

MAURICE BLANCHOT

LA PART DU FEU

nrf

GALLIMARD

*Aux mortels il convient
De parler avec retenue des dieux.
Si, entre chien et loup,
Une fois, doit t'apparaître une vérité,
Dans une triple métamorphose transcris-la;
Pourtant toujours inexprimée, telle qu'elle est,
O innocente, telle elle doit rester.*

Hölderlin.

*Le nom de l'arc est vie; son œuvre, mort.
Qui se dérobera au feu qui ne se couche pas?*

Héraclite.

Kafka a peut-être voulu détruire son œuvre, parce qu'elle lui semblait condamnée à accroître le malentendu universel. Quand on observe le désordre dans lequel nous est livrée cette œuvre, ce qu'on nous en fait connaître, ce qu'on en dissimule, la lumière partielle qu'on jette sur tel ou tel fragment, l'éparpillement de textes eux-mêmes déjà inachevés et qu'on divise toujours plus, qu'on réduit en poussière, comme s'il s'agissait de reliques dont la vertu serait indivisible, quand on voit cette œuvre plutôt silencieuse envahie par le bavardage des commentaires, ces livres impubliables devenus la matière de publications infinies, cette création intemporelle changée en une glose de l'histoire, on en vient à se demander si Kafka lui-même avait prévu un pareil désastre dans un pareil triomphe. Son désir a peut-être été de disparaître, discrètement, comme une énigme qui veut échapper au regard. Mais cette discrétion l'a livré au public, ce secret l'a rendu glorieux. Maintenant, l'énigme s'étale partout, elle est le grand jour, elle est sa propre mise en scène. Que faire?

Kafka n'a voulu être qu'un écrivain, le *Journal intime* nous le montre, mais le *Journal* achève de nous faire voir en Kafka plus qu'un écrivain; il donne le pas à celui qui a vécu sur celui qui a écrit c'est lui désormais que nous cherchons dans son œuvre. Cette œuvre forme les restes épars d'une existence qu'elle nous aide à comprendre, témoin sans prix d'un destin d'exception qui, sans elle, fût resté invisible. Peut-être est-ce l'étrangeté de livres comme *Le Procès* ou *Le Château* de nous renvoyer sans cesse à une vérité extra-littéraire, alors que nous

commençons à trahir cette vérité, dès qu'elle nous attire hors de la littérature avec laquelle elle ne peut pourtant pas se confondre.

Ce mouvement est inévitable. Tous les commentateurs nous supplient de chercher dans ces récits des récits les événements ne signifient qu'eux-mêmes, l'arpenteur est bien un arpenteur. Ne substituez pas « au déroulement des événements qui doit être pris comme un récit réel des constructions dialectiques » (Claude-Edmonde Magny). Mais quelques pages plus loin : on peut « trouver dans l'œuvre de Kafka une théorie de la responsabilité, des vues sur la causalité, enfin une interprétation d'ensemble de la destinée humaine, suffisamment cohérentes toutes trois et assez indépendantes de leur forme romanesque pour supporter d'être transposées en termes purement intellectuels¹ ». Cette contradiction peut paraître bizarre. Et il est vrai qu'on a souvent traduit ces textes avec une décision péremptoire, un mépris évident de leur caractère artistique. Mais il est vrai aussi que Kafka lui-même a donné l'exemple en commentant parfois ses contes et en cherchant à en éclaircir le sens. La différence, c'est qu'à part quelques détails dont il nous explique la genèse, non la signification, il ne transpose pas le récit sur un plan qui puisse nous le rendre plus saisissable son langage de commentateur s'enfonce dans la fiction et ne s'en distingue pas.

Le *Journal* est rempli de remarques qui semblent liées à un savoir théorique, facile à reconnaître. Mais ces pensées restent étrangères à la généralité dont elles empruntent la forme elles y sont comme en exil, elles retombent dans un mode équivoque qui ne permet de les entendre ni comme l'expression d'un événement unique ni comme l'explication d'une vérité universelle. La pensée de Kafka ne se rapporte pas à une règle uniformément valable, mais elle n'est pas davantage le simple repère d'un fait particulier à sa vie. Elle est une nage fuyante entre ces deux eaux. Dès qu'elle devient la transposition d'une suite d'événements qui se sont réellement produits (comme c'est le cas dans un journal), elle passe insensiblement à la recherche du sens de ces événements, elle veut en poursuivre l'approche. C'est alors que le récit commence à se fondre avec son explication, mais l'explication n'en est pas une, elle ne vient pas à bout

. Claude-Edmonde Magny, *Les Sandales d'Empédocle*.

de ce qu'elle doit expliquer et surtout elle ne réussit pas à le survoler. C'est comme si elle était attirée, par sa propre pesanteur, vers la particularité dont elle doit rompre le caractère clos : le sens qu'elle met en branle erre autour des faits, il n'est explication que s'il s'en dégage, mais il n'est explication que s'il en est inséparable. Les méandres infinis de la réflexion, ses recommencements à partir d'une image qui la brise, la rigueur minutieuse du raisonnement appliqué à un objet nul constituent les modes d'une pensée qui joue à la généralité mais n'est pensée que prise dans l'épaisseur du monde réduit à l'unique.

M^{me} Magny remarque que Kafka n'écrit jamais une platitude, et cela non par un raffinement extrême de l'intelligence, mais par une sorte d'indifférence congénitale aux idées reçues. Cette pensée est en effet rarement banale, mais c'est qu'elle n'est pas non plus tout à fait une pensée; elle est singulière, c'est-à-dire justement propre à un seul, elle a beau employer des termes abstraits, comme positif, négatif, bien, mal, elle ressemble davantage à une histoire strictement individuelle dont les moments seraient des événements obscurs qui, ne s'étant encore jamais produits, ne se reproduiront jamais. Kafka, dans son essai d'autobiographie, s'est décrit comme un ensemble de particularités, parfois secrètes, parfois déclarées, se heurtant sans cesse à la règle et ne pouvant ni se faire reconnaître ni se supprimer. C'est là un conflit dont Kierkegaard a approfondi le sens, mais Kierkegaard avait pris le parti du secret, Kafka ne peut prendre aucun parti. Cache-t-il ce qu'il a d'étrange, il se déteste, lui et son destin, il se tient pour mauvais ou damné; veut-il jeter son secret dehors, ce secret n'est pas reconnu par la collectivité qui le lui rend et le lui impose à nouveau.

L'allégorie, le symbole, la fiction mythique dont ses œuvres nous présentent les développements extraordinaires, sont rendus indispensables chez Kafka par le caractère de sa méditation. Celle-ci oscille entre les deux pôles de la solitude et de la loi, du silence et du mot commun. Elle ne peut atteindre ni l'un ni l'autre, et cette oscillation est aussi une tentative pour sortir de l'oscillation. Sa pensée ne peut trouver le repos dans le général, mais quoiqu'elle se plaigne parfois de sa folie et de son confinement, elle n'est pas non plus l'absolue solitude, car elle parle de cette solitude; elle n'est pas le non-sens, car elle a pour sens ce non-sens; elle n'est pas hors-la-loi, car c'est sa loi, ce bannisse-

ment qui déjà la réconcilie. On peut dire de l'absurde dont on voudrait faire la mesure de cette pensée ce qu'il dit lui-même du peuple des cloportes « Essaie seulement de te faire comprendre du cloporte si tu arrives à lui demander le but de son travail, tu auras du même coup exterminé le peuple des cloportes. » Dès que la pensée rencontre l'absurde, cette rencontre signifie la fin de l'absurde.

Ainsi, tous les textes de Kafka sont-ils condamnés à raconter quelque chose d'unique et à ne paraître le raconter que pour en exprimer la signification générale. Le récit, c'est la pensée devenue une suite d'événements injustifiables et incompréhensibles, et la signification qui hante le récit, c'est la même pensée se poursuivant à travers l'incompréhensible comme le sens commun qui le renverse. Celui qui en reste à l'histoire pénètre dans quelque chose d'opaque dont il ne se rend pas compte, et celui qui s'en tient à la signification ne peut rejoindre l'obscurité dont elle est la lumière dénonciatrice. Les deux lecteurs ne peuvent jamais se rattraper, on est l'un, puis l'autre, on comprend toujours plus ou toujours moins qu'il ne faut. La vraie lecture reste impossible.

Celui qui lit Kafka est donc forcément transformé en menteur, et pas tout à fait en menteur. C'est là l'anxiété propre à cet art, plus profonde sans doute que l'angoisse sur notre destin dont il paraît souvent la mise en thème. Nous faisons l'expérience immédiate d'une imposture que nous croyons pouvoir éviter, — contre laquelle nous luttons (par le rapprochement d'interprétations contraires), et cet effort est trompeur, — à laquelle nous consentons, et cette paresse est trahison. Subtilité, astuce, candeur, loyauté, négligence sont également les moyens d'une erreur (d'une tromperie) qui est dans la vérité des mots, dans leur puissance exemplaire, dans leur clarté, leur intérêt, leur assurance, leur pouvoir de nous entraîner, de nous laisser, de nous reprendre, dans la foi indéfectible en leur sens qui n'accepte ni qu'on lui manque ni qu'on le suive.

Comment nous représenter ce monde qui nous échappe, non parce qu'il est insaisissable, parce qu'au contraire il y a peut-être trop à saisir? Les commentateurs ne sont pas même fondamentalement en désaccord. Ils usent à peu près des mêmes mots l'absurde, la contingence, la volonté de se faire une place dans le monde, l'impossibilité de s'y tenir, le désir de Dieu, l'absence

de Dieu, le désespoir, l'angoisse. Et cependant, de qui parlent-ils? Pour les uns, c'est un penseur religieux qui croit en l'absolu, qui espère même en lui, qui en tout cas lutte sans fin pour l'atteindre. Pour d'autres, c'est un humaniste qui vit dans un monde sans recours et, pour ne pas en accroître le désordre, reste le plus possible en repos. Selon Max Brod, Kafka a trouvé plusieurs issues vers Dieu. Selon M^{me} Magny, Kafka trouve sa principale ressource dans l'athéisme. Pour un autre, il y a bien un monde de l'au-delà, mais il est inaccessible, peut-être mauvais, peut-être absurde. Pour un autre, il n'y a ni au-delà, ni mouvement vers l'au-delà; nous sommes dans l'immanence, ce qui compte, c'est le sentiment, toujours présent, de notre finitude et l'énigme irrésolue à laquelle elle nous réduit. Jean Starobinski : « Un homme frappé d'un mal étrange, tel nous apparaît Fr. Kafka... Un homme ici se voit dévorer. » Et Pierre Klossowski : « *Le Journal* de Kafka est... le journal d'un malade qui désire la guérison. Il veut la santé... il croit donc à la santé. » Et le même encore : « Nous ne pouvons en aucun cas parler de lui comme s'il n'avait pas eu de vision finale. » Et Starobinski : « ...il n'y a pas de dernier mot, il ne peut pas y avoir de dernier mot ».

Ces textes reflètent le malaise d'une lecture qui cherche à conserver l'énigme et la solution, le malentendu et l'expression de ce malentendu, la possibilité de lire dans l'impossibilité d'interpréter cette lecture. Même l'ambiguïté ne nous satisfait pas, l'ambiguïté est un subterfuge qui saisit la vérité sur le mode du glissement, du passage, mais la vérité qui attend ces écrits est peut-être unique et simple. Il n'est pas compréhensible mieux Kafka si à chaque affirmation on oppose une affirmation qui la dérange, si on nuance infiniment les thèmes par d'autres différemment orientés. La contradiction ne règne pas dans ce monde qui exclut la foi mais non la recherche de la foi, l'espoir mais non l'espoir de l'espoir, la vérité ici-bas et au-delà mais non l'appel à une vérité absolument dernière. Il est bien vrai qu'expliquer une telle œuvre en se référant à la condition historique et religieuse de celui qui l'a écrite, en faisant de lui une sorte de Max Brod supérieur, est un tour de passe-passe peu satisfaisant, mais il est vrai aussi que si ses mythes et ses fictions sont sans lien avec le passé, leur sens nous renvoie à des éléments que ce passé éclaire, à des problèmes qui ne se pose-

raient sans doute pas de la même façon s'ils n'étaient déjà théologiques, religieux, imprégnés de l'esprit déchiré de la conscience malheureuse. C'est pourquoi, on peut être également gêné par toutes les interprétations qu'on nous propose, mais on ne peut pas dire qu'elles se valent toutes, qu'elles soient toutes également vraies ou également fausses, indifférentes à leur objet ou vraies seulement dans leur désaccord.

Les principaux récits de Kafka sont des fragments, l'ensemble de l'œuvre est un fragment. Ce manque pourrait expliquer l'incertitude qui rend instables, sans en changer la direction, la forme et le contenu de leur lecture. Mais ce manque n'est pas accidentel. Il est incorporé au sens même qu'il mutile; il coïncide avec la représentation d'une absence qui n'est ni tolérée ni rejetée. Les pages que nous lisons ont la plus extrême plénitude, elles annoncent une œuvre à qui rien ne fait défaut, et d'ailleurs toute l'œuvre est comme donnée dans ces développements minutieux qui s'interrompent brusquement, comme s'il n'y avait plus rien à dire. Rien ne leur manque, même pas ce manque qui est leur objet — ce n'est pas une lacune, c'est le signe d'une impossibilité qui est partout présente et n'est jamais admise — impossibilité de l'existence commune, impossibilité de la solitude, impossibilité de s'en tenir à ces impossibilités.

Ce qui rend angoissant notre effort pour lire, ce n'est pas la coexistence d'interprétations différentes, c'est, pour chaque thème, la possibilité mystérieuse d'apparaître tantôt avec un sens négatif, tantôt avec un sens positif. Ce monde est un monde d'espoir et un monde condamné, un univers à jamais clos et un univers infini, celui de l'injustice et celui de la faute. Ce que lui-même dit de la connaissance religieuse « La connaissance est à la fois degré menant à la vie éternelle et obstacle dressé devant cette vie », doit se dire de son œuvre — tout y est obstacle, mais tout aussi peut y devenir degré. Peu de textes sont plus sombres, et pourtant, même ceux dont le dénouement est sans espoir, restent prêts à se renverser pour exprimer une possibilité ultime, un triomphe ignoré, le rayonnement d'une prétention inaccessible. A force de creuser le négatif, il lui donne une chance de devenir positif, une chance seulement, une chance qui ne se réalise jamais tout à fait et à travers laquelle son contraire ne cesse de transparaître.

Toute l'œuvre de Kafka est à la recherche d'une affirmation

qu'elle voudrait gagner par la négation, affirmation qui, dès qu'elle se profile, se dérobe, apparaît mensonge et ainsi s'exclut de l'affirmation, rendant à nouveau l'affirmation possible. C'est pour cette raison qu'il paraît si insolite de dire d'un tel monde qu'il ignore la transcendance. La transcendance est justement cette affirmation qui ne peut s'affirmer que par la négation. Du fait qu'elle est niée, elle existe; du fait qu'elle n'est pas là, elle est présente. Le Dieu mort a trouvé dans cette œuvre une sorte de revanche impressionnante. Car sa mort ne le prive ni de sa puissance, ni de son autorité infinie, ni de son infaillibilité : mort, il n'est que plus terrible, plus invulnérable, dans un combat où il n'y a plus de possibilité de le vaincre. C'est avec une transcendance morte que nous sommes aux prises, c'est un empereur mort que représente le fonctionnaire de *La Muraille de Chine*, c'est, dans *Le Baigneur*, l'ancien commandant défunt que la machine de torture rend toujours présent. Et, comme le remarque J. Starobinski, n'est-il pas mort, le juge suprême du *Procès* qui ne peut que condamner à mort parce que c'est la mort qui est sa puissance, la mort qui est sa vérité et non pas la vie?

L'ambiguïté du négatif est liée à l'ambiguïté de la mort. Dieu est mort, cela peut signifier cette vérité encore plus dure : la mort n'est pas possible. Au cours d'un bref récit, intitulé *Le Chasseur Gracchus*, Kafka nous raconte l'équipée d'un chasseur de la Forêt-Noire qui, ayant succombé à une chute dans un ravin, n'a cependant pas réussi à gagner l'au-delà — et maintenant il est vivant et il est mort. Il avait joyeusement accepté la vie et joyeusement accepté la fin de sa vie — une fois tué, il attendait sa mort dans la joie : il était étendu et il attendait. « Alors, dit-il, arriva le malheur. » Ce malheur, c'est l'impossibilité de la mort, c'est la dérision jetée sur les grands subterfuges humains, la nuit, le néant, le silence. Il n'y a pas de fin, il n'y a pas de possibilité d'en finir avec le jour, avec le sens des choses, avec l'espoir : telle est la vérité dont l'homme d'Occident a fait un symbole de félicité, qu'il a cherché à rendre supportable en en dégageant la pente heureuse, celle de l'immortalité, d'une survivance qui compenserait la vie. Mais cette survivance, c'est notre vie même. « Après la mort d'un homme, dit Kafka, un silence particulièrement bienfaisant intervient pour un peu de temps sur la terre par rapport aux morts, une fièvre terrestre

a pris fin, on ne voit plus un mourir se poursuivre, une erreur semble écartée, même pour les vivants c'est une occasion de reprendre haleine, aussi ouvre-t-on la fenêtre de la chambre mortuaire — jusqu'à ce que cette détente apparaisse illusoire et que commencent la douleur et les lamentations. »

Kafka dit encore « Les lamentations au chevet du mort ont en somme pour objet le fait qu'il n'est pas mort au vrai sens du mot. Il faut encore nous contenter de cette façon de mourir nous continuons à jouer le jeu. » Et ceci qui n'est pas moins clair : « Notre salut est la mort, mais non pas celle-ci. » Nous ne mourons pas, voilà la vérité, mais il en résulte que nous ne vivons pas non plus, nous sommes morts de notre vivant, nous sommes essentiellement des survivants. Ainsi la mort finit-elle notre vie, mais elle ne finit pas notre possibilité de mourir; elle est réelle comme fin de la vie et apparente comme fin de la mort. De là cette équivoque, cette double équivoque qui donne de l'étrangeté aux moindres gestes de tous ces personnages sont-ils, comme le chasseur Gracchus, des morts qui achèvent vainement de mourir, des êtres dissous dans on ne sait quelles eaux et que l'erreur de leur mort ancienne maintient, avec le ricanement qui lui est propre mais aussi avec sa douceur, sa courtoisie infinie, dans le décor familial des choses évidentes? Ou bien, sont-ils des vivants qui luttent, sans le comprendre, avec de grands ennemis morts, avec quelque chose qui est fini et qui n'est pas fini, qu'ils font renaître en le repoussant, qu'ils écartent lorsqu'ils le recherchent? Car c'est là l'origine de notre anxiété. Elle ne vient pas seulement de ce néant au-dessus duquel, nous dit-on, la réalité humaine émergerait pour y retomber, elle vient de la crainte que ce refuge même ne nous soit enlevé, qu'il n'y ait pas rien, que ce rien ne soit encore de l'être. Du moment que nous ne pouvons sortir de l'existence, cette existence n'est pas achevée, elle ne peut être vécue pleinement, — et notre combat pour vivre est un combat aveugle qui ignore qu'il combat pour mourir et qui s'englué dans une possibilité toujours plus pauvre. Notre salut est dans la mort, mais l'espoir c'est vivre. Il s'ensuit que nous ne sommes jamais sauvés et jamais non plus désespérés, et c'est en quelque sorte notre espoir qui nous perd, c'est l'espoir qui est le signe de notre détresse, de telle sorte que la détresse a aussi une valeur libératrice et nous conduit à espérer (« Ne pas désespérer même de ce que tu

ne désespères pas... C'est justement ce qui s'appelle vivre »).

Si chaque terme, chaque image, chaque récit est capable de signifier son contraire — et ce contraire aussi —, il faut donc en chercher la cause dans cette transcendence de la mort qui la rend attirante, irréelle et impossible et qui nous enlève le seul terme vraiment absolu, sans cependant nous enlever son mirage. C'est la mort qui nous domine, mais elle nous domine de son impossibilité, et cela veut dire que nous ne sommes pas nés (« Ma vie est l'hésitation devant la naissance ») mais aussi bien que nous sommes absents de notre mort (« Sans cesse tu parles de mort et pourtant tu ne meurs pas »). Si la nuit, soudain, est mise en doute, alors il n'y a plus ni jour ni nuit, il n'y a plus qu'une lumière vague, crépusculaire, qui est tantôt souvenir du jour tantôt regret de la nuit, fin du soleil et soleil de la fin. L'existence est interminable, elle n'est plus qu'un indéterminé dont nous ne savons si nous en sommes exclus (et c'est pourquoi nous y cherchons vainement des prises solides) ou à jamais enfermés (et nous nous tournons désespérément vers le dehors). Cette existence est un exil au sens le plus fort nous n'y sommes pas, nous y sommes ailleurs et jamais nous ne cesserons d'y être.

Le thème de *La Métamorphose* est une illustration de ce tourment de
entraîne le lecteur dans une giration où espoir et détresse se répondent sans fin. L'état de Grégoire est l'état même de l'être qui ne peut pas quitter l'existence, pour qui exister c'est être condamné à retomber toujours dans l'existence. Devenu une vermine, il continue à vivre sur le mode de la déchéance, il s'enfonce dans la solitude animale, il s'approche, au plus près, de l'absurdité et de l'impossibilité de vivre. Mais, que se passe-t-il? Précisément, il continue de vivre; il ne cherche même pas à sortir de son malheur, mais à l'intérieur de ce malheur il transporte une dernière ressource, un dernier espoir, il lutte encore pour sa place sous le canapé, pour ses petits voyages sur la fraîcheur des murs, pour la vie dans la saleté et la poussière. Et ainsi, il nous faut bien espérer avec lui, puisqu'il espère, mais il faut bien aussi désespérer de cet effrayant espoir qui se poursuit, sans but, à l'intérieur du vide. Et puis, il meurt : mort insupportable, dans l'abandon et dans la solitude — et pourtant mort presque heureuse par le sentiment de la délivrance qu'elle

représente, par le nouvel espoir d'une fin à présent définitive. Mais bientôt ce dernier espoir à son tour se dérobe; ce n'est pas vrai, il n'y a pas eu de fin, l'existence continue, et le geste de la jeune sœur, son mouvement d'éveil à la vie, d'appel à la volupté sur lequel le récit s'achève, est le comble de l'horrible, il n'y a rien de plus effrayant dans tout ce conte. C'est la malédiction même et c'est aussi le renouveau, c'est l'espérance, car la jeune fille veut vivre, et vivre c'est déjà échapper à l'inévitable.

Les récits de Kafka sont, dans la littérature, parmi les plus noirs, les plus rivés à un désastre absolu. Et ce sont aussi ceux qui torturent le plus tragiquement l'espoir, non parce que l'espoir est condamné, mais parce qu'il ne parvient pas à être condamné. Si complète que soit la catastrophe, une marge infime subsiste dont on ne sait si elle réserve l'espérance ou au contraire si elle l'écarte pour toujours. Il ne suffit pas que Dieu lui-même se soumette à sa propre sentence et succombe avec elle dans l'effondrement le plus sordide, dans un détraquement inouï de ferraille et d'organes, il faut encore attendre sa résurrection et le retour de sa justice incompréhensible qui nous voue à jamais à l'épouvante et à la consolation. Il ne suffit pas que le fils, répondant au verdict injustifiable et irréfutable de son père, se jette dans le fleuve avec une expression de tranquille amour pour lui, il faut que cette mort soit associée à la continuation de l'existence par l'étrange phrase finale « A ce moment, il y avait sur le pont une circulation littéralement folle », dont Kafka lui-même a affirmé la valeur symbolique, le sens physiologique précis. Et enfin, le plus tragique de tous, le Joseph K. du *Procès*, meurt, après une parodie de justice, dans la banlieue déserte où deux hommes l'exécutent sans un mot, mais ce n'est pas assez qu'il meure « comme un chien », il doit encore avoir sa part de survie, celle de la honte que l'illimité d'une faute qu'il n'a pas commise lui réserve, en le condamnant à vivre aussi bien qu'à mourir.

« La mort est devant nous à peu près comme le tableau de la *Bataille d'Alexandre* au mur d'une salle de classe. Il s'agit pour nous, dès cette vie, d'obscurcir ou même d'effacer le tableau par nos actes. » L'œuvre de Kafka, c'est ce tableau qui est la mort, et c'est aussi l'acte de le rendre obscur et de l'effacer. Mais, comme la mort, elle n'a pu s'obscurcir, et au

contraire elle brille admirablement de ce vain effort qu'elle a fait pour s'éteindre. C'est pourquoi, nous ne la comprenons qu'en la trahissant, et notre lecture tourne anxieusement autour d'un malentendu.

« Je ne suis que littérature et je ne peux ni ne veux être rien d'autre. Dans son *Journal*, dans ses lettres, à toutes les époques de sa vie, Kafka s'est traité de littérateur, et il a mis de l'orgueil à revendiquer ce titre qu'aujourd'hui la plupart méprisent. Pour beaucoup de ses commentateurs, admirer Kafka, c'est d'abord le situer en dehors de sa condition d'écrivain. Il a su donner à l'œuvre littéraire un sens religieux, dit Jean Starobinski. C'est dans la catégorie de la sainteté et non dans celle de la littérature qu'il faut ranger sa vie et son œuvre, dit Max Brod. Il n'a pas eu seulement à créer une œuvre, dit Pierre Klossowski, mais à s'acquitter d'un message. Mais Kafka « Ma situation m'est insupportable parce qu'elle contredit mon unique désir et mon unique vocation, la littérature. » — « Tout ce qui n'est pas littérature m'ennuie. — « Tout ce qui ne se rapporte pas à la littérature, je le hais. » — « Ma chance de pouvoir utiliser mes facultés et chaque possibilité d'une manière quelconque est tout entière dans le domaine littéraire.

On a quelquefois l'impression que Kafka nous offre une chance d'entrevoir ce qu'est la littérature. Mais il ne faut pas commencer par juger indigne de lui une catégorie que non seulement il ne dépréciait pas, qu'il estimait plutôt la seule propre à le sauver s'il pouvait l'atteindre. Il est étrange qu'un homme pour qui rien n'était justifié, ait regardé les mots avec une certaine confiance, qu'il ne se soit pas senti menacé par ce qui est devenu généralement pour nous la pire menace (pour nous et aussi, ne l'oublions pas, pour beaucoup d'écrivains de

son temps. Kafka choisit pour maîtres Goethe et Flaubert, mais il vit à l'époque des manifestations expressionnistes d'avant-garde). Ce qu'il met en doute, c'est sa capacité d'écrire, non la possibilité d'écrire ou la valeur de l'art.

Kafka a cherché de toutes ses forces à être écrivain. Il a été désespéré, chaque fois qu'il s'est cru empêché de le devenir. Il a voulu se donner la mort, quand, chargé de l'usine de son père, il a pensé que pendant quinze jours il n'écrit plus. La plus grande partie de son *Journal* tourne autour de la lutte quotidienne qu'il lui faut soutenir contre les choses, contre les autres et contre lui-même pour arriver à ce résultat : écrire quelques mots dans son *Journal*. Cette obsession est impressionnante, mais on sait qu'elle n'est pas très rare. Dans le cas de Kafka, elle paraît encore plus naturelle si l'on reconnaît dans la littérature le moyen choisi par lui pour remplir sa destinée spirituelle et religieuse. Ayant engagé toute son existence dans son art, il la voit tout entière en péril lorsque cette activité doit le céder à une autre alors, au sens propre, il ne vit plus.

Comment l'existence peut-elle tout entière s'engager dans le souci de mettre en ordre un certain nombre de mots? C'est ce qui n'est pas si clair. Mais admettons-le. Admettons que pour Kafka écrire ne soit pas une affaire d'esthétique, qu'il ait en vue, non pas la création d'une œuvre littérairement valable, mais son salut, l'accomplissement de ce message qui est dans sa vie. Les commentateurs entendent séparer nettement les préoccupations artistiques, considérées comme secondaires, et les préoccupations intérieures, seules dignes d'être recherchées pour elles-mêmes. « La délibération esthétique, nous dit-on, n'intervient pas ici. » Soit. Mais regardons ce que devient alors la littérature. Étrange activité que celle-ci vise-t-elle un but médiocre (par exemple, l'élaboration d'un livre bien fait), elle exige un esprit attentif à l'ensemble, aux détails, soucieux de la technique, de la composition, conscient du pouvoir des mots, mais vise-t-elle plus haut (par exemple, le sens même de notre vie), alors elle tiendrait l'esprit quitte de toutes ces conditions et se réaliserait par une complète négligence de ce qui constitue pourtant sa nature propre? Remarquons que cette idée de la littérature, entendue comme une activité capable de s'exercer sans considération de ses moyens, n'est pas un simple rêve théorique; elle porte un nom bien connu : c'est l'écriture auto-

matique; mais justement une telle forme est restée étrangère à Kafka.

Il écrit des contes, des romans. Dans son *Journal*, il décrit les scènes auxquelles il assiste, les personnes qu'il rencontre. Il juge son travail « La description de la R. ne m'a pas paru réussie. » Souvent il décrit minutieusement des objets. Pourquoi? Est-ce parce que, comme le prétend Max Brod, la vérité étant partout visible, il la retrouve partout? N'est-ce pas plutôt qu'il s'exerce, qu'il fait son apprentissage? On sait qu'il a beaucoup étudié le style glacé de Kleist et que Goethe et Flaubert lui ont appris à reconnaître la valeur d'une forme parfaitement travaillée. « Ce qui me manque, écrit-il à Pollak, c'est la discipline... Je veux travailler avec zèle, trois mois durant. Aujourd'hui je sais surtout ceci l'art a besoin du métier, plus que le métier de l'art. Je ne crois naturellement pas que l'on puisse se contraindre à engendrer des enfants, mais je crois, par contre, qu'on peut se contraindre à les éduquer. » Kafka a demandé à la littérature et obtenu d'elle plus que beaucoup d'autres. Mais il a eu d'abord cette honnêteté de l'accepter sous toutes ses formes, avec toutes ses servitudes, aussi bien comme métier que comme art, comme tâche que comme activité privilégiée. Du moment qu'on écrit, pense-t-il, l'on ne peut se passer de bien écrire.

Il serait trop commode, pour quelqu'un qui écrit par souci vital ou moral, de se voir débarrassé de toutes considérations esthétiques. La littérature n'est pas une demeure à étages où chacun choisirait sa place, et qui veut habiter au sommet n'aurait plus jamais à utiliser l'escalier de service. L'écrivain ne peut pas tirer son épingle du jeu. Dès l'instant qu'il écrit, il est dans la littérature et il y est complètement il lui faut être bon artisan, mais aussi esthète, chercheur de mots, chercheur d'images. Il est compromis. C'est sa fatalité. Même les cas célèbres d'holocauste littéraire ne changent rien à cette situation. S'exercer à la littérature dans le seul dessein de la sacrifier? Mais cela suppose que ce que l'on sacrifie existe. Il faut donc d'abord croire à la littérature, croire à sa vocation littéraire, la faire exister — par conséquent, être littérateur et l'être jusqu'au bout. Abraham a voulu sacrifier son fils, mais s'il n'avait pas été sûr d'avoir un fils, si ce qu'il prenait pour son fils n'eût été déjà qu'un bœlier? Et puis, le silence ne suffit pas à faire de tout

écrivain plus qu'un écrivain, et qui veut quitter l'art pour devenir Rimbaud reste tout de même dans le silence un incalculable. Aussi ne peut-on même pas dire que Kafka ait rejeté son œuvre parce qu'il la jugeait moralement mauvaise ou infidèle au message qu'il avait à délivrer ou inférieure au silence. Peut-être voulait-il la détruire, simplement parce qu'il l'estimait littérairement imparfaite. Comment distinguer le messenger qui dit Ne tenez pas compte de mon message, et l'artiste qui déclare mon œuvre est manquée, qu'elle soit détruite? Dans un sens, seul l'artiste a le droit de prendre une pareille décision. Le messenger n'est pas maître de ses paroles; même mauvaises, elles lui échappent, car c'est peut-être là justement leur sens, d'être mauvaises; tout ce que l'on peut retenir, c'est qu'au message doit être incorporé le vœu de le détruire le désir secret de la parole, c'est de se perdre, mais ce désir est vain et la parole n'est jamais perdue.

Ce qui est étrange, ce n'est pas seulement que tant d'écrivains croient engager toute leur existence dans l'acte d'écrire, mais qu'en s'y engageant ils donnent tout de même naissance à des œuvres qui sont des chefs-d'œuvre du seul point de vue de l'esthétique, point de vue que précisément ils condamnent. Bien plus, eux qui veulent donner à leur activité un sens fondamental, celui d'une recherche impliquant l'ensemble de notre condition, ils ne réussissent à mener à bien cette activité qu'en la réduisant au sens superficiel qu'ils excluent, la création d'une œuvre bien faite, et cette création les force, au moins momentanément, à se séparer de l'existence, à s'en dégager, à s'en désintéresser. Il y a là un conflit que nous connaissons bien. « Écris avec du sang, dit Zarathoustra, et tu apprendras que le sang est esprit. » Mais c'est plutôt le contraire on écrit avec l'esprit et l'on croit saigner. Kafka lui-même « Je ne céderai pas à la fatigue, je sauterai en plein dans ma nouvelle, dussé-je me couper au visage. » Certes, l'image est dramatique l'écrivain sort de son travail, le visage haché de coupures, mais ce n'est tout de même qu'une image. Le Caligula de Camus fait couper la tête des gens qui ne partagent pas ses émotions artistiques. Pas de Caligula pour l'écrivain. Sa situation accablante (et, pour certains, déshonorante) vient en partie de sa réussite : il prétend se risquer dans son œuvre, mais le risque qu'il court, ce n'est peut-être aucun risque; loin de succomber, il s'en tire avec une

œuvre admirable qui multiplie son existence. De là l'alibi de tant de mots sanglants, car il n'y a pas de sang. De là aussi la parole méprisante sur la main à plume.

On peut imaginer Racine écrivant sous la contrainte d'une « vérité » à chercher. On peut encore le supposer entraîné par cette recherche à une sorte d'ascèse, au dégoût des vers harmonieux, au refus de la perfection, en somme non au silence d'après *Phèdre* mais plutôt à quelque *Phèdre* de Pradon. Voilà le problème. On a vu des écrivains renoncer à écrire par dégoût d'écrire ou encore par besoin de dépasser la littérature en la sacrifiant. On en a vu d'autres prêts à détruire des chefs-d'œuvre parce que ces chefs-d'œuvre leur paraissaient une trahison. Mais on n'a vu personne se perdre comme bon écrivain par dévouement à sa vie intérieure, continuer à écrire parce qu'écrire était nécessaire, mais écrire de plus en plus mal. Jamais un Rimbaud n'est devenu Sully Prudhomme. Comme c'est étrange ! Même Hölderlin, dans sa folie, continue d'être un grand poète. Et Kafka a pu condamner son œuvre, mais il ne s'est jamais condamné à la nullité d'un langage médiocre, à la mort par la banalité et la sottise (seul Flaubert évoque quelquefois ce suicide).

Pourquoi un homme comme Kafka se sent-il perdu s'il ne devient écrivain ? C'est sa « vocation », la forme propre de son mandat ? Mais d'où tient-il cette quasi-certitude qu'il manquera peut-être sa destinée, mais que sa façon personnelle de la manquer, c'est d'écrire ? Qu'il donne à la littérature un sens extrêmement grave, des textes innombrables le montrent. Quand il note « Immensité du monde que j'ai dans ma tête... Plutôt éclater mille fois que de le refouler ou de l'ensevelir en moi ; car c'est pour cela que je suis ici, là-dessus je n'ai pas le moindre doute », il exprime encore à la manière ordinaire l'urgence d'une création qui se presse aveuglément vers le dehors. Le plus souvent, c'est sa propre existence qu'il sent en jeu dans la littérature. Écrire le fait exister. « J'ai trouvé un sens, et ma vie, monotone, vide, fourvoyée, une vie de célibataire, a sa justification... C'est le seul chemin qui puisse me conduire à un progrès. » Dans un autre passage « Intrépide, nu, puissant, surprenant comme je ne le suis d'habitude que lorsque j'écris. » Ce texte tend à réduire l'activité littéraire à une activité de compensation. Kafka n'était pas très apte à vivre, il ne vivait qu'en écrivant. Toutefois, même dans cette perspective, l'essentiel

reste à expliquer, car ce que l'on voudrait comprendre, c'est pourquoi écrire — et non pas une œuvre importante, mais des mots insignifiants (« Le genre particulier de l'inspiration dans laquelle je me trouve... est que je suis tout et non seulement en vue d'un travail déterminé. Quand j'écris sans choix une phrase comme celle-ci " Il regardait par la fenêtre ", cette phrase est déjà parfaite »), — pourquoi écrire : « Il regardait par la fenêtre », c'est déjà être plus que soi.

Kafka nous laisse entendre qu'il est capable de libérer en lui-même des forces latentes, ou encore qu'au moment où il se sent enfermé et cerné, il peut découvrir par cette voie de proches possibilités qu'il ignore. Dans la solitude, il se dissout. Cette dissolution rend sa solitude très périlleuse; mais, en même temps, de cette confusion quelque chose d'important peut surgir à condition que le langage le recueille. Le drame, c'est qu'à un tel moment il lui soit presque impossible de parler. En temps normal, Kafka, à s'exprimer, éprouve les difficultés les plus grandes à cause du contenu nébuleux de sa conscience; mais, à présent, les difficultés passent tout ce qui est possible. « Mes forces ne suffisent pas à la moindre phrase. » — « Pas un mot lorsque j'écris qui convienne à un autre... Mes doutes cernent chaque mot avant même que je le discerne, que dis-je, ce mot je l'invente! » A ce stade, ce qui importe, ce n'est pas la qualité des paroles mais la possibilité de parler : c'est elle qui est en jeu, c'est elle qu'on éprouve. « Me suis écouté de temps en temps, percevant, par instants, au-dedans de moi-même comme le miaulement d'un jeune chat, mais enfin, c'est toujours ça. »

Il semble que la littérature consiste à essayer de parler à l'instant où parler devient le plus difficile, en s'orientant vers les moments où la confusion exclut tout langage et par conséquent rend nécessaire le recours au langage le plus précis, le plus conscient, le plus éloigné du vague et de la confusion, le langage littéraire. Dans ce cas, l'écrivain peut croire qu'il crée « sa possibilité spirituelle de vivre »; il sent sa création liée mot à mot à sa vie, il se recrée lui-même et se reconstitue. C'est alors que la littérature devient un « assaut livré aux frontières », une chasse qui, par les forces opposées de la solitude et du langage, nous mène à l'extrême limite de ce monde, « aux limites de ce qui est généralement humain ». On pourrait même rêver de la voir se développer en une nouvelle Kabbale, une nouvelle doctrine

secrète qui, venue des vieux siècles, se créerait à nouveau aujourd'hui et commencerait à exister à partir et au-delà d'elle-même.

Tâche qui sans doute ne peut pas aboutir, mais il est déjà surprenant qu'elle soit considérée comme possible. Nous l'avons dit au milieu de l'impossibilité générale, la confiance de Kafka dans la littérature reste exceptionnelle. Rarement il s'arrête à l'insuffisance de l'art. S'il écrit : « L'art vole autour de la vérité, mais avec l'intention décidée de ne pas s'y brûler. Sa capacité consiste à trouver dans le vide un lieu où le rayon de lumière puisse être capté puissamment, sans que la lumière ait été repérable auparavant », il apporte lui-même la réponse à cette autre réflexion, plus sombre : « Notre art, c'est d'être aveuglé par la vérité la lumière sur le visage grimaçant qui recule, cela seul est vrai et rien d'autre. » Et même cette définition n'est pas sans espoir il est déjà bien de perdre la vue et, plus que cela, de voir en aveugle; si notre art n'est pas la lumière, il est obscurcissement, possibilité d'atteindre l'éclat par l'obscurité.

D'après Max Brod, dont les commentaires tendent à rapprocher de lui l'ami qu'il a perdu, l'art serait un reflet de la connaissance religieuse. On a parfois l'impression, toute différente, que pour Kafka l'art va plus loin que la connaissance. La connaissance de soi (au sens religieux) est un des moyens de notre condamnation : nous ne nous élevons que grâce à elle, mais, seule aussi, elle nous empêche de nous élever; avant d'être acquise, elle est la voie nécessaire; après, elle est l'obstacle insurmontable. Cette idée ancienne, venue de la Kabbale, où notre perte apparaît comme notre salut et réciproquement, laisse peut-être comprendre pourquoi l'art peut réussir là où la connaissance échoue c'est qu'il est et n'est pas assez vrai pour devenir la voie, trop irréel pour se changer en obstacle. L'art est un *comme si*. Tout se passe comme si nous étions en présence de la vérité, mais cette présence n'en est pas une, c'est pourquoi elle ne nous interdit pas d'avancer. L'art s'affirme connaissance quand la connaissance est degré menant à la vie éternelle, et il s'affirme non-connaissance quand la connaissance est obstacle dressé devant cette vie. Il change de sens et de signe. Il se détruit tout en subsistant. C'est là son imposture, mais c'est aussi sa dignité la plus grande, celle même qui justifie la formule : « Écrire, forme de la prière. »

Parfois, Kafka, saisi, comme bien d'autres, par le caractère mystérieux de cette transformation, semble prêt à y reconnaître la preuve d'un pouvoir anormal. Dans l'ordre de l'activité littéraire, il dit avoir éprouvé (quelquefois) des états illuminatoires, « états durant lesquels j'habitais tout entier dans chaque idée, mais aussi accomplissais chacune d'elles », grands états déchirants où il lui semblait dépasser ses limites et atteindre les limites universelles; il ajoute du reste : « Ce n'est pas dans ces états que j'ai écrit le meilleur de mes travaux. » L'illumination serait donc liée à l'exercice de cette activité spéciale du langage, sans qu'on puisse savoir si celle-ci la suppose ou la provoque (l'état de dissolution, associé à la solitude, dont nous avons parlé plus haut, est lui-même ambigu : il y a dissolution par impossibilité de parler et cependant en vue de la parole; le mutisme et le vide ne semblent là que pour être remplis). De toute façon, l'extraordinaire se situe au niveau du langage, soit que celui-ci, par le pouvoir « magique » du mot juste « qui ne crée pas mais qui invoque », fasse surgir de la profondeur la magnificence de la vie, soit qu'il se retourne contre celui qui écrit, comme un dard dans la main des « esprits ». L'idée d'esprit et de magie n'explique rien par elle-même, c'est un avertissement pour dire : il y a là quelque chose de mystérieux, il faut prendre garde.

Le mystère est le suivant : je suis malheureux, je m'assieds à ma table et j'écris « Je suis malheureux. » Comment est-ce possible? On voit pourquoi cette possibilité est étrange et, jusqu'à un certain point, scandaleuse. Mon état de malheur signifie épuisement de mes forces; l'expression de mon malheur, surcroît de forces. Du côté de la douleur, il y a impossibilité de tout, vivre, être, penser; du côté de l'écriture, possibilité de tout, mots harmonieux, développements justes, images heureuses. De plus, en exprimant ma douleur, j'affirme ce qui est négation et pourtant, en l'affirmant, je ne la transforme pas. Je fais porter par la plus grande chance la plus complète disgrâce, et la disgrâce n'est pas atténuée. Plus j'ai de chance, c'est-à-dire plus j'ai de dons pour rendre sensible mon malheur par développements, enjolivures, images, plus la malchance que ce malheur signifie est respectée. C'est comme si la possibilité que représente mon écriture avait pour essence de porter sa propre impossibilité — l'impossibilité d'écrire qu'est ma douleur —, non pas seulement de la mettre entre parenthèses ou de

la recevoir en elle sans la détruire ni être détruite par elle, mais de n'être vraiment possible que dans et à cause de son impossibilité. Si le langage et en particulier le langage littéraire ne s'élançait constamment, par avance, vers sa mort, il ne serait pas possible, car c'est ce mouvement vers son impossibilité qui est sa condition et qui le fonde; c'est ce mouvement qui, en anticipant sur son néant, détermine sa possibilité qui est d'être ce néant sans le réaliser. En d'autres termes, le langage est réel parce qu'il peut se projeter vers un non-langage qu'il est et ne réalise pas.

Dans le texte que nous venons de commenter, Kafka écrit « N'ai jamais pu comprendre qu'il fût possible, presque à quiconque veut écrire, d'objectiver la douleur dans la douleur. » Le mot objectiver attire l'attention, parce que la littérature tend précisément à construire un objet. Elle objective la douleur en la constituant en objet. Elle ne l'exprime pas, elle la fait exister sur un autre mode, elle lui donne une matérialité qui n'est plus celle du corps, mais la matérialité des mots par lesquels est signifié le bouleversement du monde que la souffrance prétend être. Un tel objet n'est pas nécessairement une imitation des changements que la douleur nous fait vivre il se constitue pour *présenter* la douleur, non pour la *représenter*; il faut d'abord que cet objet existe, c'est-à-dire qu'il soit un total toujours indéterminé de relations déterminées, autrement dit, qu'il y ait en lui, comme en toute chose existante, toujours un surplus dont on ne puisse rendre compte. « Pour écrire une histoire, je n'ai pas le temps de m'étendre dans toutes les directions, comme il le faudrait. » Ce regret de Kafka indique la nature de l'expression littéraire elle rayonne dans toutes les directions, et il indique aussi le caractère de mouvement propre à toute création littéraire : on ne la rend véritable qu'en la cherchant dans toutes les directions, pourchassé par elle mais la devançant, poussé partout en l'attirant partout. Le « Je suis malheureux » n'est malheur qu'en s'épaississant dans ce monde nouveau du langage où il prend forme, s'enfonce, se perd, s'obscurcit et se perpétue.

Il apparaît frappant à plusieurs commentateurs, en particulier à Claude-Edmonde Magny, que Kafka ait éprouvé la fécondité de la littérature (pour lui-même, pour sa vie et en vue de vivre), du jour où il a senti que la littérature était ce

passage du *Ich* au *Er*, du Je au Il. C'est la grande découverte de la première nouvelle importante qu'il ait écrite, *Le Verdict*, et l'on sait qu'il a commenté cet événement de deux manières pour rendre témoignage de sa rencontre bouleversante avec les possibilités de la littérature; pour se préciser à lui-même les rapports que cette œuvre lui a permis d'éclaircir. C'est, dit M^{me} Magny reprenant une expression de T. S. Eliot, qu'il avait réussi à construire un « corrélat objectif » de ses émotions originellement incommunicables, et elle ajoute il s'agit d'une sorte d'anéantissement de soi, consenti par l'artiste, non en vue d'un progrès intérieur, mais pour donner naissance à une œuvre indépendante et complète. Sans doute. Et pourtant, il semble qu'il se passe quelque chose de plus curieux encore. Car, de toute évidence, lorsque Kafka écrit *Le Verdict* ou *Le Procès* ou *La Métamorphose*, il écrit des récits où il est question d'êtres dont l'histoire n'appartient qu'à eux, mais en même temps il n'est question que de Kafka et de sa propre histoire qui n'appartient qu'à lui. Tout se passe comme si, plus il s'éloignait de lui-même, plus il devenait présent. Le récit de fiction met, à l'intérieur de celui qui écrit, une distance, un intervalle (fictif lui-même), sans lequel il ne pourrait s'exprimer. Cette distance doit d'autant plus s'approfondir que l'écrivain participe davantage à son récit. Il se met en cause, dans les deux sens ambigus du terme c'est de lui qu'il est question et c'est lui qui est en question — à la limite, supprimé.

Il ne me suffit donc pas d'écrire *Je suis malheureux*. Tant que je n'écris rien d'autre, je suis trop près de moi, trop près de mon malheur, pour que ce malheur devienne vraiment le mien sur le mode du langage : je ne suis pas encore vraiment malheureux. Ce n'est qu'à partir du moment où j'en arrive à cette substitution étrange *Il est malheureux*, que le langage commence à se constituer en langage malheureux pour moi, à esquisser et à projeter lentement le monde du malheur tel qu'il se réalise en lui. Alors, peut-être, je me sentirai en cause et ma douleur s'éprouvera sur ce monde d'où elle est absente, où elle est perdue et moi avec elle, où elle ne peut ni se consoler ni s'apaiser ni se complaire, où étrangère à elle-même elle ne demeure ni ne disparaît et dure sans possibilité de durer. Poésie est délivrance; mais cette délivrance signifie qu'il n'y a plus rien à délivrer, que je me suis engagé en un autre où pourtant

je ne me retrouve plus (ainsi s'explique en partie que les récits de Kafka soient des mythes, des contes extraordinaires, au-delà du vraisemblable et du réalisable c'est qu'il s'y exprime par cette distance incommensurable, par l'impossibilité où il est de s'y reconnaître. Il n'est pas possible que cette vermine, ce soit lui c'est donc lui dans sa condition la plus intime et la plus irréductible).

Le récit impersonnel et mythique, considéré comme fidélité à l'essence du langage, développe nécessairement des contradictions. Nous avons remarqué que le langage n'était réel que dans la perspective d'un état de non-langage qu'il ne peut réaliser il est tension vers un horizon dangereux où il cherche en vain à disparaître. Ce non-langage, quel est-il? Nous n'avons pas à l'éclaircir ici. Mais nous nous souviendrons qu'il constitue pour toutes les formes de l'expression un rappel à leur insuffisance. Ce qui rend possible le langage, c'est qu'il tend à être impossible. Il y a donc en lui, à tous ses niveaux, un rapport de contestation et d'inquiétude dont il ne peut s'affranchir. Dès que quelque chose est dit, quelque chose d'autre a besoin d'être dit. Puis, à nouveau quelque chose de différent doit encore se dire pour rattraper la tendance de tout ce qu'on dit à devenir définitif, à glisser dans le monde imperturbable des choses. Il n'y a pas de repos, il n'y en a ni au stade de la phrase, ni à celui de l'œuvre. Il n'y en a pas au regard de la contestation qui ne peut s'affirmer sans se reprendre — et pas davantage dans le silence. Le langage ne peut se réaliser par le mutisme se taire est une manière de s'exprimer dont l'illégitimité nous relance dans la parole. De plus, c'est à l'intérieur des mots que ce suicide des mots doit se tenter, suicide qui les hante mais ne peut s'accomplir, qui les conduit à la tentation de la page blanche ou à la folie d'une parole perdue dans l'insignifiance. Toutes ces solutions sont illusoires. La cruauté du langage vient de ce que sans cesse il évoque sa mort sans pouvoir mourir jamais.

La Muraille de Chine n'a pas été achevée par ses constructeurs. Le récit sur la Muraille de Chine n'a pas été non plus achevé par Kafka. Que l'œuvre, au thème de l'échec, réponde, aussi souvent, par son propre échec, ce fait doit être tenu pour le signe du malaise qui est au fond de toute visée littéraire. Kafka ne peut s'empêcher d'écrire, mais écrire l'empêche d'écrire il s'interrompt, il recommence. Son effort est sans fin, comme sa passion

est sans espoir — avec cette réserve que l'absence d'espoir devient parfois l'espoir le plus tenace, mais l'impossibilité d'en jamais finir n'est que l'impossibilité de continuer. Ce qui est le plus frappant, c'est que cette contestation (sans laquelle il n'y a ni langage ni littérature ni recherche authentique, mais qui ne suffit à garantir ni recherche ni littérature ni langage, qui ne préexiste pas à son objet et qui est aussi imprévisible dans ses formes que le mouvement qu'elle renverse) transparaisse dans le style même de Kafka, que ce style en soit souvent la manifestation presque nue.

On connaît ces développements qui, particulièrement dans le *Journal*, se construisent sur un mode si étrange. Autour d'une affirmation principale viennent se disposer les affirmations secondaires qui l'appuient globalement tout en amorçant quelques réserves partielles. Chaque réserve s'enchaîne à une autre qui la complète et, liées les unes aux autres, elles composent toutes ensemble une construction négative, parallèle à la construction centrale qui dans le même temps se poursuit et s'achève arrivée au terme, l'affirmation est à la fois entièrement développée et entièrement retirée; on ne sait si l'on en saisit l'envers ou l'endroit, si l'on est en présence de l'édifice ou de la fosse dans laquelle l'édifice a disparu. Il y a vraiment impossibilité de découvrir quelle face la pensée tourne vers nous, tant elle se tourne et se détourne, comme si, au bout d'un fil tordu, elle n'avait pour objet que d'en reproduire le mouvement de torsion. Les mots de Kafka, par le fait qu'ils tentent une véritable régression à l'infini, donnent l'impression aussi bien de se dépasser d'une manière vertigineuse que de s'appuyer sur le vide. On croit à un au-delà des mots, à un au-delà de l'échec, à une impossibilité qui serait plus qu'une impossibilité et ainsi nous restituerait l'espoir (« Le Messie ne viendra que quand il ne sera plus nécessaire, il ne viendra qu'un jour après son arrivée, il ne viendra pas le dernier jour, mais au tout dernier. » Ou encore : « Rien qu'un mot, rien qu'une prière, rien qu'un souffle d'air, rien qu'une preuve que tu vis encore et que tu attends. Non, point de prière, rien qu'un souffle, pas même un souffle, rien qu'une présence, pas même une présence, rien qu'une pensée, pas même une pensée, rien que le calme du sommeil »), mais comme les mots s'arrêtent, nous ne tenons ni l'espoir d'une infinité réalisée, ni la certitude d'un contenu

fini; entraînés vers l'illimité, nous avons renoncé aux limites et finalement il nous faut aussi renoncer à l'illimité.

Souvent, le langage de Kafka voudrait se maintenir sur le mode interrogatif, comme si, sous le couvert de ce qui échappe au oui et au non, il espérait attraper quelque chose. Mais les questions se répètent en se circonscrivant; de plus en plus, elles écartent ce qu'elles cherchent, elles en ruinent la possibilité elles continuent désespérément dans le seul espoir d'une réponse, et elles ne peuvent continuer qu'en rendant toute réponse impossible, plus encore, en annulant l'existence même de celui qui questionne (« Qu'est-ce donc? Qui donc s'en va sous les arbres du quai? Qui donc est entièrement abandonné? Qui donc ne peut plus être sauvé? Sur la tombe de qui le gazon pousse-t-il?... Ou bien « Qu'est-ce qui te trouble? Qu'est-ce qui t'émeut jusqu'à l'âme? Qu'est-ce qui tâtonne au loquet de ta porte? Qui t'appelle de la rue sans entrer par la porte pourtant ouverte? Ah! justement celui que tu troubles, celui que tu émeus jusqu'à l'âme, celui à la porte de qui tu tâtonnes, celui que, sans vouloir entrer par la porte ouverte, tu appelles de la rue! »). A la vérité, le langage ici semble épuiser ses ressources et n'avoir d'autre but que de se poursuivre, coûte que coûte. Il paraît confondu avec sa possibilité la plus vide, et c'est pourquoi il nous paraît aussi d'une plénitude si tragique, car cette possibilité, c'est le langage frustré de tout et ne se réalisant que par le mouvement d'une contestation qui ne trouve plus rien à contester.

La littérature est le lieu des contradictions et des désaccords. L'écrivain le plus lié à la littérature est aussi le plus entraîné à s'en délier. Elle lui est tout, et il ne peut ni s'en contenter ni s'y tenir. Kafka, si sûr de sa vocation littéraire, se sent coupable de tout ce qu'il lui sacrifie pour l'exercer. Il devrait s'intégrer à la loi (notamment par le mariage) et, au lieu de cela, il écrit. Il devrait chercher Dieu en participant à la communauté religieuse et, au lieu de cela, il se contente de cette forme de prière qu'est écrire. « Voici un temps déjà que plus rien n'a été écrit. Dieu ne veut pas que j'écrive, mais quant à moi, il me faut écrire. Ce sont là perpétuellement des hauts et des bas, en fin de compte Dieu est le plus fort et le malheur est plus grand que tu ne l'imagines. » Ce qui était justification devient faute et condamnation. Il sait « qu'on ne peut pas écrire la rédemption,

on ne peut que la vivre. » Dans l'histoire de *Joséphine*, il montre que l'artiste a beau se croire l'âme de la collectivité, la principale ressource du peuple pour faire face aux malheurs qui le frappent, il ne sera pas dispensé de sa part de travail et de responsabilité commune, son art en souffrira, périlitera même, qu'importe : sa décadence « n'est qu'un petit épisode dans la conscience éternelle de notre peuple, et notre peuple dépassera bientôt cette perte ». L'apologue signifie clairement que, même absolu, l'art est sans droit devant l'action. Il est sans droit, mais la conscience de cette illégitimité ne résout pas le conflit. La preuve en est que, pour nous l'annoncer, Kafka doit écrire encore une œuvre de littérature, et lui-même mourra en corrigeant les épreuves d'un dernier livre. En ce sens, celui qui se met à écrire est bien déjà perdu. Mais il ne peut pourtant plus interrompre sa tâche sans croire désormais que c'est en l'interrompant qu'il va se perdre. Il essaiera toutes les solutions. Toutes, même le silence, même l'action, ne seront plus que des modes plus ou moins déficients de l'art dont il ne s'affranchira qu'à la demande même de l'art — la renonciation de Racine à la tragédie fait partie de la tragédie — de même, la folie de Nietzsche ou la mort de Kleist. Récemment, on nous a montré que le mépris de tout écrivain pour la littérature se payait par un recours multiplié aux moyens littéraires. On découvrira bientôt que, lorsque la littérature cherche à faire oublier sa gratuité en s'associant au sérieux d'une action politique ou sociale, cet engagement s'accomplit tout de même sur le mode du dégagement. Et c'est l'action qui devient littéraire.

Du dehors et du dedans, la littérature est complice de ce qui la menace, et cette menace est finalement aussi complice de la littérature. Celle-ci ne peut que se contester, mais cette contestation la rend à elle-même. Elle se sacrifie, et ce sacrifice, loin de la faire disparaître, l'enrichit de nouveaux pouvoirs. Comment détruire, lorsque la destruction est la même chose que ce qu'elle détruit ou bien, comme la magie vivante dont parle Kafka, lorsqu'elle est destruction qui ne détruit pas mais qui construit? Ce conflit s'ajoute à tous ceux que nous avons entrevus au cours de ces pages. Écrire, c'est s'engager; mais écrire c'est aussi se dégager, s'engager sur le mode de l'irresponsabilité. Écrire, c'est mettre en cause son existence, le monde des valeurs et, dans une certaine mesure, condamner le

bien; mais écrire, c'est toujours chercher à bien écrire, chercher le bien. Et puis, écrire, c'est prendre en charge l'impossibilité d'écrire, c'est, comme le ciel, être muet, « n'être écho que pour le muet »; mais écrire, c'est nommer le silence, c'est écrire en s'empêchant d'écrire. L'art ressemble au temple dont nous parlent *Les Aphorismes* : jamais construction ne s'est édifiée aussi facilement, mais sur chaque pierre se trouve gravée une inscription sacrilège, si profondément gravée que le sacrilège durera plus longtemps, deviendra plus sacré que le temple lui-même. Ainsi l'art est-il le lieu de l'inquiétude et de la complaisance, celui de l'insatisfaction et de la sécurité. Il porte un nom : destruction de soi-même, désagrégation infinie, et un autre nom : bonheur et éternité.

LE MYTHE DE MALLARMÉ

Les ouvrages de M. Henri Mondor, l'édition complète qu'il a publiée avec M. Jean Aubry (mais qui restera incomplète, tant que ne sera pas réunie la correspondance dont il a la clé), les *Propos sur la Poésie* qu'il vient de tirer de cette correspondance, toutes ces études, si remarquables et si dignes de leur objet, nous ont certes rendu Mallarmé plus proche. Nous le connaissons mieux et nous savons aussi plus précisément ce que, de lui, nous ne connaissons jamais. Sa gloire est maintenant celle d'un auteur classique. « Tel qu'en lui-même enfin... » Peut-être, cependant, ne nous est-il si présent que parce que sous bien des aspects il s'est éloigné de nous. Ce qu'il y a eu d'audacieux dans son art ne nous surprend plus. Ce qui rendait son génie mystérieux, modeste et profond, se dissipe. Et surtout la confiance qu'il avait mise dans les seules valeurs esthétiques, cette foi dans l'art placé au-dessus de tout, cette religion de la solitude du poète nous semblent les signes d'une passion que le mouvement de l'histoire ne nous permet plus de partager. Seule, la pure violence de cette passion nous retient et nous étonne encore.

Valéry n'a cessé d'honorer Mallarmé et de commenter son attitude poétique. Jusqu'aux derniers jours, il lui est resté fidèle comme Platon à Socrate. Mais comme Platon, il a, par sa propre gloire, par ses recherches infiniment développées, par une manière de voir, d'admirer et de comprendre conforme à ces recherches, éclairé et voilé la figure de son maître; il lui a fait écran en l'illuminant; il lui a trop donné, trop emprunté. Les deux œuvres sont fort distinctes, mais leurs idées le sont moins;

et ce que les conceptions de Mallarmé ont de tout à fait singulier a été comme effacé par l'importance qu'elles ont reçue des idées presque semblables, mais plus fortes et surtout plus fortement, plus obstinément proposées, que nous trouvons dans les pages des *Variété* ou dans tant d'autres morceaux en prose.

Assurément, nous savons que Valéry a méprisé la littérature et que Mallarmé en a fait sa raison de vivre. Nous savons que, dans la littérature, le premier s'est intéressé surtout à l'étude de l'activité de l'esprit et le second à l'œuvre seule; en outre, Valéry a recherché la perfection de l'art, non pour cette perfection, mais pour la maîtrise qu'elle suppose et la conscience de soi qu'elle développe, tandis que Mallarmé, ni moins lucide, ni moins conscient, a toujours gardé le souci de l'art et même du livre dans lequel cette lucidité et cette conscience lui ont paru pleinement s'accomplir. Que faut-il ajouter? L'un et l'autre ont vécu ce paradoxe, courant, de changer leurs théories par leurs œuvres. Mallarmé a beau n'estimer les moyens qu'en vue du résultat la préparation l'absorbe, la grandeur du but l'en détourne et ses derniers ouvrages, si admirables et si définitifs qu'ils soient, semblent les moments perdus de jours secrets, voués à une activité plus essentielle et tout intérieure. Au contraire, Valéry, n'écrivant que pour éprouver le travail de quelqu'un qui écrit, produit une œuvre nombreuse, variée et si accomplit qu'on ne l'imagine pas doublée d'une autre plus profonde et enfermée dans le seul silence de l'esprit. Il en résulte que les idées de Mallarmé ont trouvé dans l'œuvre de Valéry leur réalisation la plus complète, sinon la plus représentative. Mais il en résulte aussi que l'influence de Mallarmé, en grandissant avec celle de son illustre disciple, est devenue l'influence d'une théorie et d'une méthode, et a ainsi perdu ce que le mystère et la beauté des chefs-d'œuvre ajoutent d'efficace aux idées qu'on en prétend tirer.

Dans un texte de *Variété III*, on lit cette remarque « Chez Mallarmé, l'identification de la méditation " poétique " avec la possession du langage, et l'étude minutieuse sur lui-même de leurs relations réciproques ont abouti à une sorte de doctrine dont nous ne connaissons malheureusement que la tendance. Les écrits théoriques de Mallarmé sont en grand nombre, mais peu développés, affirmations plutôt que preuves. Ce qui frappe, c'est l'importance des réflexions sur le langage. Nul poète n'a

plus fortement senti que tout poème, si mince qu'en fût le prétexte, était nécessairement engagé dans la création du langage poétique et peut-être de tout langage. Valéry a dit et admiré cette recherche, mais il nous l'a peu fait connaître, et il n'est pas sûr qu'il l'ait lui-même poussée exactement dans le même sens. Le manque de cohérence des textes, un souci tout autre que logique, l'éclat de certaines formules qui n'expliquent pas mais qui montrent, rendent les méditations de Mallarmé peu réductibles à l'unité et à la simplicité d'une doctrine.

Nous voudrions rappeler certains de ces textes et les affirmations les plus constantes qu'ils renferment. Peut-être y retrouverons-nous des préoccupations et aussi des préjugés assez proches des nôtres. Par exemple, Mallarmé croit à l'existence de deux langages, l'un essentiel, l'autre brut et immédiat. C'est là une certitude qu'assurera encore Valéry et qui depuis nous est devenue très familière. Pourquoi? Cela est moins évident. Mallarmé a comparé le mot commun à une monnaie d'échange, à tel point qu'il suffirait le plus souvent, pour nous faire comprendre, « de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie ». Mais veut-il dire, comme l'indique le commentaire de Valéry, que ce langage est nul, parce qu'étant au service de la fonction de compréhension, il disparaît complètement dans l'idée qu'il communique ou dans l'acte qu'il annonce? Tout au contraire : « A quoi bon, dit Mallarmé, la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. » On trouve, dans cette réponse, une indication remarquable. Le mot n'a de sens que s'il nous débarrasse de l'objet qu'il nomme il doit nous en épargner la présence ou « le concret rappel ». Dans le langage authentique, la parole a une fonction, non seulement représentative, mais destructive. Elle fait *disparaître*, elle rend l'objet absent, elle l'annihile.

Jusque-là, nous pouvons reconnaître l'origine de telles remarques. Mallarmé a été frappé par le caractère du langage qui est d'être significatif et abstrait. Tout mot, même un nom propre, même le nom de Mallarmé, désigne, non pas un événement individuel, mais la forme générale de cet événement quel qu'il soit, il reste une abstraction. C'est du moins ce que

Platon nous a appris. Mais, n'est-ce pas remarquable? poètes et écrivains (depuis l'époque classique) ont rarement été satisfaits de cette loi qu'ils ont plutôt essayé de renverser; ils prétendent lier le mot à la chose, le confondre avec ce qu'elle a d'unique; un nom qui soit le mien, non celui de tous, voilà ce qu'ils veulent. La position de Mallarmé est par là exceptionnelle. Lui qui, plus que tout autre, a condamné le discours, à qui manquent genre commun, clarté, ordre, logique, c'est-à-dire tout ce qui importe au caractère universel et abstrait du langage, est aussi celui qui apprécie ce caractère comme sa valeur principale et la condition même de la forme poétique. S'il y a poésie, c'est parce que le langage est un instrument de compréhension. Nous voici loin des remarques de Valéry.

« Je dis une-fleur! et, hors de l'oubli où ma voix ne relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. » Nous le voyons, tout n'est pas si simple. Le mot écarte l'objet : « Je dis une fleur! », et je n'ai devant les yeux ni une fleur, ni une image de fleur, ni un souvenir de fleur, mais une absence de fleur. « Objet tu ». Cette absence est-elle cependant le signe d'autre chose, de la vérité, par exemple, au sens classique, ayant valeur pour tous et en tout temps? Ne nous hâtons pas de le conclure; malgré l'emploi de mots abstraits « calices *sus*, *idée* », il est à pressentir que le poète est dans un ordre qui ne demande rien au savoir. A l'absence réelle d'un objet il ne substitue pas sa présence idéale. « Suave » et « musicalement », ce n'est assurément pas un concept intellectuel qui s'affirme par ces voies. Au contraire, nous le remarquons, nous voici à nouveau en contact avec la réalité mais une réalité plus évasive, qui se présente et s'évapore, qui s'entend et s'évanouit, faite de réminiscences, d'allusions, de sorte que si d'un côté elle est abolie, de l'autre elle réapparaît dans sa forme la plus sensible, comme une suite de nuances fugitives et instables, au lieu même du sens abstrait dont elle prétend combler le vide.

A un premier regard, l'intérêt du langage est donc de détruire, par sa puissance abstraite, la réalité matérielle des choses, et de détruire, par la puissance d'évocation sensible des mots, cette valeur abstraite. Une telle action doit nous mener assez loin. Quand la parole se contente de nommer un objet, elle ne nous en affranchit pas. La mince enveloppe du mot usuel cède à la pres-

sion de la chose qu'il désigne; comme il est coutumier, il s'évanouit dès qu'on le prononce, il nous livre à la présence dont il devait nous défendre. Aussi, « décrire, enseigner, narrer » sont-ils des actes qui relèvent du langage brut, de cette fonction de numéraire facile et représentatif. Le lieu commun, dont Mallarmé a fui désespérément l'usage, a précisément ce tort de ne pas offrir une digue assez forte contre les faits, les choses, ce qu'on voit, ce qu'on entend. Il ne nous met pas assez à l'écart; il ne crée pas d'absence véritable. Si le propre du langage est de rendre nulle la présence qu'il signifie, transparence, clarté, lieux communs lui sont contraires, parce qu'ils contrarient sa marche vers une signification libre de toute référence concrète. Ainsi comprend-on pourquoi le langage essentiel accorde tant de place à ce que Valéry appelle le physique du langage. Sons, rythme, nombre, tout cela qui ne compte pas dans la parole courante, devient maintenant le plus important. C'est que les mots ont besoin d'être visibles, il leur faut une réalité propre qui puisse s'interposer entre ce qui est et ce qu'ils expriment. Leur office est d'attirer le regard sur eux-mêmes pour le détourner de la chose dont ils parlent. Seule, leur présence nous est le gage de l'absence de tout le reste.

Les clichés gênent Mallarmé, non parce qu'il n'y trouve que des mots, mais parce qu'au contraire les mots en ont disparu. Il ne s'effraie guère de donner le pas au langage sur la pensée : comment pourrait-il le craindre? Ce qu'il souhaite, c'est de faire exister la parole, de lui rendre sa puissance matérielle, de lui céder l'initiative en faisant briller les mots de « leurs reflets réciproques », et cela, afin de lui garder sa valeur même de signification. La pensée, c'est-à-dire la possibilité d'être présent aux choses en s'en éloignant d'une distance infinie, est fonction de la seule réalité des mots. Là où les mots dominent selon les relations complexes qu'ils peuvent entretenir, la pensée s'accomplit et le sens s'achève.

A la vérité, tout cela ne va pas sans contradictions. Il est clair que, si Mallarmé donne pour mission au langage de se rapporter par l'absence à ce qu'il signifie, il risque d'entrer dans une impasse. De quelle absence s'agit-il? S'il est nécessaire de ne pas nommer, mais seulement de qualifier le vide défini que crée l'objet en disparaissant, nous glisserons d'abord vers l'image. L'allégorie est ce premier pas vers l'absence : « Eau

froide par l'ennui dans son cadre gelée. » Mais l'affranchissement est encore illusoire dès que nous comprenons la périphrase, l'objet à nouveau ressuscite et s'impose. Le défaut de la métaphore simple est moins dans sa simplicité, qui en rend le déchiffrement facile, que dans sa stabilité, sa solidité plastique; elle est aussi pesante et présente que ce qu'elle figure, elle est comme posée immuablement devant nous, avec sa signification que rien ne vient changer. C'est pourquoi le monde des images, que Mallarmé recherche, est une fuite, une négation plutôt qu'une affirmation d'images. Non seulement, les figures sont raccourcies, placées de biais, diffuses, mais elles se succèdent selon un rythme assez rapide pour qu'aucune ne laisse à la réalité qu'elle circonscrit le temps d'exister, de nous devenir présente par son intermédiaire. C'est là la gageure. Si je dis « l'absente de tous bouquets », sans doute j'efface momentanément la fleur qu'autrement il me faudrait voir, mais c'est pour diriger mon regard et mon esprit vers la présence d'une autre chose, non moins encombrante, non moins lourde; celle-ci doit à son tour s'évanouir, sous la pression d'une image plus instable qui la repoussera, et ainsi de suite de figures en figures, images inquiètes, actes plutôt que formes, transitions de sens plutôt qu'expressions.

Toutes les recherches de Mallarmé tendent à trouver une limite où s'esquisserait, par le moyen de termes pourtant fixes et orientés vers des faits et des choses, une perspective de parenthèses s'ouvrant les unes dans les autres à l'infini et se soustrayant sans cesse à elles-mêmes. « Allusion, dit-il, suggestion. « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée. » De là l'impressionnisme dont on l'accuse, comme s'il avait voulu peindre la nature, alors qu'il ne cherche qu'à la faire disparaître. Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régit les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage; non le bois intrinsèque et dense des arbres. » Mallarmé n'est pas de ceux qui, pour peindre un objet, l'incorporent à leur tableau. Sa visée est autre « Je la dis Transposition. »

On comprend aussi pourquoi le langage essentiel qui n'exclut

pas la prose (« Dans le genre appelé prose il y a des vers quelquefois admirables, de tous rythmes... Toutes les fois qu'il y a un effort au style, il y a versification ») est poésie et suppose le vers. Le vers, en substituant aux relations syntaxiques des rapports plus subtils, oriente le langage dans le sens d'un mouvement, d'une trajectoire rythmée, où seuls comptent le passage, la modulation, et non les points, les notes par où l'on passe. C'est ce qui rapproche poésie et musique. « Poésie, Musique, par excellence » non pas, certes, parce que la poésie ferait du langage une sorte de musique, mais, comme elle, art de mouvement, elle tire de la durée seule la signification et les effets qu'elle veut atteindre. Il est manifeste que si le vers « de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire », c'est d'abord que les mots y ont cessé d'être des « termes » (où l'on s'arrête) et se sont ouverts à l'intention qui, à travers eux, chemine, en dehors de toute réalité qui puisse y correspondre. Il arrive ainsi que le rythme, le rejet, la tension spéciale du vers créent un rapport si avide que le mot, appelé pour l'achever, devienne superflu, tant il est présent dans la seule attente qui l'exige par cette absence, il est réparti sur toute l'étendue de la phrase et comme en puissance de devenir sans un acte qui vienne l'épuiser. « Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence. »

Dans *Igitur*, Elbehnon dit « Je profère la parole, pour la replonger dans son inanité. » Quand on a découvert dans le langage un pouvoir exceptionnel d'absence et de contestation, la tentation vient de considérer l'absence même de langage comme enveloppée dans son essence et le silence comme la possibilité ultime de la parole. Chacun sait que ce silence a hanté le poète. Ce que l'on a quelquefois oublié, c'est que ce silence ne marque pas pour lui l'échec de ses rêves, pas plus qu'il ne signifie un acquiescement à l'ineffable, une trahison du langage, un à quoi bon jeté à des ressources poétiques trop inférieures à l'idéal. Le silence est sans doute toujours présent comme la seule exigence qui vaille. Mais, loin d'apparaître l'opposé des

mots, il est au contraire supposé par les mots, et comme leur parti pris, leur intention secrète, plus encore la condition de la parole, si parler c'est remplacer une présence par une absence et, à travers des présences de plus en plus fragiles, poursuivre une absence de plus en plus suffisante. Le silence n'a tant de dignité que parce qu'il est le plus haut degré de cette absence qui est toute la vertu de parler (qui est elle-même notre pouvoir de donner un sens, de nous séparer des choses pour les signifier).

Ce qui est frappant chez Mallarmé, c'est le sentiment qu'un certain arrangement de mots pourrait n'être en rien distinct du silence. « Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer. » « Qu'une moyenne étendue de mots, sous la compréhension du regard, se range en traits définitifs, avec quoi le silence. Ailleurs, par plaisanterie, il tient pour identiques le fait de ne rien dire et celui de ne parler de rien » « La Société, terme le plus creux, héritage des philosophes, a ceci, du moins de propice et d'aisé que rien n'existant, à peu près, dans les faits, pareil à l'injonction qu'éveille son concept auguste, en discourir égale ne traiter aucun sujet ou se faire par délassément. » Avec des mots, on peut faire du silence. Car le mot peut aussi se rendre vain et donner par sa présence le sentiment de son propre manque. « Vierge absence éparse en cette solitude », « vacance exquise de soi », « creuse blancheur, enveloppe d'un rien », tout cela est langage, mais langage qui, exprimant le vide, doit finalement encore exprimer le vide de langage.

Lorsqu'on commence à faire sa part au silence, il l'exige toujours plus grande au point de vouloir écarter, à la fin, même ce qui le rend possible. Mallarmé a toujours prétendu rapprocher le langage brut et la parole, le langage essentiel et l'écrit. Prétention en apparence surprenante. Valéry au contraire associe la poésie au chant, comprenant qu'un langage auquel on restitue sa valeur sonore, demande un organe, autre que les yeux, qui en explore et manifeste la puissance sensible. En outre, si du discours on ne veut retenir que la « mobilité », moyen essentiel du vers, comment ne pas faire appel à la voix, seule capable de porter ce mouvement et d'engager les mots dans la succession qui les allège et les volatilise? Mais, cependant, on comprend que le langage, s'il a pour objet d'éloigner de nous toute présence matérielle, rende ses droits à « l'écrit, envol tacite d'abstrac-

tion, en face de la chute des sons nus ». L'écrit, par sa composition typographique, peut même imiter et représenter le mouvement, comme l'indique la préface d'*Un Coup de Dés* : « L'avantage... littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite. La fiction affleurera et se dissipera, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. » Le livre est le mode, par excellence, du langage, à la fois parce qu'il n'en retient que le pouvoir d'abstraction, d'isolement, de transposition, parce qu'il en éloigne le hasard, reste de la contingence des choses réelles, parce qu'enfin il en écarte l'homme même, celui qui parle et celui qui écoute. « Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul fait, étant... » Et, on le voit, ce livre auquel il faut rêver, qui est le Livre, équivalent du monde, explication orphique de la Terre, n'est pas tant le Grand Œuvre, destiné à résumer l'univers, microcosme où tiendrait le tout, mais le creux de cette totalité, son envers, son absence réalisée, c'est-à-dire le pouvoir de tout exprimer, par conséquent un pouvoir qui est lui-même soustrait à tout et exprimé par rien, ce qu'il faut bien appeler « le jeu par excellence » (Le livre, « remplace tout faute de tout », dit-il encore : cela suppose donc que d'abord tout doive manquer). Quand le poète déclare « Je me figure, par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré », on pourrait juger cette prétention assez naïve. Mais tout dire, c'est aussi tout réduire à rien, et ainsi, à l'intersection de l'existence et du néant, s'affirme une sorte de force énigmatique, capable, pendant qu'elle résume tout « en une vierge absence éparse », de persister encore pour achever sa tâche, puis de se résorber elle-même dans le vide qu'elle a appelé.

Tout proférer, c'est aussi proférer le silence. C'est donc empêcher que la parole ne redevienne jamais silencieuse. De cette impossibilité, Mallarmé ne s'est jamais affranchi. C'est en vain qu'il demande au blanc de la page blanche, à la marge encore intacte, une représentation matérielle du silence.

L'armature intellectuelle d'un poème, écrit-il à propos de Poe, se dissimule et tient — a lieu — dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer que le vers. » Significatif silence, mais aussi significatif abandon, car, au moment même où le langage nous environne d'une absence universelle et nous délivre de l'obsession de la présence du monde, voici que le silence, pour s'exprimer, fait appel à quelque chose de matériel, se rend présent d'une manière qui ruine l'orgueilleux édifice élevé sur le vide et lui, l'absence même, n'a, pour s'introduire dans le monde des valeurs signifiées et abstraites, d'autre ressource que de se réaliser comme une chose. « Tant, que je préfère selon mon goût, une page blanche, un dessin espacé de virgules ou de points et leurs combinaisons secondaires, imitant, nue, la mélodie — au texte, suggéré avantageusement si, même sublime, il n'était pas ponctué. » Ce « dessin espacé de virgules et de points... mélodie nue », préféré aux mots avec une légère ironie qu'il ne faut sans doute pas méconnaître, est peut-être le dernier vestige d'un langage qui s'efface, le mouvement même de sa disparition, mais il apparaît davantage encore comme l'emblème matériel d'un silence qui, pour se laisser représenter, doit se faire chose et qui ainsi reste le scandale, son paradoxe insurmontable.

On aperçoit maintenant autour de quel point dangereux tournent les réflexions de Mallarmé. D'abord, le langage tient dans une contradiction : d'une manière générale, il est ce qui détruit le monde pour le faire renaître à l'état de sens, de valeurs signifiées; mais, sous sa forme créatrice, il se fixe sur le seul aspect négatif de sa tâche et devient pouvoir pur de contestation et de transfiguration. Cela est possible dans la mesure où, prenant une valeur sensible, il devient lui-même une chose, un corps, une puissance incarnée. Présence réelle et affirmation matérielle du langage lui donnent pouvoir de suspendre et de congédier le monde. La densité, l'épaisseur sonore lui sont nécessaires pour dégager le silence qu'il enferme et qui est la part de néant sans laquelle il ne ferait jamais naître un sens nouveau. Ainsi lui faut-il être infiniment pour produire le sentiment d'une absence — et devenir semblable aux choses pour rompre nos rapports naturels avec elles. La contradiction est rude, elle torture tout langage poétique, comme elle tourmente les spécu-

lations de Mallarmé. C'est elle qui pousse le poète, reprenant la doctrine de Cratyle, à chercher une correspondance directe entre les mots et ce qu'ils signifient, à regretter la couleur claire du mot nuit et le timbre obscur du mot jour, comme si les mots, loin de nous détourner des choses, devaient en être le décalque matériel la sensualité du langage ici l'emporte et le mot rêve de s'unir aux objets dont il a le poids, la couleur, l'aspect lourd et dormant.

De même, si les blancs, la ponctuation, la disposition typographique, l'architecture de la page sont appelés à jouer un si grand rôle, c'est que l'écrit a besoin, lui aussi, d'une présence matérielle. Il est un espace qualifié, une région vivante, une sorte de ciel qui, matériellement, figure tous les événements de l'acte même de comprendre. « Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance de miroir, concordance au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs; seulement traduit, en une manière, par chaque pendentif. » Le langage, confondu ici avec le livre, élève tous les éléments matériels qui le composent à une existence supérieure, analogue à la conscience dont il n'est pas seulement le produit, mais l'emblème, et capable, comme elle, d'un mystérieux silence, fond obscur sur lequel tout se déclare.

Nous n'avons cité que des textes classiques et fort clairs. Dans un fragment de *La Musique et les Lettres*, Mallarmé a exprimé, sous une forme teintée d'idéalisme, à peu près les mêmes considérations

Autre chose... ce semble que l'épars frémissement d'une page ne veuille sinon surseoir ou palpiter d'impatience, à la possibilité d'autre chose.

Nous savons, captifs d'une formule absolue que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre: car cet au-delà en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.

A quoi sert cela —

A un jeu.

En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissent solides et prépondérantes — éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires.

Quant à moi, je ne demande pas moins à l'écriture...

A quoi tend l'écriture? A nous libérer de ce qui est. Et ce qui est, c'est tout, mais c'est d'abord la présence des « choses solides et prépondérantes », tout ce qui pour nous marque le domaine du monde objectif. Cette libération s'accomplit grâce à l'étrange possibilité que nous avons de créer du vide autour de nous, de mettre une distance entre nous et les choses. Cette possibilité est authentique (« nous avons droit »), parce qu'elle est liée au sentiment le plus profond de notre existence, l'angoisse, disent les uns, l'ennui, dit Mallarmé. Nous avons vu qu'elle répond exactement à la fonction de l'écriture dont le rôle est de substituer à la chose son absence, à l'objet sa « disparition vibratoire ». La littérature a pour loi ce mouvement vers autre chose, vers un *au-delà* qui pourtant nous échappe, puisqu'il ne peut être, et dont nous ne saisissons « chez nous » que « le conscient manque ». C'est donc ce manque, ce vide, cet espace vacant qui est l'objet et la création propre du langage. (Le surréalisme, en mettant en valeur le sentiment de présence autre, la primauté du surréel, suit la même tendance.) Sans doute, à un tel manque correspondent, comme l'endroit et l'envers, certaines valeurs positives au cours du travail d'érosion qu'elle accomplit, la langue poétique atteint un point où les choses se transforment, se transfigurent et, déjà envahies par le vide, resplendent « en des fêtes solitaires ».

*Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.*

Mais ce mouvement est dépassé par l'exigence du langage, c'est vers l'absence absolue qu'il s'oriente, c'est le silence qu'il

appelle. Il se peut que ce qui n'est pour nous que manque et néant, « là-haut éclate » ou, comme il est dit dans *Petit Air*

*Indomptablement a dû
Comme mon espoir s'y lance
Éclater là-haut perdu
Avec furie et silence.*

Mais « là-haut » ne nous concerne pas : c'est, au contraire, la singularité et le prodige du langage de donner une valeur de création, une puissance de foudre à rien, au vide pur, au néant dont il s'approche, s'il ne l'atteint, comme de sa limite et de ses conditions (« A l'égal de créer : la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut »).

Remarquons-le, la poésie, dans cette entreprise pour nous détacher de l'être, est supercherie et jeu. Nécessairement, elle nous trompe; la mauvaise foi, le mensonge sont ses vertus. Comme le héros d'*Igitur*, elle dit « Je ne peux faire ceci sérieusement. »

Son sort est lié à l'imposture. Pourquoi? Peut-être en aurons-nous le pressentiment, si nous relisons la première phrase de notre texte. Quel est cet « épars frémissement d'une page », qui, attente, suspens, impatience, n'existe que dans l'avenir, toujours projeté vers autre chose dont la possibilité est tout son être? A n'en pas douter, c'est ce que Valéry appelle un sentiment, une pensée à l'état naissant ou, plus exactement, ni pensée ni sentiment, mais une naissance, une éclosion, une intention qui se cherche, une signification qui s'indique, un sens encore suspendu, dont nous ne tenons que l'ébauche vide.

Le poète marque ainsi le privilège majeur du langage, qui n'est pas d'exprimer un sens, mais de le créer. Seulement, cette naissance apparaît plutôt comme une mort et l'approche de l'absence définitive. On dirait que, du fait que l'homme parle et, par la parole, donne un sens nouveau au monde, l'homme est déjà mort, est, du moins, en instance de mourir et, par le silence qui lui permet de parler, tenté à chaque instant de faire défaut à lui-même et à toutes choses. Il lui faut, il est vrai, conduire le jeu jusqu'au bout : proférer tout, c'est sa tâche, proférer tout et tout réduire au silence, même le silence. Mais le silence, grâce auquel nous parlons, nous ramène au langage, à un nouveau

langage qui n'est jamais le dernier. C'est pourquoi, le poète, comme tout homme qui parle et qui écrit, meurt toujours avant d'avoir atteint le silence et c'est pourquoi, toujours, sa mort nous apparaît prématurée, mensonge qui couronne un édifice de mensonges.

De ces remarques sur le langage, il serait à retenir plusieurs points frappants. Mais de tous le plus remarquable est le caractère impersonnel, l'espèce d'existence indépendante et absolue que Mallarmé lui prête. Nous l'avons vu, ce langage ne suppose personne qui l'exprime, personne qui l'entende il *se* parle et il *s'écrit*. C'est la condition de son autorité. Le livre est le symbole de cette subsistance autonome, il nous dépasse, nous ne pouvons rien sur lui et nous ne sommes rien, presque rien, dans ce qu'il est. Si le langage s'isole de l'homme, comme il isole l'homme de toutes choses, s'il n'est jamais l'acte de quelqu'un qui parle en vue de quelqu'un qui l'entende, on comprendra qu'à celui qui le considère dans cet état de solitude, il offre le spectacle d'une puissance singulière et toute magique. Il est une sorte de conscience sans sujet, qui, séparée de l'être, est détachement, contestation, pouvoir infini de créer le vide et de se situer dans un manque. Mais c'est aussi une conscience incarnée, réduite à la forme matérielle des mots, à leur sonorité, à leur vie et donnant à croire que cette réalité nous ouvre on ne sait quelle voie vers le fond obscur des choses. Peut-être est-ce là une imposture. Mais peut-être cette supercherie est-elle la vérité de toute chose écrite.

« L'on parle volontiers du mystère de la poésie et des Lettres. » Il est curieux que la première phrase des *Fleurs de Tarbes* soit pour nous rappeler ce mystère. Il est vrai que la deuxième nous en fait honte et que la troisième s'en détourne : « Ce n'est rien dire précisément que parler d'ineffable. Ce n'est rien avouer que parler de secrets. » « Ce n'est pas de tels problèmes... »

Avouons-le, un tel congédiement nous laisse méfiants. Il est peut-être d'usage, commençant un livre, de parler des questions dont on ne parle pas. « Il y en a mille. » Mais, quand on se résigne à en ignorer neuf cent quatre-vingt-dix-neuf, il est étrange de mettre en avant la seule qu'il soit « prétentieux et vain » de connaître. C'est à croire qu'il s'agit plutôt d'un problème si délicat qu'on ne peut le prendre en considération qu'en le négligeant et qu'on ne l'aborde qu'en abordant un autre. Peut-être existe-t-il pour la critique une *via negationis*, s'il existe aussi dans la littérature des problèmes qu'on ne peut évoquer sans les faire s'évanouir et qui demandent une explication, capable de confirmer, par l'éclaircissement même qu'elle apporte, la possibilité d'échapper à toute explication. Le mystère dans les Lettres est sans doute d'une nature telle qu'on le dégrade si on le respecte et qu'on le lâche si on le saisit. A qui l'honneur de loin, en l'appelant secret et ineffable, il se fait objet de dégoût, quelque chose de parfaitement vulgaire. Et qui l'approche pour l'expliquer ne rencontre que ce qui se dérobe et ne recherche que ce qui fuit. Le mystère serait bien de ces sortes de questions qui se trouvent traitées lorsqu'on met à ne pas les voir toute la méthode et toute la rigueur qu'on devrait appliquer pour mieux les considérer.

Les Fleurs de Tarbes parlent du langage. Et aussi *Jacob Cow*, *Clef de la Poésie*, *Entretien sur les faits divers* et jusqu'au *Pont Traversé*. Ils en parlent de la manière la plus précise, en recherchant si le langage n'est pas soumis à des lois et si ces lois qui concernent l'expression peuvent être exprimées. Leur point de départ? Une « évidence » : le langage est fait de deux éléments, distincts, l'un matériel, souffle, son, image écrite ou tactile, et le second immatériel, pensée, signification, sentiment. Fond et forme, il arrive sans doute, régulièrement, dans les Lettres que cette distinction soit contestée, mais il arrive, aussi, régulièrement, que la contestation prenne une forme exactement contraire. Soit que les uns, qu'il faut appeler Rhétoriciens, réduisent le fond à la forme (Paul Valéry le fond n'est qu'une forme impure); soit que les autres, qui ont reçu le nom de Terroristes, donnent le pas à la pensée et cherchent à y réduire le mot (Novalis la lettre n'est vraiment lettre que par la poésie).

Il arrive donc ceci la littérature, par le détour de tous ceux qui la représentent, tend à nier régulièrement toute division du langage en deux éléments d'importance égale, mais la manière dont se produit cette négation, tantôt opprimant l'un, tantôt détruisant l'autre, rétablit régulièrement l'existence de ces deux facteurs dont l'affirmation paraissait d'abord, à quelques-uns, purement scolaire et même naïve. Il est évident que si la moitié des écrivains affirment la littérature comme forme et l'autre moitié comme fond, il y a là un conflit très troublant. Très troublant et très violent. Car d'une part, sous prétexte d'unité, il aboutit constamment à faire renaître le double aspect du langage qu'il voudrait réduire et, d'un autre côté, par sa régularité, il semble qu'il manifeste quelque chose d'essentiel, une contradiction présente dans le langage même et dont les partis pris opposés des critiques et des écrivains ne seraient que l'expression nécessaire.

La naïveté de Jean Paulhan, affirmant que tout langage, toute poésie doit être recherchée à partir de ces deux éléments, sens et sons, idées et mots, est donc la moins irréfléchie qui soit, si elle est cette naïveté dont toutes les théories littéraires qui, elles, certes, ne sont pas naïves, laissent apparaître, contre elles-mêmes, la présence intacte. Y a-t-il dialogue plus étrange, et plus déraisonnable, que celui où l'on entend se répondre les

affirmations rigoureusement contraires que la littérature a constamment besoin de soutenir contre elle-même? L'écrivain le plus conscient, le plus attentif à son art, est comme forcé d'avoir sur cet art deux vues qui s'opposent. Mallarmé : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative aux mots. » Mais « La poésie consiste à créer, il faut prendre dans l'âme des états, des lueurs d'une pureté absolue. »

Tout langage peut offrir à chaque instant deux aspects opposés, l'un verbal, l'autre idéal. Tout texte peut être apprécié à un doublé point de vue comme mettant en jeu des phénomènes matériels, souffle, son, rythme et, par *extension*, mot, image, genre, forme, ou selon le sens, les sentiments, les idées, les choses qu'il révèle. A Eckermann, Goethe montrait un manuscrit couvert de ratures. « Que de mots », dit Eckermann. Il pensait aux ressources, aux richesses verbales. Mais Goethe : « Des mots! Tu ne vois pas qu'il n'en reste plus un seul. Et Berni, défendant les poèmes de Michel Ange : « Il dit des choses, et vous dites des mots. » (Jean Paulhan, le *Carnet du spectateur*). Oui, une telle illusion est étrange et non qu'elle se produise, mais qu'elle ne puisse pas ne pas se produire, que tantôt le même ensemble paraisse mots, tantôt seulement pensées, que même à qui se dépense pour saisir comment elle prend corps, l'illusion continue à s'imposer, puisque dans la *Clef*, on peut lire : « Où l'on exprime le mystère à défaut de le penser », ce qui laisserait supposer qu'il existe dans le monde du langage au moins une phrase n'ayant pas un envers de pensée, alors que la *Clef* même tend à nous apprendre que non seulement il n'y a pas de mots sans pensée et pas de pensée sans existence verbale, mais qu'en poésie pensée et mot sont identiques.

Le caractère provocant de ces remarques vient de leur simplicité et toutefois de l'impossibilité de les dépasser. Qui ne se dira : Eh bien, c'est entendu, le langage est signe et sens, mot et idée, nous le savons, nous l'avons toujours su. Mais il se passe ceci c'est qu'on est obligé de cesser de le savoir. A chaque instant, il nous est naturel de parler du « pouvoir des mots », de ces mots dont on dit qu'ils sont de grands mots, liberté, justice, religion, parce qu'ils sont de pensée nulle, et qui nous paraissent exercer un dangereux pouvoir « sur l'esprit

et le cœur des hommes, *hors de leur sens* ». Hors de leur sens, quoi de plus singulier comme si un mot pouvait perdre son sens, sortir de son sens, tout en restant mot, comme s'il n'agissait pas alors selon un autre sens, en formant avec lui un nouvel ensemble indissoluble, ayant un côté mot et un côté idée. Quand Lautréamont retourne les proverbes « Si la morale de Cléopâtre eût été moins courte, la face de la terre aurait changé : son nez n'en serait pas plus long », il nous choque, parce qu'il heurte en nous cette croyance qu'un ordre de mots, auquel correspond un certain sens, ne rencontrera pas nécessairement, si on le renverse, un autre sens raisonnable. Mais, pour Lautréamont, « il n'y a rien d'incompréhensible » et toute suite de mots signifie quelque chose, tout ensemble verbal a une face de pensée.

Le premier volume des *Fleurs de Tarbes* est une longue chaîne de preuves, d'où il suit que tels écrivains se trompent régulièrement sur le caractère de certaines expressions, par exemple, les lieux communs ils y voient des phrases que leur sens a abandonnées, ils y trouvent un dangereux excès de mots, tandis que d'autres y reconnaissent, à cause de la banalité qui les rend invisibles, une absence exceptionnelle de phrases et une hypertrophie de pensée. Le Terroriste, tout enchanté d'un rêve d'innocence où les choses et les sentiments pourraient nous apparaître, dans leur pureté d'origine, sans les mots qui les contraignent et les jettent au monde commun, est obsédé par l'aspect langagier du langage. Il faut tordre son cou à l'éloquence, repousser la technique, se méfier des mots, car les mots ne sont que des mots. Pas de face idéale pour le langage tel que le voit la Terreur l'astre ici montre éternellement la figure glacée de ses volcans éteints et de ses montagnes sans vie.

La Terreur poursuit le songe désespéré d'un langage qui ne serait que sens, et la fureur avec laquelle elle proscriit les signes témoinne de la fatalité où elle est d'anéantir, avec ce qu'elle n'aime pas, ce qu'elle préfère et ce qu'elle croit sauver. Mais là se produit une autre découverte. L'auteur qui néglige les mots, doit bien pourtant en venir à des phrases. Il lui faut des formes rares, des figures exceptionnelles, des mots qui, à cause de leur nouveauté, cessent pour lui d'être des mots. Il s'agit à la fin d'un langage réduit à sa face intérieure, perméable à l'indicible, neuf et comme innocent. Mais ce qu'a écrit un auteur, il arrive

qu'un lecteur le lise. Or ce lecteur, non seulement ne subit pas l'illusion de l'auteur qui croyait n'avoir plus affaire qu'à une pensée sans mots, il subit l'illusion contraire d'un langage avec surabondance de mots et presque sans pensée il ne voit que mots insolites dont il s'embarrasse et dont il croit l'écrivain maniaquement curieux, là où celui-ci avait visé le sentiment le plus spontané; il parle de littérature, quand la littérature est bannie. « De belles phrases, des images », pense-t-il. « Le sentiment le plus vrai, la chose même », sent l'écrivain.

Si on laisse de côté les théories particulières sur la Terreur et ses inconvénients qui forment un autre propos, si on ne cherche pas entre celui qui écrit et celui qui lit des rapports uniformes, on voit bien que ces remarques répondent à l'expérience la plus simple et la plus mystérieuse. Par l'analyse, nous savons, jusqu'à en être lassés, que tout texte parlé ou écrit est fait de mots et d'idées. Nous le savons, mais nous l'ignorons et, constamment, redevenons aveugles à l'un ou à l'autre de ces aspects : ou au mot ou bien au sens, au point d'en nier l'action et la valeur. A de rares moments, lorsqu'il s'agit d'un morceau de langage en transformation ou en voie de ruine, avec ces formules à la fois usées et usuelles que nous employons machinalement, mais qu'un arrêt, un accroc nous rendent brusquement visibles, il nous arrive de surprendre à *la fois* ces deux aspects du langage nous apercevons, dans une succession rapide ou une simultanéité gênante, cette double face de l'astre, comme si, à cause de ce dérangement, il se mettait à se balancer devant nous. Ou encore, c'est de biais qu'il nous semble entrevoir le côté pile et le côté face, ensemble, ou par un déploiement rapide d'éventail qui jette brusquement en notre présence, dans un étalement saisissable, la figure entière du langage dont autrement nous ne distinguons les deux côtés que repliés l'un sur l'autre et se cachant l'un par l'autre.

Le langage courant est tel que nous ne pouvons pas le voir, en même temps, dans son ensemble, sous ses deux faces. Si alors il n'en existe pas moins (en droit), cela tient au fait qu'il est essentiellement un dialogue il appartient à un couple, le parlant et l'interlocuteur, l'auteur et le lecteur. Les deux rapports du langage se manifestent, dans leur duplicité, par cette autre duplicité de l'homme qui parle et de l'homme qui écoute : aspect idée, d'un côté, du côté parlant le plus souvent

— aspect mot, du côté du parlé. « Pensée d'auteur, mots de lecteur, dit Jean Paulhan; mots d'auteur, pensée de lecteur. »

Mais comme ces deux fonctions d'auteur et de lecteur, de bouche et d'oreille, ne sont pas distribuées une fois pour toutes, que chacun est en même temps les deux membres du couple et qu'il écrit parfois à titre de lecteur et qu'il écoute (plus rarement) comme s'il parlait, cet enchevêtrement de tâches contribue à faire du langage habituel une langue à face unique. On y parle, mais personne n'écoute, on écoute ce qui n'a pas été parlé, ou bien personne ne parle, personne n'écoute ces situations sont fréquentes.

Revenons à l'écrivain. On peut certes prétendre que « cet écrivain a eu certaines *choses* à dire, certains *sentiments* à exprimer, que le langage commun lui semblait incapable de rendre; qu'à force de corrections, de retouches, d'approximations, il est parvenu enfin à former sur ce point des mots si fidèles à ses idées qu'ils s'effacent devant elles, et lui donnent quand il les emploie le seul sentiment d'une étroite communion avec sa pensée. » (*Carnet du spectateur.*) De son langage, on dira ou on pensera qu'il n'est pas *phrases, façons de parler*, mais vision des choses, rencontre de sentiments, et que l'écrivain n'a pas cherché des mots mais des mots qui rendent une pensée. Voyons pourtant ce qui se passe. Il y a, on s'en rend compte, une singularité et presque une contradiction dans la réussite qu'on prête à cet écrivain. Il ne recherche pas la phrase pour elle-même? Oui pourtant la phrase lui est nécessaire, il ne peut s'en priver, il l'a construite minutieusement, en lui donnant telle forme, tel rythme, telle couleur, etc. Mais, nous dit-on, quand il l'a, elle est si parfaite qu'il ne croit plus tenir cette phrase, mais la chose, non plus des façons de parler mais le sentiment même. C'est possible, l'événement est même constant, mais au prix de quel paradoxe? Cette chose, en effet, n'existe pas pour lui d'une manière réelle, comme elle existe dans la réalité, elle existe (loin d'exister, elle est absente, absence d'elle-même, nous dit Mallarmé) à partir des mots; ce sont les mots qui nous la font voir, qui la rendent visible, au moment où eux-mêmes s'évanouissent et s'effacent. Ils nous la montrent et pourtant ils ont disparu; ils n'existent plus, mais ils existent toujours derrière la chose qu'ils nous font voir et qui n'est pas la chose en elle-même, mais uniquement la chose à partir des mots. Il

faut donc que, si évanouis qu'ils soient, ils demeurent encore très présents, qu'on les sente sans cesse comme ce qui disparaît derrière la chose, comme ce qui la fait paraître en disparaissant. Les mots de l'écrivain ont une triple existence ils existent pour disparaître, ils existent pour faire apparaître la chose, et, une fois disparus, ils continuent d'être et de disparaître pour maintenir la chose comme apparition et empêcher que tout ne sombre au néant. (Notons que si l'on accepte les observations de Mallarmé, pour qui écrire ce n'est pas évoquer une chose, mais une absence de chose, on se trouve devant cette situation : les mots s'évanouissent de la scène pour y faire entrer la chose, mais comme cette chose n'est elle-même plus qu'une absence, ce qui se montre sur le théâtre, c'est une absence de mots et une absence de chose, un vide simultané, rien soutenu par rien.)~

Passons maintenant du côté du lecteur. A l'occasion d'images comme *voie lactée*, que nous n'entendons pas comme image, mais selon la chose qu'elle montre et qu'en revanche les étrangers découvrent et admirent à titre de mots pittoresques, l'auteur de *Jacob Cow* écrit « Nous n'entendons pas les mots directement, mais suivant le sens que nous leur formons. La présence de l'image dans ce sens révèle un retard, une rupture de l'entente — et comme un court-circuit du langage. De la même façon nous jugeons les écrivains. » Il semble donc que la présence du mot ou de l'image, sous le regard du lecteur, soit illicite et le résultat d'un accident ou d'une mauvaise manœuvre. Et cependant, il est bien vrai que le mot doit être présent de quelque façon, si le sens, lui aussi, est là ; et sans doute le mot est-il *entendu* avec le sens qu'il indique, mais ce sens n'est pas davantage à part de la formule qui le vise, comme cela pourrait se passer si le sens était, à lui seul, tout le langage. Un court-circuit, nous dit-on, se produit, qui rompt l'unité de la parole et fait apparaître plus ou moins fugitivement le mot dans le sens et l'image à côté de la chose. Un court-circuit, mais dont les effets sont des plus curieux. Car grâce à lui, dans le langage, à la fois nous voyons l'image, l'aspect verbal, comme l'essentiel et la pensée, l'aspect idéal, comme le seul important. Nous découvrons en même temps que le mot, à lui seul, et le sens, à lui seul, font le langage et nous voyons ces deux aspects comme indispensables l'un à l'autre, quoique s'affirmant chacun comme la

plénitude du tout et disparaissant pour que l'autre apparaisse et existant tous deux pour que chacun existe. Merveilleux phénomène, prodigieux court-circuit. Mais, à la vérité, peut-être ne nous est-il pas inconnu, il nous est même familier, car il porte aussi, comme le nom le plus commun et le plus rare, le nom de poésie:

A présent, nous sommes en mesure de lire la dernière page des *Fleurs de Tarbes* et de découvrir sans surprise qu'elle nous renvoie au mystère. « Qui pousse en ce sens son enquête (qui applique à la Rhétorique, en les renversant, les méthodes mêmes qui ont démasqué et redressé la Terreur) ...doit enfin reconnaître dans cette métamorphose et ce renversement la figure précise du mystère, que lui annonçaient vaguement l'opinion commune, les mythes, les poètes. » Ainsi, au dernier mot réapparaît ce que le premier avait écarté, et cela ne peut guère nous surprendre, si nous n'avons pas cessé, quand nous parlions du langage, d'entrevoir ce dont nous ne pouvions parler ce mystère même qui s'efface quand on l'explique et se dégrade quand on le vénère et où la division de toute littérature en deux fractions inconciliables et inséparables, la fatalité pour chacune d'elles de n'être juste que vue à l'envers, du point qui lui est opposé, nous ont conduits à reconnaître le paradoxe propre de la parole.

Ce paradoxe peut prendre bien des formes différentes que le langage se compose de deux éléments et cependant soit tel qu'il faille sans cesse réduire ces deux éléments à un seul, sans cesser de les réaffirmer tous les deux, est une de ces formes. Que les deux faces du langage, qu'on ne peut voir en même temps, qu'on ne peut qu'entrevoir à la fois, de biais et comme en perspective, par le mouvement du dialogue, tendent cependant à se poser ensemble, à se déployer glorieusement devant nous, c'est une autre forme de ce paradoxe. Le langage veut s'accomplir. Il exige d'être entièrement visible, sans se contenter du subterfuge de la perspective et du stratagème du dialogue. Il prétend à un véritable absolu. Il y prétend de la manière la plus complète, et non seulement pour lui-même, dans son ensemble, mais pour chacune de ses parties, exigeant d'être entièrement mots, entièrement sens et entièrement sens et mots, dans une même et constante affirmation qui ne supporte ni que les parts qui se heurtent s'accordent, ni que le désaccord gêne l'entente, ni que

l'entente soit l'harmonie d'un conflit. Cette prétention est la prétention de la poésie à l'existence. Lorsque la *Clef* nous propose cette formule « Il arrive aux mots et à la pensée d'être en poésie *indifférents* », nous comprenons qu'une telle indifférence exprime la possibilité pour le langage d'être totalement chacune de ces parties, d'être mots et pensée avec le mot, pensée et mots avec la pensée et de se réaliser dans cet échange indépendamment des termes logiques qui le constituent.

Une pareille exigence est sans doute redoutable. Mais elle ne nous surprend qu'à demi, si nous nous rappelons l'avoir déjà rencontrée, presque sous la même forme, au terme des remarques de Mallarmé sur le langage. Que revendiquait la poésie sous le nom de Mallarmé? L'être absolu, celui d'une conscience pouvant exister en dehors de toute conscience individuelle, se réalisant par elle-même et, capable, exprimant tout, de se situer comme le défaut de tout. Particulièrement, la poésie entendait n'être l'acte ni d'un auteur ni d'un lecteur « Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul fait, étant... » Or, c'est, si nous voyons bien, exactement sous la même forme que se montre la poésie de la *Clef*. Celle-ci est à la recherche, entre les deux termes du langage, d'un rapport tel qu'il fasse mystère et devienne inimaginable. Ce rapport, nous l'avons vu, c'est que le mot devient idée, l'idée mot, « en sorte que chaque terme du rapport y perd les traits particuliers qui le définissent ». Mais comment est-ce possible? Par ce fait simple, c'est qu'en poésie le rapport préexiste aux termes, que les termes n'existent que dans ce rapport et que ce que nous connaissons des termes isolés, par d'autres expériences, n'a pas la même valeur que dans le rapport qui à proprement parler les fonde. En d'autres mots, dans la poésie, seule existe la tension qui unit les termes, et ces termes n'y sont distincts qu'en apparence et d'un point de vue postérieur, du point de vue du langage ordinaire qui, lui-même, s'est constitué à partir de la poésie.

Or, si nous nous en souvenons bien, ces deux termes répondent, l'un, la pensée, à l'auteur, l'autre, le mot, au lecteur. Le langage aspire, pour se réaliser plus complètement, à l'existence en partie double que lui offre la réunion de ces deux personnes, la mise en regard de ces deux fonctions. Mais, en poésie, s'il n'y a plus de

termes? S'il n'y a plus idée d'un côté, mot de l'autre, auteur ici, lecteur là, mais seulement un rapport? Tout ne se passe-t-il pas comme si la poésie exigeait, non certes la confusion mystique, assez louche, de celui qui écrit et de celui qui lit (puisque ni l'un ni l'autre n'existent encore), mais une unité fondamentale, une conscience supérieure à deux pôles, une sorte d'androgynat du langage, à partir de laquelle, par une scission, à la vérité, moins décisive que l'autre, se mettent à exister, à part, comme deux êtres indépendants et la plupart du temps à jamais étrangers, les deux fonctions primitivement unies en un seul rapport? On nous dit qu'entre auteur et lecteur tout devrait se passer comme s'il n'y avait pas eu langage. Mais c'est que, pour le langage originel, tout devrait se passer comme s'il n'y avait pas eu un auteur et un lecteur, mais une seule et même puissance de dire et de lire se substituant au disant et à l'écoutant. Seule d'abord existe la poésie. A la suite de quoi, il faut bien qu'auteur et lecteur se mêlent d'exister.

Entre le mystère du langage et le mystère de la poésie, il y a donc identité et opposition. Le langage le plus élémentaire porte en lui un léger mouvement vers sa réalisation totale, un infime besoin de faire apparaître en même temps les deux aspects qui le constituent. Dans la *Clef*, nous voyons le mystère du langage redoublé pour la poésie par l'effort qu'elle accomplit pour s'en délivrer. Si ce mystère est la métamorphose du sens en mot et du mot en sens, le poème, en fixant le mot dans une matière plus stricte et le sens dans une conscience plus forte, semble en effet une tentative pour empêcher le jeu de la métamorphose, semble un défi jeté au mystère, mais celui-ci, se produisant malgré tant de précautions et contre la puissante machine préparée pour l'anéantir, n'en est que plus frappant et deux fois mystère. Peut-être, à la vérité, le mot métamorphose nous rend-il trop proche l'étrange anomalie que représente la prétention du langage à s'accomplir totalement. Car, il n'y a pas seulement passage, transformation d'un élément dans l'autre, mais position simultanée, et tenue pour identique, de deux perspectives opposées — comme d'un objet qui exigerait d'être vu d'un seul point sous tous les aspects qu'il présente de tous les points d'où on peut le voir — et en outre chaque aspect serait l'objet total, et chaque aspect s'affirmerait dans sa suffisance et son opposition à tous les autres, et pourtant tous les aspects

devraient se montrer dans une unité telle que l'objet *apparaît* comme privé d'aspects, sans *apparences*.

Quand la poésie se cherche une matière plus accomplie et un sens plus sûr, c'est sans doute pour gêner le passage de l'un à l'autre, mais c'est qu'aussi le passage ne peut avoir lieu qu'à partir d'éléments rendus inconciliables. Ne l'oublions pas, chaque aspect demande à être vu pleinement, chacun demande à être mis en valeur, fortifié, rendu visible à l'extrême, en sorte que le son, le rythme, les mots, les règles soient au premier rang, mais que le sentiment le plus insaisissable, la pensée la plus lointaine, la vérité la plus perdue soient aussi au premier rang. Il n'en peut résulter d'abord qu'un conflit nous sentons et parfois regrettons que la poésie, loin de réconcilier les éléments du langage, mette entre eux l'infini, au point de donner à croire que les mots dont elle use n'ont aucun sens et que le sens qu'elle vise reste par-delà tous les mots. Et pourtant, tout se passe comme si, à partir de cet écartèlement, la fusion devenait possible, de cette distance infinie la distance paraissait nulle, de cette hostilité l'opposition s'étalait en une double position simultanée. La poésie, par la déchirure qu'elle produit, par la tension insoutenable qu'elle engendre, ne peut vouloir que la ruine du langage, mais cette ruine est la seule chance qu'il a de s'accomplir, de devenir complet au grand jour, sous les deux aspects, sens et forme, sans lesquels il n'est jamais qu'effort lointain vers lui-même.

L'un des propos de la *Clef* est de trouver une loi dont la légalité soit celle du mystère, c'est-à-dire qui puisse être loi suivant même ce qui échappe à la loi et à l'expression. C'est à nouveau le début des *Fleurs de Tarbes*. Mais, cette fois, le problème n'est pas traité par le silence, il est abordé de la manière la plus franche. La question est la suivante par définition, on ne peut rendre le mystère, or il n'y a pas de littérature sans accompagnement de mystère, comment se frayer une voie, par la littérature et le langage, vers ce qui hante le langage et habite la littérature, mais ne peut être exprimé ni par l'un ni par l'autre? La réponse est une formule mathématique.

La réponse est importante, mais la question ne l'est pas moins. Lisons ceci « Je cherche une loi dont le mystère fasse partie. Précisons une loi, telle que cette façon de voir secrète, cette sorte de pensée insaisissable, mais facile, mais jouant à la plus

légère provocation que nous avons nommée *mystère*, soit nécessairement par elle à son propos déclenchée, et, formant sa part sous-entendue, l'inonde de cette clarté qu'elle dispense. Une loi enfin qui ne parvienne au sens dans son ensemble, que suivant mystère. » Texte dont la gravité et la pureté défient l'esprit et lui font entendre plus qu'il ne voudrait atteindre. Est-ce que peut être présent à l'esprit, et au-dessous de lui, non pour le dérégler, mais plutôt pour l'éclairer, quelque chose qui lui serait irréductible et dont il ne pourrait en rien ni pénétrer ni approcher la nature? *L'Entretien sur les faits divers* parle de la déraison sans quoi nos meilleures pensées risquent de devenir inefficaces. L'étude sur Sade fait allusion à un mystère sans lequel l'on ne saurait rien expliquer « Et moi, je ne veux pas dire qu'un mystère puisse être une explication. Je commence seulement à me demander s'il peut exister une explication valable, qui ne fasse au mystère sa part. Je vois simplement que, sans cette part faite au mystère (au mystère et à son exigence sourde, à ses retours en force), Sade nous resterait parfaitement obscur, vague, inconsistant. » Toutefois, déraison, façon de voir secrète, pensée insaisissable, ces termes sont encore des pièges que la raison tend à cette part d'elle-même qui lui échappe et où elle se prend à ses propres amorces. Le mystère n'est pas non-sens, puisqu'il est étranger au sens, il n'est pas illogique, si la logique ne le concerne en rien, il n'est pas secret, car il est en dehors du genre des choses qui se montrent et qui ne se montrent pas. Qu'est-il? Rien peut-être. Mais déjà une telle question l'excède en tout.

« Mon propos est strictement logique. » Il pourrait se trouver un lecteur pour croire que le mystère est ici obtenu à bon compte. Il est visible, dirait-il, que le langage n'est pas du domaine de la pensée pure, fondée sur les principes traditionnels d'identité et de non-contradiction. Il y a un autre sens que le sens intelligible, il y a une signification qui n'est encore ni claire ni distincte, qui n'est pas pensée expressément, mais qui est comme jouée ou mimée ou vécue par tout être capable de saisir et de communiquer un sens. Or, c'est précisément un tel sens qu'on rencontre d'abord dans la parole, avec laquelle il est dans un rapport si intime qu'il trouve plutôt en elle sa réalisation que son expression. Réserver le mot pensée au seul mode de la pensée conceptuelle et rejeter dans la déraison, dans le mystère,

tout ce qui est hors du concept, c'est donner au mystère plus qu'il ne demande et à peine le sous-entendre.

Le même lecteur, nous l'imaginons, se plaindrait de voir le langage décomposé en éléments, séparables à l'analyse abstraite, mais, dans la réalité, non distincts. Chercher à propos de la poésie une loi où les rapports de sens à son pourraient se renverser? Mais, ce n'est rien chercher de mystérieux, car il a toujours été entendu que ces éléments entretiennent des relations telles que l'énoncé analytique n'en peut rendre compte. Et puis (ajouterait-il), faisons attention à des formules de ce genre

« Il arrive aux mots et à la pensée d'être en poésie indifférents », et suivons le travail de l'analyse. L'analyse commence par distinguer des éléments matériels, comme le son, le souffle, et des éléments d'un autre ordre, comme le sens. Ces éléments peuvent se concevoir séparément (on sait ce qu'est un son, on a une vague idée du mot sens), mais ils ne peuvent exister à part (même le souffle, dont on dira qu'il existe fort bien en dehors du langage, n'est pas, comme respiration, ce qu'il est comme émission d'une lettre), et leur association est indispensable au fait de la parole : pas de langage où le son ne soit uni à un sens, où le sens n'existe dans un son. Tout cela est assez sûr. Cependant, revenons à notre formule : là, il n'est plus question de son ni de sens mais de mots et de pensée. Ce changement est remarquable. Les deux éléments qui n'étaient d'abord que des facteurs, isolés par l'analyse, mais n'existant pas à part dans la réalité, sont devenus à présent des parties autonomes du langage : le souffle est mot, le sens est idée. On a réalisé, sous forme de fragments réels du discours, ce qui n'était encore que des constituants abstraits de ce discours. Mais, à partir du moment où le côté matériel du langage devient une portion indépendante du langage, comme l'est un mot, on comprend mieux que le passage de ce côté à l'autre et, plus encore, son indifférence dans ce passage deviennent un scandale ou du moins assez mystérieux et exactement le mystère même. Comme si un objet devait prendre la place d'un autre objet et se confondre avec lui dans un échange parfaitement inconcevable. Mais s'il ne s'agit pas d'un objet, mais de molécules, mais d'atomes? Et si, au lieu d'objet, il s'agit de composants qu'on isole momentanément pour les besoins de l'exposé analytique, mais qui n'existent pas isolés en dehors de cette analyse et qui ne sont donc justifiés à se rendre

distincts que dans les limites de l'analyse? Est-ce qu'alors le scandale ne viendrait pas de l'analyse elle-même qui, d'une part, utilise ses divisions, sa méthode fondée sur la distinction et la clarté et, d'autre part, se retournant vers les choses réelles et apercevant que ce qu'elle a distingué est ensemble, ce qu'elle a séparé est inséparable, attribuée à la réalité même sa propre impossibilité? Et, de la même manière, l'auteur de la *Clef* ne rencontre-t-il pas le mystère, parce qu'il cherche à exprimer, dans le langage de la légalité grammaticale et même de la rigueur mathématique, un rapport qui n'a rien à voir avec cette légalité ni avec cette rigueur, le mystère n'étant ici que dans le choix de la méthode et dans l'étrangeté qu'il y a à l'appliquer à un objet qui ne lui convient pas?

« Mon propos est strictement logique. » Mais peut-être, effrayé par le voisinage du mystère, notre lecteur à présent l'éloigne-t-il trop vite. Peut-être oublie-t-il l'essentiel. Nous ne sommes pas à la recherche de n'importe quel mystère, mais du mystère dans les Lettres, et non pas d'une description quelconque du langage, mais de cette description que la littérature suppose. La littérature n'est pas uniquement le langage au repos, le langage définitivement fait, immobilisé et mort, elle est plus que cela, et pourtant elle est aussi uniquement cela, car elle aspire au paradoxe d'une langue qui, en train de se faire et comme naissante, voudrait par cela même être définitivement faite être parfaite. Le langage de la littérature ne veut pas être distinct de la liberté de celui qui parle et, en même temps, il veut avoir la force d'une parole impersonnelle, la subsistance d'une *langue qui se parle toute seule*. Il est une chose, une nature, et la conscience qui ruine tout cela. On comprend pourquoi « le propos est strictement logique ». Il est facile de soustraire les descriptions aux précises exigences, à la netteté de l'analyse, facile mais insuffisant. Car la littérature veut un langage qui accomplisse aussi sa fonction logique; elle se réalise et elle est une fois pour toutes réalisée; elle est constamment en voie de se faire et constamment parfaite, par conséquent insaisissable l'analyse qui ne s'applique qu'à l'immobile et toujours soumise à ses règles, puisqu'elle est non seulement au repos, mais la perfection du repos.

Dans l'*Entretien sur les faits divers*, nous apprenons à nous méfier de cet argument les affaires sont les affaires, et de ces injures : tu en es un autre, tu ne t'es pas regardé. Formules

singulières. Voyons la plus simple quand un père dit à son fils qui fait trop de petites dépenses « Un sou est un sou », il se peut qu'il ne le persuade guère, mais il est vrai qu'il le presse par une formule gênante et presque irréfutable. Phrase pourtant sans détour qu'aurait-elle de particulièrement efficace? Est-ce son évidence, le caractère logique de sa forme, un sou est un sou? N'est-ce pas qu'elle a une part sous-entendue, un double silencieux qui diffère d'elle légèrement, par exemple quelque chose comme un sou, c'est beaucoup plus qu'un sou? Ce deuxième sens n'est pas exprimé et il vient gauchir l'exactitude logique du premier sens, en forçant à entendre (sans le dire) un sou n'est pas du tout un sou. Remarquons-le, nous avons ici une image de ce mystère dont la *Clef* nous parlait il s'agit bien d'une façon de voir secrète, d'une part sous-entendue, qui joue à l'occasion d'une formule et, restant informulée, lui donne son sens et sa vertu ¹. Et certes, l'on dira que le mystère est faible et le silence léger, puisque la moindre analyse le découvre et lui rend sa part de mots. Mais peut-être parce qu'on cherche le mystère là où il n'est pas. Ce qui est troublant, c'est moins le mécanisme de l'expression, et qu'elle porte avec elle une autre expression, dérobée, mais plutôt que, même démasquée, elle continue d'agir, elle trouble encore. Comme le dit l'interlocuteur de l'*Entretien*, R. M., « Avouez qu'il demeure à l'argument je ne sais quelle allure grave, et presque tragique, dont nous n'avons pas rendu compte. Comme si on y prononçait quelque oracle, qui agitât le

1. C'est, du moins, ce qu'écrit Nicole dans son *Traité de la grâce générale* : « On consent sans peine à ce vers enthymématique de la *Médée* d'Ovide Je t'ai pu conserver, je te pourrai donc perdre. » Cependant bien des gens auraient peine à en marquer la majeure. La plupart des pensées gnomologiques ou sentencieuses, auxquelles l'esprit se rend, sont fondées aussi sur des vues et des raisons confuses que l'on sent sans les distinguer... Il y a presque toujours une raison secrète de ces sentences, qui cause ce consentement de l'esprit; et il en est de même de presque tous les conseils : on ne les approuve qu'en vertu de cette raison secrète et non exprimée... » Nicole va jusqu'à cette remarque Les livres n'étant que des amas de pensées, chaque livre est en quelque sorte double, et imprime dans l'esprit deux sortes d'idées. Car il y imprime un amas de pensées formées, exprimées et conçues distinctement, et, outre cela, il y en imprime un autre composé de vues et de pensées indistinctes, que l'on sent, et que l'on aurait peine à exprimer, et c'est d'ordinaire dans ces vues excitées et non exprimées que consiste la beauté des livres et des écrits. Ceux qui en excitent le plus, donnent plus de plaisir à l'esprit, parce qu'ils sont plus vifs et plus pénétrants... »

monde entier. Tel est ici le jeu de la folie : elle a beau nous apparaître comme raison chaque fois que l'analyse nous la montre, elle se reconstitue comme déraison chaque fois que la formule la reprend. De sorte qu'on lui cède, comme si on l'ignorait. On la restitue au silence, à l'ignorance qui lui permettent à nouveau d'agir et de détruire. Elle redevient la part de contradiction qui momentanément choisit pour alibi l'identité, et la part de négation qui a besoin de l'évidence pour s'affirmer et nous atteindre. Ainsi, le langage le plus clair est-il souvent le plus « mystérieux ».

Maintenant, il se peut que, tout en restant troublés, nous soyons déçus. Et il serait surprenant que nous ne le fussions pas. Notre déception est la preuve du mystère, et notre inquiétude son épreuve. Dans la loi qu'on nous montre, c'est le mystère qui nous fait entendre la loi, mais lui-même est sous-entendu. C'est, sous-entendu, et comme derrière l'esprit qu'il accomplit l'entente et provoque l'esprit à la lumière. Que celui-ci se retourne, et assurément il découvre quelque chose, quelque chose qui le déçoit, parce que ce qu'il voit c'est lui-même, mais quelque chose qui l'inquiète, parce que, dès qu'il se détourne, il devine à nouveau la présence et la provocation d'une force à lui-même inconnue. Aussi, tantôt prend-il le parti de l'expliquer en le rendant pareil à ce qu'il sait de soi; tantôt se résigne-t-il à l'éloigner : en lui abandonnant les mots les plus vagues, indicible, ineffable, secret. Que peut-il d'autre? Le passer sous silence? Mais c'est à l'occasion de la parole que le mystère joue et c'est peut-être comme une part de non-langage, comme la part qui dans le langage même serait toujours étrangère au langage et sa contradiction et sa fin, mais c'est aussi à partir de cette fin que le langage parle le mieux. Le mystère est moins dans ce non-langage que dans le rapport de la parole avec lui, rapport indéterminable, car c'est dans ce rapport que la parole s'accomplit, et le non-langage, de son côté, *n'apparaît* jamais que comme un langage simplement différé, c'est-à-dire tel que les mots doivent le décrire pour nous le faire comprendre, mais tel qu'il ne peut être puisque ces mots mêmes ont besoin de lui pour se fonder dans le rapport qui les constitue.

Certes, le silence est ce que nous préférons pour parler du mystère. Hölderlin :

*Au mortel convient la pudeur...
 Si, entre chien et loup,
 Une fois, doit t'apparaître une Vérité,
 Dans une triple métamorphose transcris-la
 Pourtant toujours inexprimée, telle qu'elle est,
 O innocente, telle elle doit rester.*

Et Gœthe « Les fruits de la moisson ne doivent pas passer sous la meule. Les paroles sont bonnes, mais elles ne sont pas ce qu'il y a de mieux. Le mieux ne s'éclaire pas par les paroles. » Et Schiller : « ... Si l'âme parle, ce n'est déjà plus l'âme hélas! qui parle. » Et l'auteur des *Fleurs de Tarbes*, après le mystère qu'il vient de cerner : « Mettons... que je n'ai rien dit. » Étrange privilège, un peu déconcertant, et qui semble naïf, si cette supériorité du silence est la supériorité d'un langage sur un autre, et qui semble usurpé, si ce langage silencieux n'est qu'une approximation du vrai langage, et qui semble nécessaire, quand on voit la parole nous renvoyer sans cesse à un acte dont elle rêve comme du moment où elle pourrait se réaliser tout entière et en même temps tout entière disparaître. Qu'est-ce que cet acte? Faut-il le situer du côté du silence juste dont parle Brice Parain, ou du silence démoniaque de Kierkegaard? Du silence par défaut ou du silence par excès? Et pourquoi le nom de silence lui conviendrait-il mieux que le nom de langage? Le secret que nous cherchons n'est pas de ceux que « même publics l'on doit respecter, en les voilant et en se taisant ». « Je sais, dit Mallarmé, on veut à la musique limiter le mystère quand l'écrit y prétend. » Et regardons ces mots de Paul Eluard « La lumière et la conscience m'accablent d'autant de mystères... que la nuit et les rêves. » Et encore (*Poésie ininterrompue*)

*Prendre forme dans l'informe
 Prendre empreinte dans le flou
 Prendre sens dans l'insensé*

N'est-ce pas là, *prenant jour* dans la poésie même, la forme du mystère de la poésie et des *Lettres*, si, à quelque folie qu'elles prétendent, celles-ci se font toujours de leur folie raison et, au plus loin, nous conduisent dans cette nuit transparente où la nuit n'est que sous-entendue?

LE PARADOXE D'AYTRÉ

William Saroyan est ce qu'on appelle un écrivain spontané il n'a pas découvert l'art à travers l'art, mais « en flânant dans les villes, les yeux grands ouverts ». Il pense tirer de lui-même ses méthodes et ses idées sur la littérature. « Une histoire, dit-il, n'a rien à voir avec écrire, ce n'est pas du bon anglais ou du bon latin ou du bon grec. C'est du roc, solide à la façon du roc, un roc solide... Une histoire est la parole articulée d'une ancienne absence de parole. C'est *maintenant* cette parole, dans ce langage qui n'est ni de l'anglais, ni du latin, ni du grec, mais le langage de pierre qui est le langage de l'homme, et c'est foncièrement du silence façonné et articulé. » Et encore « Le meilleur conseil qu'on puisse donner est de tirer son langage non du langage même, mais du silence et de soi-même. C'est le seul conseil possible. N'écrivez pas avec des mots, écrivez sans mots, écrivez avec du silence. »

Cet écrivain spontané reprend donc à son compte l'un des vœux les plus anciens de la littérature écrire pour aboutir au silence, écrire sans déranger le silence. Certes, un tel souci a surtout trouvé depuis le xix^e siècle ses théoriciens et ses héros. Chacun les connaît. C'est pourtant Homère qui a dit : parler de tout, dire tout est le fait de l'homme silencieux; et Apollodore d'Athènes le silence honore les dieux en imitant leur nature qui est d'échapper aux sens; et Eschyle l'énigme se révèle à qui sait réserver le silence dans la parole.

Il faut bien voir que le conseil de Saroyan est loin d'être clair et que le goût ou la superstition du silence enveloppe toutes sortes d'équivoques. Quand dans *Le Rouge et le Noir*, après la

question de Mathilde sur M^{me} de Fervaques : « A-t-elle fait pour vous tous les sacrifices où ce fatal amour m'a entraînée? », Stendhal écrit « Un morne silence fut toute la réponse de Julien », il nous semble que ce silence n'est qu'un mode hypocrite d'expression. Mais, si nous nous rappelons les paroles de Bartleby l'écrivain, opposant à toute demande de son maître cette réponse : « Je préférerais ne pas le faire », nous sentons que la parole ici a le privilège du silence. Se taire n'est pas toujours le meilleur moyen de se taire. C'est déjà la raison pour laquelle Pascal affirmait que le silence, lui aussi, est impur.

Le silence fait partie du langage : nous nous taisons, c'est une manière de nous exprimer. Il a un sens comme n'importe quel geste, n'importe quel jeu de physionomie; et, en outre, il doit ce sens à la proximité du langage dont il manifeste l'absence. Si nous nous taisons, alors qu'on attend de nous une parole, c'est aussi bien la parole qui n'a pas été dite que notre refus de la dire qui façonne le silence et l'incorpore dans le dialogue qui se poursuit. Chacun comprend qu'un être doué de langage n'atteint pas le même mutisme qu'un être sans langage. S'il est muet par accident, il substitue un langage à un autre. S'il est muet par refus de parler, il peut paraître plus silencieux que ne le paraîtra jamais un mollusque ou une pierre. Mais ce surcroît de silence ne vient que du langage dont il met la possibilité au défi.

Toutefois, même cette parole taciturne a une manière de se faire entendre qui lui est propre. Mon silence me fait participer tout entier au sens que je lui donne. Je pénètre ce que je ne dis pas, je pèse sur ce qui est allégé de ma parole, je me glisse plus complètement dans mon absence de réponse que dans ma réponse. Et ce n'est pas seulement parce qu'alors, ne parlant pas, il me faut parler avec tout mon corps, avec ma présence affirmée sans phrases, car le silence des lèvres exige aussi le silence du visage et celui du corps : un pouvoir plus étendu que celui de mon organisme séparé et distinct est mis en œuvre dans l'absence par laquelle je m'exprime. L'univers tout entier qui est le mien, y est engagé et compromis, parce que ce silence tend justement à ne garder de moi que la limite du monde avec lequel je prétends me confondre.

Dans *Le Pont traversé*, il nous est raconté un rêve où le rêveur sent à ses paroles quelque défaut qui les rend transpa-

rentes au bruit. Le rêveur en conclut qu'il ne suffit pas d'inventer ses paroles; elles ont besoin aussi d'une sorte de ton pour être entendues. C'est ce ton qui manque aux timides l'orphelin a beau parler, dit le proverbe, celui d'à côté n'entend rien. Le silence au sein du langage est comme l'analogie de la force d'intimidation des mots sans laquelle les mots se perdent dans le bruit. On dirait que l'accent, le mouvement, l'attitude de la parole peuvent se séparer de la parole et lui sont plus nécessaires que le matériel verbal lui-même. L'homme qui garde le silence, pour dire non ou pour dire oui, pour promettre ou pour menacer, est fort loin de s'en tenir à un sens pur encore étranger aux phrases; au contraire du rêveur qui ne réussit pas à communiquer, parce qu'il a oublié de donner à ses paroles un certain ton, lui peut se faire entendre en détournant des mots leur ton seul. Et c'est ce ton qu'il soutient momentanément de toute son existence et de celle du monde auquel il est lié.

« Le langage n'a qu'un contraire, qui est le silence », dit Brice Parain. Si cette affirmation s'imposait, la condition de l'écrivain serait simple il lui faudrait renoncer à chercher, par la parole, la fin de la parole. Mais, la littérature prétend faire du langage un absolu et reconnaître dans cet absolu l'équivalent du silence. Si le langage peut devenir total, ainsi que le demande la poésie, s'il peut se réaliser totalement, soit qu'il devienne un pouvoir de dire et d'entendre, antérieur à tout disant et à tout écoutant, soit qu'il s'affirme comme un objet paradoxal, capable de se montrer sous un seul aspect tel qu'il serait vu de tous les points à la fois, c'est-à-dire d'apparaître en perspective sous toutes ses apparences et par conséquent comme privé d'apparences, il lui faut bien dépasser le langage et, à chaque instant s'exprimant comme totalité, à chaque instant être totalement hors du langage. Le silence serait alors atteint dès les mots et comme le signe essentiel de leur accomplissement.

Ce mythe, nous l'avons vu, est, par excellence, le mythe de Mallarmé. Mais rappelons comment celui-ci y parvient. Qu'est-ce qu'un mot pour lui? Dans le langage authentique, un mot n'est pas l'expression d'une chose, mais l'absence de cette chose. « Je dis une fleur! » et celle-ci n'est déjà plus que « l'absente de tous houquets ». Ce qu'il y a de général dans toute parole est aussi ce qui en fonde l'avenir poétique. Ce qui en elle est pouvoir de représentation et de signification, crée, entre les choses

et leur nom, une distance, un vide, et prépare l'absence où la création prend forme. Naturellement, le seul mot n'est que l'amorce du glissement, puisque, par la signification, il rend à nouveau présent l'objet signifié dont il a écarté la réalité matérielle. Il est donc nécessaire, si l'absence doit se maintenir, qu'au mot se substitue un autre mot qui l'éloigne, et à celui-ci un autre qui le fuit, et à ce dernier le mouvement même de la fuite. C'est ainsi que nous entrons dans le règne des images, et non pas des images solides et stables, mais dans un ordre où toute figure est passage, inquiétude, transition, allusion, acte d'une trajectoire infinie. Nous sommes comme traqués par cette règle de l'absence qui ne peut se passer d'un support et qui pourtant ne peut tolérer la présence de ce que signifie le support, au point qu'à la fin nous ne devrions plus être en face de choses ni de formes ni d'images, mais d'un poème qui, comme succession, reposerait sur les mots, leur rythme, leur liaison, mais, comme ensemble, comme totalité, ne reposerait sur rien, serait la suppression réciproque de tout « terme », de tout point où s'arrêter, et constituerait, par la plénitude du langage, l'absence pure et, par conséquent, l'absence même de ce langage.

Qu'une telle tentative soit contradictoire, irréalisable et, comme le dit Mallarmé, ne soit qu'un leurre, c'est ce qui apparaîtrait à première vue. Mais il faut pourtant remarquer que la poésie réelle est un effort vers cet irréalisable, qu'elle a pour fondement (suivant les poètes) cette impossibilité et cette contradiction qu'elle tend vainement à réaliser. Elle exige en somme que s'accomplisse et s'affirme — à titre d'aspiration — le langage comme paradoxe, et elle laisse entendre qu'il n'y a de vrai langage qu'autant que dans les formes courantes de la parole s'esquisse et se profile ce paradoxe et, comme on dit, ce mystère. Toujours d'après Mallarmé, les principales formes d'une telle exigence sont les suivantes. Si le propre de la poésie est de substituer à la réalité des choses « solides » et « prépondérantes » une absence d'abord déterminée et définie, puis, de proche en proche, l'absence même de cette absence, un mouvement vers « autre chose », « un envol tacite d'abstraction », « une vierge absence éparse », il arrive un moment où, tout étant proféré, la poésie, étant ce tout, ne sera plus elle-même que l'absence de tout, la « disparition élocutoire » de l'univers, l'enveloppe de rien, un étrange pouvoir en équilibre entre rien et tout. C'est

exactement ce livre dont a parlé le poète, le Livre, équivalent du monde, explication orphique de la Terre, et qui est non pas son résumé à la manière des anciennes formules alchimiques mais sa réalisation sous une forme évanouissante, son glissement vers un mode d'existence insaisissable.

Seulement, qu'arrive-t-il? Plus la poésie est proche de cette limite où elle « remplace tout faute de tout », plus le poème, pour être capable de cette opération de métamorphose, doit de son côté avoir de réalité : plus il fait appel aux sons, au rythme, au nombre, à tout ce qu'on nomme le physique du langage et que, dans la parole courante, on tient ordinairement pour nul. De là le privilège accordé à l'écrit, au livre dans ce qu'il a de plus matériel, composition typographique, mise en page, « dessin espacé de virgules et de points ». Il faut que le langage, dans le moment qu'il s'apparente le plus au mouvement de la conscience, à son pouvoir d'être présente aux choses en les tenant infiniment à distance, à son droit de connaître par le néant de ce qu'elle connaît, s'apparente aussi le plus au contraire de la conscience, à une chose, à un bloc, à une pure et simple présence matérielle. C'est ce que Saroyan, avec son calme d'écrivain spontané, déclare être du roc, « roc solide » ou quelque chose « comme le soleil » ou simplement « une chose ». Mais Mallarmé, de son côté, crée *Un Coup de Dés*, qui offre, dans la vision simultanée de la Page et le spectacle d'un nouveau ciel; le mouvement et la scansion énigmatique par laquelle le mot fait disparaître les choses et nous impose le sentiment d'un manque universel et même de son propre manque. Assurément, la prétention de Mallarmé est plus subtile que celle de l'écrivain américain, mais elle n'en est que plus contradictoire, car ce qu'il veut nous révéler comme une chose — et une chose délivrée du hasard —, c'est la tension d'où naît l'absence, la poursuite sans relâche par laquelle les mots, grâce à leur valeur abstraite, détruisent la matérialité des choses, puis, grâce à leur puissance d'évocation sensible, détruisent cette valeur abstraite, et enfin, par leur mobilité, leur capacité de suspens, tentent de se volatiliser, de s'éteindre eux-mêmes derrière la réciprocité de leurs feux.

Nous voyons maintenant pourquoi Mallarmé peut à la fois penser que « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » et que « le silence, seul luxe après les rimes », « c'est au poète,

suscité par un défi, de *le* traduire ». C'est qu'il trouve ce silence dès l'opération la plus simple du langage dans cette absence que tout mot comporte et qui est liée à son pouvoir de donner un sens, d'éloigner la chose pour la signifier (« pour qu'en émane », comme il le dit dans son vocabulaire, « sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure »). De la sorte, le silence est fort loin d'être l'opposé de la langue, il n'y a, au contraire, langage que dans le silence qui est à la fois la condition, l'intention et la vertu de la parole. Je parle, mais du moment que ce que je dis crée autour de la chose que je désigne un vide qui la rend absente, je me tais, je désigne aussi l'absence lointaine où tout s'immergera, même ma parole. Ainsi se forment l'espoir et l'illusion de faire du silence avec des mots et, comme il le dit, de s'en tenir à « des mots allusifs, se réduisant à du silence égal » ou encore de ranger « sous la compréhension du regard en traits définitifs une moyenne étendue de mots, avec quoi le silence ». Espoir, si, parvenant à faire surgir la totalité du langage, on peut aussi ramener sur chacune de ses parties l'absence totale qu'il doit signifier, puis être lui-même. Mais illusion, car le poème ne cesse pas d'avoir une existence à deux faces, d'être une conscience qui détruit le monde mais aussi une chose qui l'immobilise, une puissance d'anéantissement et une présence indestructible, sa propre négation, dit Saroyan, et une réalité de pierre. Et de là vient que Mallarmé, de même qu'il donne à la poésie un langage d'une extrême densité physique, se voit finalement tenté d'atteindre le silence par un simple emblème matériel, la page blanche, le blanc de la marge, « l'espace qui isole les strophes », comme si maintenant le silence n'était plus dans le pouvoir de la poésie de nier la chose, mais dans son ambition de devenir chose elle-même, non pas dans son rêve de s'irréaliser totalement en devenant totalement réelle, mais dans sa capacité d'être une nature et une nature soustraite à toute pensée et à toute parole.

De la tentative de Mallarmé, que reste-t-il donc? Ceci d'abord, c'est qu'il est de l'essence du poème de l'impliquer, de la recommencer, à cause même de l'échec et de l'impossibilité qu'elle représente. Et, en outre, c'est qu'elle découvre, entre le silence et le langage, une complicité dont elle éclaire la nature, en nous invitant à la chercher dans le pouvoir d'absence et de contestation que constitue toute parole authentique. Les écrivains et

aussi les psychologues ont tendance à placer, au commencement du langage et à sa source, un silence qui serait comme le Paradis perdu et dont la nostalgie hante nos mots. Et il est inutile de rappeler combien d'artistes sont tentés par le regret et le pressentiment d'une nuit taciturne qu'ils croient avoir pour mission de nous rendre sensible. Là encore, Saroyan nous est un utile témoin « Tout poème, nouvelle, roman ou essai, ni plus ni moins que tout songe, est un mot venu de ce langage que nous n'avons pas encore traduit, de cette vaste et muette sagesse de la nuit, de ce vocabulaire sans grammaire et sans règles de l'éternité. » Et, souvenons-nous-en, tel était le sens de son premier conseil : tirer son langage du silence, écrire sans mots, écrire avec du silence.

A la vérité, ce silence n'est pas pour nous surprendre. Quand nous lisons dans *La Phénoménologie de la Perception* de Maurice Merleau-Ponty « Nous perdons conscience de ce qu'il y a de contingent dans l'expression et dans la communication, soit chez l'enfant qui apprend à parler, soit chez l'écrivain qui dit et pense pour la première fois quelque chose, enfin chez tous ceux qui transforment en parole un certain silence », quand nous lisons encore, un peu plus loin « Notre vue sur l'homme restera superficielle tant que nous ne remonterons pas à cette origine, tant que nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial, tant que nous ne décrirons pas le geste qui rompt ce silence », il est bien clair qu'ici la description va aussi loin que le rêve littéraire, que le silence y reçoit la même place privilégiée, la première, et la même supériorité, celle d'apparaître comme la garantie du langage qui en est issu. Nous savons en outre que ce silence nous est désigné comme celui même de la conscience avant qu'elle ne se pose dans un jugement explicite et au moment où l'évidence du *Cogito* n'a pas encore été reprise dans l'affirmation qui la prolonge et la détourne de son sens global. C'est cette évidence silencieuse que le surréalisme, par exemple, entend transporter fidèlement dans le langage par le recours à l'écriture automatique. C'est encore elle que recherche Pierre Emmanuel, lorsqu'il reconnaît dans l'image, « telle que l'ont créée les modernes, un retour au fond originel, à la spontanéité primitive de l'être ».

Ces problèmes sont fort importants. Mais il en est un autre que maintenant nous voudrions mieux voir, car il est à la fois

très naïf et pourtant curieusement supposé par tous les écrivains et tous les critiques. Ce problème est celui-ci où commence la littérature?

Il arrive qu'un homme sente en lui un vide, un défaut, je ne sais quoi de décisif qui lui manque et dont il lui devient peu à peu insupportable d'accepter l'absence. Dans un petit récit, *Aytré qui perd l'habitude*, Jean Paulhan nous a raconté l'histoire d'un militaire à qui survient un pareil ennui. Cet Aytré est sergent et, avec un adjudant qui nous fait le récit de l'expédition, il dirige, à travers Madagascar, une colonne de 300 Sénégalaises que l'on conduit auprès des hommes du 4^e colonial. Par la paresse de l'adjudant, c'est à Aytré que revient le soin de tenir le Journal de route. Dans ce Journal, rien d'extraordinaire nous arrivons, nous partons; les poulets coûtent sept sous; nous faisons provision de médicaments; nos femmes reçoivent des brochures, etc. Comme le dit l'adjudant, cela sent la corvée. Mais, à partir d'un certain jour, après l'arrivée à Ambositra, la rédaction change, légèrement sans doute en apparence, mais, à bien lire, d'une manière surprenante et bouleversante. Les comptes rendus deviennent plus longs. Aytré se met à exposer ses idées sur la colonisation, il décrit les coiffures des femmes, leurs tresses, réunies de chaque côté des oreilles en forme d'escargot; il parle de paysages étranges, il en vient au caractère des Malgaches, etc. Bref, le Journal est inutilisable. Que s'est-il donc passé? Ceci, que visiblement Aytré a perdu l'habitude; c'est comme si les choses les plus naturelles avaient soudain commencé de le surprendre, comme si un manque en lui s'était produit auquel il a cherché à répondre par des mouvements insolites, une agitation de pensées, des mots, des images. Et l'adjudant est d'autant plus prêt à s'en rendre compte qu'il reconnaît dans son propre malaise la trace d'un embarras analogue. La clé de l'énigme est facile à saisir. A Ambositra, Aytré a rencontré une Mme Chalinargues, qu'il avait connue quelques mois plus tôt et que la jalousie le pousse à tuer; quand à l'adjudant, il se dispose à conserver une somme d'argent que la même personne lui avait remise pour sa famille. Dans les deux cas, pour les deux hommes, quelque chose a donc commencé de se défaire; les événements allant de soi ont diminué de nombre cheveux tressés, jugements sur la colonisation, paysages étranges, tous ces développements littéraires

signifient le même manque au regard duquel, à présent, les êtres, les conduites et même les mots ne peuvent plus apparaître que dans leur insuffisance.

De ce petit récit, il ne résulte pas que la littérature doit nécessairement commencer avec le crime ou, à défaut, avec le vol. Mais qu'elle suppose un écroulement, une sorte de catastrophe initiale et le vide même que mesurent l'anxiété et le souci, oui, on peut être tenté de le croire. Seulement, remarquons-le, cette catastrophe ne s'abat pas uniquement sur le monde, les objets qu'on manie, les choses que l'on voit, elle s'étend aussi au langage. C'est là le paradoxe d'Aytré. En vérité, il est facile, ou assez facile, d'imaginer qu'Aytré, derrière l'acte auquel il a été conduit, se découvre comme en défaut et se mette à traduire ce défaut par un excès de langage qui tenterait de le combler. Jusque-là, il se suffisait; maintenant il ne se suffit plus, et il parle pour rétablir, par les mots et aussi par un appel aux autres, l'égalité dont il sent la disparition. Malheureusement, il doit lui arriver bien pis. Car, ce qui est aussi frappé, c'est le langage c'est toute l'épaisse couche de mots, la sédimentation de significations confortables qui s'ébranle, se détache, devient glissement et pente dangereuse. La menace se propage à ce qui devrait lui permettre d'y répondre. L'écrivain ne débute pas toujours avec l'horreur d'un crime qui lui ferait sentir son instabilité dans le monde, mais il ne peut guère songer à commencer autrement que par une certaine incapacité de parler et d'écrire, par une perte de mots, par l'absence même des moyens dont il surabonde. Ainsi lui est-il indispensable de sentir d'abord qu'il n'a *rien* à dire.

Dans un fragment que nous avons cité, Kafka s'étonne que l'homme, au comble du malheur, puisse écrire « Je suis malheureux. » D'où vient, dit-il, cet excédent de forces qui me permet de communiquer mon épuisement sans le rendre mensonger? Mais peut-être Kafka appelle-t-il surcroît, excédent, ce qui est plutôt une diminution, un retrait devant mon être naturel, un vide aussi bien par rapport à mon état de douleur que par rapport aux mots. Kafka est surpris que je puisse faire porter, par un développement brillant de mots qui signifie espoir, affirmation, possibilité infinie, un malheur extrême qui est négation et impossibilité. Mais l'étonnement de Kafka est ambigu : au fond, ce qui lui paraît surprenant, c'est qu'un

malheur extrême puisse être encore le malheur de quelqu'un qui le ressent, qui par conséquent reste capable de lui donner un sens et de l'éloigner de soi pour le saisir — sous quelque forme qu'on le voudra. Il semble croire que cette conscience du malheur est, par rapport au malheur, une sorte de majoration, un surplus, un signe plus qui serait un défi au moins qu'implique le malheur. Mais pourquoi? Comment le fait que l'obscurité de mon tourment s'élève dans une sorte de transparence, pourrait-il être un bien quelconque et un reste de fortune? J'y reconnais bien davantage le premier mouvement d'une dépossession fondamentale et cette fatalité où je suis d'être toujours séparé de moi, de ne pouvoir adhérer à rien et de devoir laisser glisser, entre moi et ce qui m'arrive, le silence originel, ce silence de la conscience par lequel échoit à chacun de mes moments le sens qui m'en dépossède. Ainsi, le « Je suis malheureux » éclate-t-il dans un premier vide qui m'en frustre sans m'en alléger, vide dont tout langage se souvient et qu'il s'efforce de retrouver à partir de la plénitude et de la sécurité du langage commun.

Que se passe-t-il après cela? Le « Je suis malheureux » entre dans la littérature et se développe, à la surprise de Kafka, avec les fioritures et les ornements d'un beau style. Fioritures à part, ce qui est d'abord frappant, c'est qu'il se produise, pour qui écrit (et pour qui lit), comme un vide dans le monde des mots ordinaires, non pas sans doute une dévastation effective, mais une menace qui en rend l'usage problématique, difficile et rare. Par exemple, alors qu'une phrase courante peut, sans inconvénient, être échangée contre mille autres du même sens, au contraire le langage originel, « la poésie », n'admet ni échange ni changement, et cela non seulement par une nécessité du texte qui ne souffrirait aucune modification, mais aussi bien par une sorte de pauvreté qui le rend intraduisible, intransmissible sous une autre forme, comme si le dénuement était tel qu'en dehors des seuls mots touchés par le poète, tous avaient cessé d'être disponibles, comme si vraiment commençait un nouveau monde, un nouveau champ de langage dans la ruine à jamais consommée du langage de tous les jours. De ce commencement, de cette intention à l'état naissant, on peut certes s'émerveiller et ne la croire possible que par un surcroît de forces, mais ce commencement est d'abord une fin. Par une de

ses faces, la poésie fait sens, mais par une autre elle le défait. Elle éloigne la parole, et si elle nous la rend, c'est à distance. Elle lie dangereusement la possibilité de parler à une impossibilité qui en devient comme la condition. Elle nous permet d'écrire « Je suis malheureux », mais cette *première* expression du malheur, en nous retirant les pensées déjà constituées, fréquentées et sûres, nous expose à une expérience pleine de risque, et plus que cela, à un anonnement silencieux, à un balbutiement que sa perfection ne nous empêche pas de reconnaître pour un manque.

Lorsque Aytré écrit : « Les Malgaches qui dirigent les pirogues font retentir le ciel de leurs chants incompréhensibles, qui ont cependant leur cachet. Cela fait que la vie nous paraît gaie », qui s'étonnerait de découvrir dans cette gaieté et l'expression de cette gaieté les effets d'une terrible angoisse ? On voit bien comment le monde qui s'ouvre et se défait peut devenir le monde de la vie gaie et comment un langage en voie de destruction exprime, à cause de cela, le malheur, mais aussi le bonheur et la beauté et la générosité humaine. Si l'on dit, peut-être pour lui en faire un reproche, que les mots d'Aytré, loin de menacer ruine, deviennent, à mesure qu'il « perd l'habitude », plus choisis, plus recherchés, plus *heureux*, ce ne sera qu'une naïveté, car, pour ce sergent, le recours à une langue plus littéraire ou plus belle ne signifie que la perte irréparable de la seule langue qui lui était sûre, celle où il lui suffisait d'écrire « Nous faisons vingt kilomètres dans la journée », et ainsi, au lieu d'éprouver un sentiment de satisfaction et de création lorsqu'il trouve des mots de ce genre « L'étrangeté des choses à Madagascar répond à celle des hommes. A tous les tournants, ce sont des paysages d'une originalité lunatique », il éprouve au contraire l'embarras et l'égarément de quelqu'un qui se sent privé de mots, pour qui leur maniement devient l'épreuve la plus décevante et comme l'exploration de son propre vide. Que Valéry ait reproché à Pascal *cette détresse qui écrit si bien*, reste le signe d'une incompréhension très étrange, comme si Pascal avait eu nécessairement le sentiment de bien écrire, comme si cette admirable langue que nous lui prêtons n'avait pas été pour lui aussi terne, aussi dénuée d'avenir, aussi étouffante que la misère dont elle lui faisait découvrir l'étendue. Ce que Valéry attribue à Pascal, c'est sa propre réaction devant le style de

Pascal, mais Pascal, en écrivant, ne se sentait pas l'auteur du style de Pascal et, bien au contraire, il voyait dans les *Pensées* les éléments sans force d'un livre toujours absent, une confusion qui ne s'arrangeait pas et « le naufrage » même où Valéry n'a voulu reconnaître que les éternels débris, trop bien faits pour être sauvés.

C'est dans *Jacob Cow* que nous lisons « Le sort des poètes est que les actes les plus simples leur sont déjà difficiles — par exemple, voir il y a en eux comme un défaut d'esprit que traduisent les métaphores. » S'il suffit d'un manque de ce genre pour que se défassent les noms et naissent les images, on peut, aussi, à titre de figure, comprendre pourquoi le langage est hanté par sa propre impossibilité, s'il est nécessairement en rapport avec les sentiments d'anxiété et d'absence où la possibilité du langage est presque nulle. Dans Aytré, la parole vient pour répondre à un manque fondamental, mais la parole est elle-même atteinte par ce manque, renvoyée à son commencement (ou, aussi bien, condamnée à finir) et ainsi rendue possible par ce qui la rend impossible. Dans ce paradoxe, la part du leurre est visible, et elle est particulièrement grande à cause du jeu littéraire qui, à l'instant où le langage est le plus proche de l'existence vide de la conscience, tend à une subsistance qui l'en dégage, à une autonomie qui annonce son avenir, sa valeur d'acquis historiquement durable. De là cet effort de la poésie pour devenir la réalisation d'une irréalisation totale, et telle qu'achevée, s'affirmerait en elle (à la manière d'une chose, pierre, bloc, soleil, tenue pour le symbole d'un je ne sais quoi privé de sens) l'absence première sur laquelle se lèvent tous nos gestes, tous nos actes et la possibilité même de nos paroles, absence où la poésie disparaîtrait elle-même par le fait qu'elle la réaliserait. C'est pourquoi l'on peut bien voir dans la recherche du silence l'un de ses soucis les plus obsédants, mais il faut remarquer que ce nom de silence ne convient guère ici il n'y a à proprement parler silence que dans la vie quotidienne, dans ce que M. Merleau-Ponty appelle « la parole parlée », où nous sommes à ce point plongés dans les mots que les mots deviennent inutiles. Au contraire, le silence du langage créateur, ce silence qui nous fait parler, n'est pas seulement une absence de parole, mais une absence tout court, cette distance que nous mettons entre les choses et nous, et en nous-mêmes, et dans les mots,

et qui fait que le langage le plus plein est aussi le plus poreux, le plus transparent, le plus nul, comme s'il voulait laisser fuir infiniment le creux même qu'il enferme, sorte de petit alcarazas du vide.

On admet que les mots d'un poème ne jouent pas le même rôle et n'entretiennent pas les mêmes rapports que ceux du langage commun. Mais un récit écrit dans la prose la plus simple suppose déjà dans la nature du langage un changement important. Ce changement est impliqué dans la moindre phrase. Lorsque, au bureau où je suis employé, je trouve sur mon registre de travail ces mots écrits par la secrétaire « Le chef de bureau a téléphoné », mes rapports avec les mots seront tout autres que si cette même phrase, je la lisais dans *Le Château*. Ce sont les mêmes termes, je leur donne à peu près le même sens. Dans les deux cas, je ne m'arrête pas aux mots, je les traverse, ils s'ouvrent au savoir qui leur est lié, de sorte que je saisis directement sur mon registre, au lieu des mots qui y sont écrits, le rapport qu'il me faudra faire au chef dont je suis le subordonné et, dans le roman, l'existence encore obscure (nous sommes aux premières pages du livre) d'une administration régionale avec laquelle les relations paraissent malaisées.

Et cependant, de la lecture de mon registre à celle du roman, la différence est grande. Employé, je sais qui est mon chef, je connais son bureau, je sais maintes choses, se rapportant à ce qu'il est, à ce qu'il dit, à ce que les autres disent de lui, à ce qu'il veut, au caractère difficile de nos rapports hiérarchiques, au sens intolérable de la hiérarchie pour moi, etc., mon savoir est en quelque sorte infini. Si novice que je sois, je suis pressé de toutes parts par la réalité et partout je l'atteins et la rencontre. Au contraire, lecteur des premières pages d'un récit, et quelle que soit la bonne volonté réaliste de l'auteur, je ne suis pas seulement infiniment ignorant de tout ce qui se passe dans le

monde qu'on m'évoque, mais cette ignorance fait partie de la nature de ce monde, du moment qu'objet d'un récit, il se présente comme un monde irréel, avec lequel j'entre en contact par la lecture et non par mon pouvoir de vivre. Rien de plus pauvre qu'un tel univers. Qu'est-ce que ce chef de bureau? Même s'il m'était minutieusement décrit, comme il arrive plus tard, même si je pénétrais à merveille tout le mécanisme de l'administration du Château, je resterais toujours plus ou moins conscient du peu que je sais, car cette pauvreté est l'essence de la fiction qui est de me rendre présent ce qui la fait irréelle, accessible à la seule lecture, inaccessible à mon existence; et nulle richesse d'imagination, aucune exactitude d'observation ne saurait corriger une telle indigence, si celle-ci est toujours impliquée par la fiction et toujours posée et rattrapée par elle à travers le contenu le plus dense ou le plus proche du réel qu'elle accepte de recevoir.

Revenons à notre phrase. Lue sur mon registre et bien qu'articulée sur la réalité la plus présente, elle me livre au sentiment de l'événement qu'elle signifie et de l'acte à accomplir qui en sera la suite, mais sans que le savoir qu'elle porte en elle soit le moins du monde exprimé. Ce savoir restera normalement celui d'une conscience vide, qui pourrait se remplir, mais qui ne se remplit pas. Lecteur conscient de mots significatifs, je n'ai présents à l'esprit ni les mots que je lis et que leur sens fait disparaître, ni ce sens que nulle image définie ne présente, mais un ensemble de rapports et d'intentions, une ouverture sur une complexité encore à venir. Dans l'existence courante, lire et entendre suppose que le langage, loin de nous donner la plénitude des choses dans lesquelles nous vivons, soit coupé d'elles, car c'est un langage de signes, dont la nature n'est pas d'être rempli de ce qu'il vise, mais d'en être vide, ni de nous donner ce qu'il veut nous faire atteindre, mais de nous le rendre inutile en le remplaçant, et ainsi d'éloigner de nous les choses en tenant leur place et de tenir la place des choses, non en s'en remplissant, mais en s'en abstenant. La valeur, la dignité des mots de chaque jour est d'être aussi près que possible de rien. Invisibles, ne faisant rien voir, toujours au-delà d'eux-mêmes, toujours en deçà des choses, une pure conscience les traverse et si discrètement qu'elle-même parfois peut faire défaut. Tout alors est nullité. Et pourtant, la compréhension ne cesse de s'accomplir,

il semble même qu'elle atteigne son point de perfection. Quoi de plus riche que cet extrême dénuement?

Dans le roman, l'acte de lire n'est pas changé, mais l'attitude de celui qui lit le rend différent. « Le chef de bureau a téléphoné lui-même, dit le fils du portier dans *Le Château* voilà qui est très gênant pour moi. » Sans doute, ces mots aussi sont des signes et agissent comme des signes. Mais, ici, nous ne partons pas d'une réalité donnée avec la nôtre. Il s'agit, d'une part, d'un monde qui a encore à se révéler et, d'autre part, d'un ensemble imaginé qui ne peut cesser d'être irréel. Pour cette double raison, le sens des mots souffre d'un manque primordial et, au lieu de repousser toute référence concrète à ce qu'il désigne, comme dans les relations habituelles, il tend à demander une vérification, à susciter un objet ou un savoir précis qui en confirme le contenu. Il n'en résulte pas que les images jouent nécessairement un grand rôle dans une lecture romanesque; on sait bien que les récits imaginaires parlent peu à l'imagination et que l'intérêt et la valeur d'un roman ne sont pas fonction de l'abondance des images qu'il produit. Mais il se passe un phénomène plus subtil. Dans la mesure où leur sens est moins garanti, moins déterminé, où l'irréalité de la fiction les tient à l'écart des choses et les place à la lisière d'un monde à jamais séparé, les mots ne peuvent plus se contenter de leur pure valeur de signe (comme s'il fallait toute la réalité et la présence des objets et des êtres pour autoriser cette merveille de nullité abstraite qu'est le bavardage de chaque jour), et à la fois prennent de l'importance comme attirail verbal et rendent sensible, matérialisent ce qu'ils signifient. Le *chef de bureau* existe d'abord à partir de ce nom qui ne se perd pas dans la signification d'un terme aussitôt évanescent, il existe comme une entité verbale, et tout ce que je saurai de lui désormais sera imprégné du caractère propre de ces mots, me le montrera particularisé, dessiné par eux. Cela ne veut pas dire que, dans un roman, la manière d'écrire compte plus que ce qu'on décrit, mais que les événements, les personnages, les actes et les dialogues de ce monde irréel qu'est le roman, tendent à être évoqués, saisis et réalisés dans des mots qui, pour les signifier, ont besoin de les représenter, de les donner directement à voir et à comprendre dans leur propre réalité verbale.

La phrase du récit et la phrase de la vie quotidienne ont toutes deux pour rôle un paradoxe. Parler sans mots, se faire

entendre sans rien dire, réduire la lourdeur des choses à l'agilité des signes, la matérialité des signes au mouvement de leur signification, c'est cet idéal d'une communication pure qu'il y a au fond du bavardage universel, de cette manière de parler si prodigieuse où, les gens parlant sans savoir ce qu'ils disent et comprenant ce qu'ils n'écourent pas, les mots, dans leur emploi anonyme, ne sont plus que des fantômes, des absences de mots et font régner, par cela même, au milieu du bruit le plus étourdissant, un silence qui est vraisemblablement le seul dans lequel l'homme puisse se reposer, tant qu'il vit. Le langage de l'existence réelle veut unir ces deux caractères opposés pour autant qu'il nous est donné, chose réelle parmi les choses, dont nous disposons comme d'un acquis que nous n'avons pas besoin de faire nôtre pour nous en servir, il est aussi un acte tendant à se volatiliser avant de s'accomplir, uniquement soutenu par le vide d'une intention possible, aussi près qu'on peut l'imaginer de l'inexistence. Signe de la surabondance des êtres, être lui-même comme trace et sédiment du monde; de la société et de la culture, il n'est donc pur que s'il n'est rien. En revanche, la phrase du récit nous met en rapport avec le monde de l'irréalité qui est l'essence de la fiction et, comme telle, elle aspire à devenir plus réelle, à se constituer en un langage physiquement et formellement valable, non pas pour devenir le *signe* des êtres et des objets déjà absents puisque imaginés, mais plutôt pour nous les *présenter*, pour nous les faire sentir et vivre à travers la consistance des mots, leur lumineuse opacité de chose.

Il va de soi que ces deux langages ont mille intermédiaires qui les rapprochent et les confondent dans nos phrases de chaque jour, l'image peut venir boucher la lacune qui est le sens du mot, le savoir peut s'y actualiser en animant ce sens et souvent, êtres capables d'imaginer et produisant de la fiction, nous nous portons vers des choses qui ne sont pas là et dont l'évocation exige, pour la soutenir, la complicité d'un langage moins affranchi de lui-même et plus réalisé. Il s'entend aussi que, l'exemple que nous avons utilisé n'étant que l'exemple d'un embryon de récit, il faut le concevoir avec toute l'étendue et la complexité convenables. On verra alors que, si prosaïque que soit la prose et si proche de la vie banale que soit l'histoire, la langage y subit une transformation radicale, parce qu'il invite le lecteur à réaliser sur les mots eux-mêmes la compréhension

de ce qui se passe dans le monde qu'on lui propose et dont toute la réalité est d'être l'objet d'un récit. D'une lecture, nous aimons à dire qu'elle nous *prend*; la formule répond à cette transformation le lecteur est en effet pris par les choses de la fiction qu'il saisit données avec les mots, comme leurs propriétés mêmes, il adhère à eux, avec le sentiment d'être enfermé, captif, fiévreusement retiré du monde, au point d'éprouver la parole comme la clé d'un univers d'envoûtement et de fascination où rien de ce qu'il vit ne se retrouve.

Mais il arrive que dans le récit le langage, au lieu d'être le sens abstrait qui nous donne des choses concrètes (but de la parole courante), cherche à susciter un monde de choses concrètes propre à représenter une pure signification. Nous en venons à l'allégorie, au mythe et au symbole. L'allégorie introduit dans la fiction l'idéal de la prose quotidienne. « L'histoire » nous renvoie à une idée, dont elle est le *signe*, devant laquelle elle tend à disparaître, et qui, une fois posée, suffit à s'exprimer et à s'affirmer. Au contraire, le mythe suppose entre les êtres de la fiction et leur sens, non pas des rapports de signe à signifié, mais une véritable présence. En nous engageant dans l'histoire mythique, nous nous mettons à vivre son sens, nous en sommes imprégnés, nous le « pensons » vraiment et dans sa pureté, car sa pure vérité ne peut être saisie que dans les choses où elle se réalise comme action et sentiment. Le mythe, derrière le sens qu'il fait apparaître, se reconstitue sans cesse; il est comme la manifestation d'un état primitif où l'homme ignorerait le pouvoir de penser à part des choses, ne réfléchirait qu'en incarnant dans des objets le mouvement même de ses réflexions et ainsi, loin d'appauvrir ce qu'il pense, pénétrerait dans la pensée la plus riche, la plus importante et la plus digne d'être pensée. De là vient que la littérature puisse constituer une expérience qui, illusoire ou non, apparaît comme un moyen de découverte et un effort, non pour exprimer ce que l'on sait, mais pour éprouver ce que l'on ne sait pas.

Il est entendu que le symbole n'est pas l'allégorie, c'est-à-dire n'a pas pour tâche de signifier une idée particulière par une fiction déterminée le sens symbolique ne peut être qu'un sens global, qui n'est pas le sens de tel objet ou de telle conduite pris à part, mais celui du monde dans son ensemble et de l'existence humaine dans son ensemble.

Le propre du récit symbolique est de rendre présent ce sens global que la vie de chaque jour, étranglée dans ses événements trop particuliers, nous permet rarement d'atteindre et que la réflexion, qui n'en retient que l'aspect intemporel, ne nous permet pas d'éprouver. Nous rencontrons rarement le monde, nous touchons rarement l'existence, nous n'éprouvons pas notre situation comme celle d'un être qui dans chaque événement se saisit tout entier et saisit tout ce qu'il y a dans l'événement. Il est donc tentant de chercher à réaliser dans la fiction le sens originel de l'existence, tel qu'on le pressent et voudrait le reconnaître. Le symbole trouve ici une aide dans la nature de l'imagination. L'acte même d'imaginer, comme l'a bien montré Sartre, suppose qu'on s'élève au-dessus des objets réels particuliers et qu'on s'oriente vers la réalité prise dans son ensemble, non, il est vrai, pour la concevoir et la vivre, mais pour l'écarter et, dans cet écart, trouver le jeu sans lequel il n'y aurait ni image, ni imagination, ni fiction. L'imagination repousse l'insistance des présences de détail et fait surgir le sentiment de la présence totale, mais ne la saisit que pour la suspendre et produire, derrière elle, des objets, des actions imaginés, irréels. Cependant, l'imagination va plus loin. Elle ne se contente pas de se donner, dans l'absence d'un objet en particulier, cet objet, c'est-à-dire son image; son mouvement est de poursuivre et d'essayer de se donner cette absence même en général et non plus, dans l'absence d'une chose, cette chose, mais, à travers cette chose absente, l'absence qui la constitue, le vide comme milieu de toute forme imaginée et, exactement, l'existence de l'inexistence, le monde de l'imaginaire, en tant qu'il est la négation, le renversement du monde réel dans son ensemble.

C'est dans ce mouvement que l'imagination devient symbolique. L'image qu'elle cherche, figure non pas de telle ou telle pensée, mais de la tension de tout l'être auquel nous reporte chaque pensée, est comme immergée dans la totalité du monde imaginaire elle implique une absence absolue, un contre-monde qui serait comme la réalisation, dans son ensemble, du fait d'être hors du réel. Il n'y a pas de symbole sans une telle exigence et cette exigence, en action derrière tous les mouvements du récit, l'empêche, par sa négation perpétuellement active, de recevoir un sens déterminé, de devenir seulement significatif. Le symbole ne signifie rien, il n'est pas même le

sens en image d'une vérité qui autrement serait inaccessible, il dépasse toujours toute vérité et tout sens, et ce qu'il nous présente, c'est ce dépassement même qu'il saisit et rend sensible dans une fiction dont le thème est l'effort impossible de la fiction pour se réaliser en tant que fictive.

Tout symbole a toujours plus ou moins pour objet sa propre possibilité. Il est une histoire qui se suffit à elle-même et il est le manque qui rend cette histoire insuffisante; il fait du manque de son histoire le sujet de son histoire, en elle il essaie de réaliser ce manque qui la dépasse toujours infiniment. Le symbole est un récit, la négation de ce récit, le récit de cette négation; et la négation, elle-même, apparaît tantôt comme la condition de toute activité d'art et de fiction et, par conséquent, celle de ce récit, tantôt comme la sentence qui en prononce l'échec et l'impossibilité, car elle n'accepte pas de se réaliser dans un acte particulier d'imagination, dans la forme singulière d'un récit achevé.

Dans le symbole se manifeste donc, au plus haut point, la pression d'une exigence paradoxale qui est plus ou moins sensible sous toutes les formes du langage. D'un côté, il est fait d'événements, de détails, de gestes il montre des visages, le sourire de ces visages, une main qui prend une cuiller et la porte à la bouche, des miettes de plâtre qui tombent du mur lorsqu'on l'escalade. Ce sont là des détails insignifiants et tels que le lecteur ne doit pas en rechercher ni en recevoir le sens. Ils ne sont rien que particularités, moments sans valeur, poussière de mots. Mais, d'un autre côté, le symbole annonce quelque chose, quelque chose qui dépasse tous ces détails pris à part et tous ces détails pris ensemble, qui le dépasse lui-même, qui se refuse à ce qu'il prétend annoncer et le discrédite et le réduit à rien. Il est son propre vide, la distance infinie qu'il ne peut ni interpréter ni toucher, une immensité lacunaire qui exclut les limites à partir desquelles il s'efforce de la faire apparaître. Et pourtant, le symbole n'est pas non plus l'informulé, et s'il se débarrasse des traits concrets pour aboutir à l'informe, il se perd complètement. Il n'est que circonstances, circonstances empruntées à la vie commune, et n'étant qu'elles, inséparable d'elles, il est cependant hors d'atteinte. C'est pourquoi on le croit volontiers hors du temps et on essaie de le réduire au langage intemporel de la pensée. Mais il n'est pas hors du temps,

il n'est pas abstrait il est hors du réel, en ce sens d'abord qu'il se confond avec des événements imaginés, saisis dans leur absence comme présents, puis en cet autre sens qu'il veut ressaisir non pas seulement tel ou tel événement imaginé, mais la possibilité même de l'imaginaire, l'ensemble de l'imaginaire et, derrière chaque chose irréelle, l'irréalité telle qu'elle pourrait se manifester en elle-même et pour elle-même.

Cette tentative est rigoureusement contradictoire. Elle ne peut aboutir. Et toutefois, elle n'a de valeur que dans son impossibilité, elle n'est possible que comme effort impossible. Hegel¹ dit de l'art symbolique que son principal défaut est l'*Unangemessenheit* l'extériorité de l'image et son contenu spirituel n'arrivent pas à coïncider pleinement, le symbole reste inadéquat. Sans doute, mais ce *défaul* est l'essence du symbole, et il a pour rôle de nous renvoyer sans cesse à ce manque qui est l'une des voies par lesquelles il voudrait nous faire vivre le manque en général, le vide dans son ensemble. Le symbole est toujours une expérience du néant, la recherche d'un absolu négatif, mais c'est une recherche qui n'aboutit pas, une expérience qui échoue, sans que pourtant cet échec puisse recevoir une valeur positive. Un écrivain qui accepte de s'exprimer dans le symbole, quel que soit le thème de ses méditations, ne pourra finalement qu'exprimer l'exigence du symbole et se mesurer avec le malheur d'une négation contradictoire, cherchant à dépasser toute négation particulière et à s'affirmer comme négation universelle, et non comme un universel abstrait, mais comme un vide concret, un vide universel réalisé. Et de même, tout écrivain qui est aux prises avec l'expérience de la mort comme transcendance, ne pourra que tomber dans l'épreuve du symbole, épreuve qu'il ne peut ni surmonter ni écarter.

A l'esprit de chacun est présent l'exemple de Kafka. Ce qu'a voulu, ce qu'a été Kafka, ce qu'il a cherché dans son existence et dans ses écrits, trop d'interprètes nous le disent trop clairement pour qu'on ne désire pas rendre au silence une œuvre qui n'a désiré que le silence et avec laquelle le commentaire de la gloire, si profond et si ingénieux qu'il soit, ne peut être qu'en désaccord. Ce qu'il faut voir, c'est que ce désaccord même, ce qu'il y a de gênant dans le triomphe qui couronne une vie

1. Le symbole, il est vrai, n'est pour Hegel que le commencement de l'art.

infiniment misérable, la survie presque indéfinie que la postérité lui promet, cette faillite dans le succès, ce mensonge du malheur qui n'aboutit qu'à l'éclat de la renommée, une telle contradiction, ironique, fait partie du sens de l'œuvre et a été pressentie dans sa recherche.

Kafka, probablement sous l'influence des traditions orientales, semble avoir reconnu dans l'impossibilité de mourir la malédiction extrême de l'homme. L'homme ne peut échapper au malheur, parce qu'il ne peut échapper à l'existence, et c'est en vain qu'il se dirige vers la mort, qu'il en affronte l'angoisse et l'injustice, il ne meurt que pour survivre. Il quitte l'existence, mais c'est pour entrer dans le cycle des métamorphoses, pour accepter la dégradation de la vermine, et s'il meurt comme vermine, sa disparition devient synonyme, chez les autres, de renouveau; d'appel à la vie, d'éveil de la volupté. Il n'y a pas de mort véritable dans l'œuvre de Kafka ou, plus exactement, il n'y a jamais de fin. La plupart de ses héros sont engagés dans un moment intermédiaire entre la vie et la mort, et ce qu'ils recherchent, c'est la mort et ce qu'ils regrettent, c'est la vie, de telle sorte qu'on ne sait comment qualifier leurs espérances, s'ils mettent leur espoir dans la possibilité de perdre tout espoir, et comment apprécier leurs regrets, si ces regrets éternisent la condamnation qu'ils subissent.

Dans *Le Chasseur Gracchus*, dans *L'Invité des morts*, Kafka a exprimé directement l'étrange condition des morts qui ne meurent pas. Mais ces petits récits sont des paraboles, ils nous font toucher ce qu'ils veulent dire, et comme leur sens se rapporte à la puissance indéfinie de négation que révèle la mort, il y a une contradiction entre la nature du récit qui est achevé et précis et un contenu qui exige l'ambiguïté absolue de la négation. En revanche, le récit du *Château* est symbolique. On peut certes interpréter l'odyssée de K. On peut reconnaître en lui l'être qui a quitté le pays natal, comme on quitte l'existence, et qui, avec les moyens mêmes dont il s'est servi pour vivre, cherche à se faire accepter par la mort. K. a été appelé, et il est bien vrai que la mort semble un appel; mais il est vrai aussi que répondre à cet appel, c'est le trahir, faire de la mort quelque chose de réel et de vrai. Tous ses efforts pour atteindre le Château sont marqués de cette contradiction; s'il s'efforce, lutte, désire, il fait preuve de toujours plus d'existence; et s'il

reste passif, il manque ce qu'il vise, la mort n'étant mort que lorsqu'on la fait sienne, lorsqu'elle cesse d'être la mort de n'importe qui, une mort quelconque.

Aussi voit-on K. unir l'ignorance à la ruse, l'extrême conscience à l'extrême inconscience, repousser l'aide qu'on lui offre, car il sait qu'aucun autre ne peut le remplacer dans cette tâche, et lutter pour obtenir ce que cette lutte l'empêche d'atteindre, car lutter, il ne peut rien d'autre travailler sans fin à sa malédiction, c'est tout ce qu'il lui reste pour se sauver. D'ailleurs, où est le but? Qui peut ici prétendre l'avoir touché? Le village? Mais les gens du village représentent la plus misérable étape entre l'existence et l'inexistence. Frieda flotte entre la déception, le désir, l'indifférence; elle ignore ce que sont les aides; elle subit leur attrait, elle en a honte, elle y résiste, elle y succombe; pitoyable échec, existence de reflet, lumière de rebut. Les fonctionnaires? Nous soupçonnons surtout leur impuissance débiles, effrayés, ils sont incapables de supporter l'existence d'en bas, et pourtant, ils la hantent, ils la désirent, ils la convoitent, elle leur manque. Où est le repos de la mort? O Mort, où est ta victoire?

Kafka a éprouvé très profondément les rapports de la transcendance et de la mort. Et c'est pourquoi, dans son œuvre, tantôt c'est la mort qui s'annonce aux êtres comme ce qu'ils ne peuvent atteindre, tantôt c'est ce qui dépasse les êtres qui s'annonce dans le désœuvrement et la misère de la mort. Tantôt la mort apparaît comme la transcendance, tantôt la transcendance apparaît morte. Ce renversement montre déjà combien il est dangereux de prétendre fixer, sous une forme explicite, l'interprétation d'un récit où la négation est au travail et se donne aussi bien comme le rien qui empêche l'absolu de s'accomplir que comme le néant qui mesure l'accomplissement absolu. Le passage du oui au non, du non au oui, est ici la règle, et toute interprétation qui s'y dérobe, y compris celle qui fonde cette alternance, contredit le mouvement qui la rend possible. Il est clair que voir dans l'histoire de K. l'image des malheurs de l'existence qui ne peut se saisir comme existence parce qu'elle ne peut se trouver comme fin de l'existence, qui reste irréelle, oublié d'elle-même, dans la mesure où elle n'est pas capable d'être réellement inexistent, profondeur de l'au-delà de la vie, affirmation du néant sans souvenir, il est clair qu'une

telle traduction a beau contenir en elle l'ambiguïté d'une proposition où l'affirmation et la négation sont en perpétuelle menace de réciprocité pour autant qu'elle se repose dans la forme bien déterminée d'une pensée abstraite, elle échappe elle-même à la sentence qu'elle apporte et elle désobéit foncièrement au symbole, perdant tout son sens au moment où elle isole ce sens, le rend discernable.

Il faut donc replonger l'interprétation au sein du récit, l'y perdre et l'y perdre de vue et ressaisir le mouvement de la fiction dont les détails n'affirment qu'eux-mêmes. L'auberge, les paysans avec leur visage buté et fruste, la lumière glacée de la neige, le pince-nez de Klamm, les flaques de bière dans lesquelles Frieda et K. se roulent, voilà ce qui compte, voilà ce qu'il faut éprouver pour entrer dans la vie du symbole. Il n'y a rien d'autre à chercher, rien de plus à comprendre. Et pourtant, de cela non plus on ne peut se contenter. S'enfoncer dans le récit? Mais le récit lui-même vous rejette. Chaque épisode contient une question sur lui-même, et cette question est aussi la vie profonde de la fiction; elle est le récit, elle se montre face à face, elle s'affirme, elle dialogue. Où est le symbole? Là où il apparaît, là où il se cache? Là où il n'y a qu'apparences tranquilles et fermes, là où les apparences grincent et se déchirent? Là où les choses sont présentes avec leur obscurité naturelle, là où derrière les choses émerge leur vide, derrière le récit l'absence du récit, derrière la profondeur du symbole l'impossibilité qui ronge l'œuvre et en interdit l'achèvement? Il est ces questions mêmes, et il meurt de ces questions. En ce sens, tout symbole qui ne ruine pas l'ouvrage où il se développe, se ruine dans les commentaires qu'il provoque, qu'il ne peut s'empêcher de provoquer. Il lui faut, pour subsister, s'ignorer dans la fiction, et ceux qui le font connaître, le rendent stérile en le déclarant.

Telle est sa dernière ambiguïté il se dissipe s'il s'éveille; il périt s'il vient au jour. Sa condition est d'être *enterré vif*, et en cela il est bien son propre symbole, figuré par ce qu'il figure : la mort qui est vie, qui est mort dès qu'elle survit.

RÉFLEXIONS SUR LE SURREALISME

Dans un article de *Horizon*, Ph. Toynbee a fait cette remarque « Il est frappant qu'on soit toujours prêt à vous rappeler le nombre d'écrivains français qui ont été surréalistes ou ont subi l'influence du surréalisme. En Angleterre, l'influence a été négligeable, et peut-être n'était-elle pas nécessaire. Pourtant rien de plus profitable, semble-t-il, qu'un stage à cette école. Peut-être la situation du surréalisme est-elle ambiguë. On reconnaît volontiers — et bien plus volontiers qu'avant la guerre — le rôle prépondérant joué par lui dans les lettres françaises. Cela signifie-t-il que le surréalisme soit devenu historique? Il n'y a plus d'école, mais un état d'esprit subsiste. Personne n'appartient plus à ce mouvement, et tout le monde sent qu'il aurait pu en faire partie. Il y a dans toute personne qui écrit une vocation surréaliste qui s'avoue, qui avorte, apparaît quelquefois usurpée, mais qui, même fausse, exprime un effort et un besoin sincères. Le surréalisme s'est évanoui? C'est qu'il n'est plus ici ou là : il est partout. C'est un fantôme, une brillante hantise. A son tour, métamorphose méritée, il est devenu surréel.

On peut s'approcher du surréalisme de bien des manières différentes. On peut chercher ce qu'il a été en lui-même et la date où son influence a commencé. On peut essayer de le comprendre par rapport à des préoccupations qui se sont développées depuis. Peut-être a-t-on le tort de négliger ce qui a été sa découverte centrale, le message automatique. Il est vrai que sur ce point l'échec de la tentative paraît quelquefois sans appel. Mais le fait que Breton s'y est toujours tenu avec une persévérance infatigable, qu'il a cherché à la sauver de tous les

naufrages et même de ses propres doutes (« L'histoire de l'écriture automatique dans le surréalisme serait, je ne crains pas de le dire, celle d'une infortune continue ») montre assez que cette méthode n'était pas une invention factice et qu'elle répondait à l'une des principales aspirations de la littérature.

L'écriture automatique est une machine de guerre contre la réflexion et le langage. Elle est destinée à humilier l'orgueil humain, particulièrement sous la forme que lui a donnée la culture traditionnelle. Mais, en réalité, elle est elle-même une aspiration orgueilleuse à un mode de connaissance, et elle ouvre aux mots un nouveau crédit illimité. Le surréalisme a été hanté par cette idée c'est qu'il y a, qu'il doit y avoir dans la constitution de l'homme un moment où toutes les difficultés s'aplanissent, où les antinomies n'ont plus de sens, où la connaissance donne une prise entière sur les choses, où le langage n'est pas le discours, mais la réalité même, sans toutefois cesser d'être la réalité propre du langage, où enfin l'homme touche à l'absolu. Les surréalistes sont apparus à leurs contemporains comme des destructeurs. L'héritage Dada y est pour quelque chose. Et le caractère de violence non conformiste était naturellement le plus frappant. Aujourd'hui, ce qui nous frappe, c'est combien le surréalisme affirme plus qu'il ne nie. Il y a en lui une force merveilleuse, une jeunesse ivre et puissante. D'une certaine manière, il a besoin de faire table rase, mais c'est qu'avant tout il cherche son *Cogito*.

Or, que trouve-t-il? N'est-ce pas curieux, précisément une réplique de l'expérience cartésienne. On peut dire que le surréalisme a eu le pressentiment des redécouvertes qui à peu près à la même époque et depuis quelques années étaient en train de bouleverser la philosophie allemande. Ce que cherche Breton (ou ce qu'il découvre dans une sorte d'hallucination nocturne), c'est une relation immédiate avec lui-même, « la vie immédiate », une mise en rapport sans intermédiaire avec son existence vraie. Cette relation n'est pas à chercher dans des états exceptionnels, dans des expériences unitaires de forme mystique elle est à notre portée, chacun s'y adonne à longueur de jour et de nuit. Je pense, je souffre, j'ai le sentiment de penser, de souffrir, ce sentiment est vrai, il est immédiatement lié à ce que je pense, à ce que je souffre, c'est un « absolu ». Mais, à ce moment, Breton a une illusion singulière (d'ailleurs favorisée par les tendances

scientifiques contemporaines) il lui semble que ce sentiment peut être immédiatement un langage, devenir langage sans que pour autant, entre ce sentiment et lui, les mots s'interposent. Si je dis ou mieux si j'écris : je souffre, ces mots, à condition d'avoir été écrits en dehors du contrôle de ma conscience, non seulement expriment exactement ma conscience de souffrir, mais sont au fond cette conscience même. L'efficacité, l'importance de l'écriture automatique, c'est qu'elle révèle la prodigieuse continuité entre ma souffrance, mon sentiment de souffrir et l'écriture du sentiment de cette souffrance. Avec elle fond l'opacité des mots, se dissipe leur présence de chose. Ils sont tout ce que je suis à cet instant même. En levant les contraintes de la réflexion, je permets à ma conscience immédiate de faire irruption dans le langage, à ce vide de se remplir et à ce silence de s'exprimer.

Ni Breton, ni ses amis ne se sont souciés d'assurer les fondements de leur méthode. Il y avait dans leurs démarches beaucoup trop de désinvolture, ils manquaient trop de sérieux (ce manque de sérieux était d'ailleurs quelque chose d'assez sérieux), pour s'arrêter à de véritables justifications. Cependant, Breton dans le premier manifeste, a écrit ceci qui ne peut être qu'une allusion au *Cogito* « Je crois de plus en plus à l'infailibilité de ma pensée par rapport à moi-même, et c'est trop juste... Par définition, la pensée est forte, et incapable de se prendre en faute. » Et il ajoute « Toutefois, dans cette écriture de la pensée, où l'on est à la merci de la première distraction extérieure, il peut se produire des « bouillons »... C'est sur le compte des suggestions qui lui viennent du dehors, qu'il faut mettre ces faiblesses évidentes. » Pour une analyse rigoureuse, ces remarques sont peut-être un peu confuses, mais au fond rien de plus clair : la conscience de ma pensée reflète « infailliblement » ma pensée; l'écriture de pensée reflète, aussi, infailliblement cette pensée; seules les suggestions du dehors s'interposent et rétablissent un intervalle entre moi et moi parlant. Complication extérieure qui ne met en cause ni le fait ni la nature du langage.

Les surréalistes ont tiré de cette « découverte » les plus brillantes conséquences littéraires et, pour le langage, les effets les plus ambigus et les plus variés. Dans ce domaine, ils semblent encore, avant tout, des destructeurs. Ils sont déchaînés contre le discours; ils lui retirent tout droit à signifier

utilement quelque chose; comme moyen de relations sociales, de désignation précise, ils le brisent féroce-
 ment. Le langage paraît non seulement sacrifié, mais humilié. Pourtant, il s'agit d'autre chose : le langage disparaît comme instrument, mais c'est qu'il est devenu sujet. Grâce à l'écriture automatique, il bénéficie de la plus haute promotion. Il se confond maintenant avec la « pensée » de l'homme, il est relié à la seule spontanéité véritable : il est la liberté humaine agissant et se manifestant. Que les constructions rationnelles soient rejetées, que les significations universelles s'évanouissent, cela veut dire que le langage ne doit pas être *utilisé*, qu'il ne doit pas servir à exprimer, qu'il est libre, la liberté même. Quand les surréalistes parlent d'« affranchir » les mots, de les traiter autrement que comme de petits auxiliaires, c'est une véritable revendication sociale qu'ils ont en vue. Il y a des hommes et une classe d'hommes que d'autres tiennent pour des instruments et des éléments d'échange dans les deux cas, la liberté, la possibilité pour l'homme d'être sujet, est mise directement en cause.

Seulement, cette émancipation des mots ne peut être qu'à double sens. D'un côté, dans l'écriture automatique, ce n'est pas à proprement parler le mot qui devient libre, mais le mot et ma liberté ne font plus qu'un. Je me glisse dans le mot, il garde mon empreinte et il est ma réalité imprimée; il adhère à ma non-adhérence. Mais d'un autre côté, cette liberté des mots signifie que les mots deviennent libres pour eux-mêmes ils ne dépendent plus exclusivement des choses qu'ils expriment, ils agissent pour leur compte, ils jouent et, comme dit Breton, « ils font l'amour ». Les surréalistes se sont très bien aperçus — et ils s'en sont servis admirablement — du caractère bizarre des mots ils ont vu qu'ils avaient leur spontanéité propre. Depuis longtemps déjà, le langage prétendait à un type d'existence particulier il refusait la simple transparence, il n'était pas seulement un regard, un moyen vide de voir; il existait, il était une chose concrète et même une chose colorée. Les surréalistes comprennent en outre que ce n'est pas une chose inerte : il a une vie à lui et un pouvoir latent qui nous échappe. Alain a écrit qu'il faut toujours vérifier où en sont les idées, elles ne restent pas à leur place, c'est pourquoi elles ne peuvent se mettre en garde. Il en est de même pour les mots, ils bougent, ils ont leur exigence, ils nous dominent. C'est en partie ce que

Brice Parain a appelé la transcendance du langage. Breton, lui, se contente de parler « de ce petit monde intraitable sur lequel nous ne pouvons faire planer qu'une surveillance très insuffisante et où, de-ci, de-là, nous relevons quelques flagrants délits ». Le langage devient une vie louche, sans innocence, quelque chose de traînant et parfois de prodigieusement prompt, de la nature de la foudre. On sait que le surréalisme s'est beaucoup attaché à l'aspect magique des choses; mais ce pouvoir magique, il l'a déjà observé dans le langage qui l'incarne et l'illustre à merveille.

Partis de ce double sens, il est bien clair que Breton et ses amis sont exposés à se contredire de la manière la plus étrange et, probablement, la plus heureuse. Avec l'écriture automatique, c'est ma liberté qui triomphe, et c'est la relation la plus immédiate, la seule authentique, de l'homme à lui-même qui est trouvée et manifestée. Sous cet angle, on peut dire que la poésie d'Éluard a été essentiellement poésie du surréalisme, poésie de cette vie immédiate que le surréalisme a sentie et exaltée, non pas poésie transparente, mais poésie de la transparence, aussi incompréhensible et obscure pour les êtres qui vivent dans le monde de l'usage que l'hermétisme le plus absolu. Elle qui ne semble jamais avoir été très en règle avec l'écriture automatique, a pourtant mieux exprimé que toute autre le moment, antérieur au langage, que l'écriture automatique veut toucher et où j'ai le pur sentiment de ce que je sens. C'est une véritable poésie du *Cogito*. Mais le surréalisme est aussi liberté des mots héritage de Dada, « les mots en liberté », les phrases décomposées, les lambeaux de textes publicitaires mis bout à bout? Peut-être, et surtout la suite d'un long et immense travail poétique dont les causes s'échelonnent au cours des siècles. Le résultat, c'est que ces mots libres deviennent des centres d'activité magique, plus que cela des choses aussi impénétrables et opaques que n'importe quel objet humain retiré de sa signification utilitaire. Nous sommes loin maintenant de la catégorie de l'immédiat. Le langage n'a plus rien à faire avec le sujet il est un objet qui nous entraîne et qui peut nous perdre; il a une valeur au-delà de nos valeurs. Nous pouvons être pris dans un orage ou dans un marécage de mots. C'est la rhétorique devenue matière.

On voit à quelle ambiguïté, littérairement, nous conduit ce

double point de vue. Si le langage est lié au silence de ma pensée immédiate et n'est authentique que lorsqu'il le réalise, il faut dire adieu à la littérature. Les furieux coups de boutoir contre les notions d'œuvre, d'art, de talent, viennent en partie du postulat de l'écriture de pensée. « Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains normaux [ce dernier mot marque, il est vrai, une réserve assez étrange] devant le message subliminal, d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser très prochainement d'être tenu pour l'apanage de quelques-uns. » Périmé donc le point de vue de l'originalité du talent artistique, de la recherche verbale pour elle-même. Pourtant, c'est un fait le surréalisme nous apparaît surtout comme une esthétique et nous semble d'abord occupé de mots. Est-ce une inconséquence, une faiblesse de littérateurs honteux d'être ce qu'ils sont? Bien plutôt, une fidélité à leur conception du langage. Les mots sont libres, et peut-être peuvent-ils nous libérer; il ne suffit que de les suivre, de s'abandonner à eux, de mettre à leur service toutes les ressources de l'invention et de la mémoire. Si la rhétorique consiste, comme le dit Jean Paulhan, à soutenir que la pensée procède des mots, alors il est sûr que le surréalisme c'est la rhétorique. Et Breton, le premier, nous l'affirme : « Toutefois (après les tentatives de Ducasse, du *Coup de dés*, des *Calligrammes*), on n'était pas certain que les mots vécussent déjà de leur vie propre, on n'osait trop voir en eux des créateurs d'énergie. On les avait vidés de leur pensée et l'on attendait sans trop y croire qu'ils commandassent à la pensée. Aujourd'hui, c'est chose faite : voici qu'ils tiennent ce qu'on attendait d'eux. » On s'en souvient, la première revue de ceux qui allaient devenir surréalistes s'appelait *Littérature*. Mais ce n'était pas par antiphrase.

Le propre de Breton est d'avoir toujours maintenu solidement ensemble des tendances inconciliables. Plus de littérature, et pourtant un effort de recherche littéraire, un souci d'alchimie figurée, une attention constante donnée aux procédés et aux images, à la critique et à la technique. Ce qui compte, ce n'est pas écrire (« Je pense que la poésie... émane davantage de la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit ou de ce qu'on suppose qu'ils pouvaient écrire. » Et l'on se rappelle la

fameuse enquête de *Littérature Pourquoi écrivez-vous?* et les seules réponses, accueillies avec une certaine considération, celle de Valéry « J'écris par faiblesse », celle de Knut Ham-sun « J'écris pour abrégier le temps ». Et toutefois écrire compte; écrire est un moyen d'expérience authentique, un effort tout à fait valable pour donner à l'homme conscience du sens de sa condition. Le même Breton a réservé à un tel sujet ses déclarations les plus solennelles et les plus hautaines, peut-être aussi les plus persuasives. « Encore une fois, tout ce que nous savons est que nous sommes doués à un certain degré de la parole et que, par elle, quelque chose de grand et d'obscur tend impérieusement à s'exprimer à travers nous... C'est un ordre que nous avons reçu une fois pour toutes et que nous n'avons jamais eu loisir de discuter... Écrire, je veux dire écrire si difficilement, et non pour séduire, et non, au sens où on l'entend d'ordinaire, pour vivre, mais, semble-t-il, tout au plus pour se suffire moralement, et faute de pouvoir rester sourd à un appel singulier et inlassable, écrire ainsi n'est jouer ni tricher, que je sache. »

Cette très belle « mise au point » fait partie du texte *Légitime défense*, l'un des premiers publiés par Breton pour éclairer sa position en face du communisme. Il est d'usage de traiter avec légèreté cet avatar des surréalistes. Leur profession de foi marxiste n'a pas toujours paru très sérieuse. M. Monnerot¹ affirme qu'en tout cas les marxistes ne pouvaient les prendre au sérieux. « Le droit d'être exceptionnel reconnu au poète », cette tendance à croire que « la poésie communique avec la révolution », que « la grâce révolutionnaire pourrait être obtenue par la poésie », la volonté de poursuivre coûte que coûte les expériences de la vie intérieure, *et cela bien entendu, sans contrôle extérieur, même marxiste*, ces ambitions ne pouvaient les conduire qu'à se heurter au communisme « comme une licence à une discipline ». Il se peut, mais le fait reste; l'étape n'a été ni fortuite ni arbitraire, et elle demeure très significative comme un exemple des engagements profonds que la littérature ne peut s'empêcher de conclure dès qu'elle prend conscience de sa liberté la plus grande. Le surréalisme n'a pas toujours repoussé la littérature, mais il a toujours repoussé la littérature tenue pour

1. Jules Monnerot, *La Poésie moderne et le sacré*.

l'art « d'agréments, si peu que ce soit, les loisirs d'autrui ». S'il y a eu dans ce groupe, à travers les métamorphoses et les dissidences, une conviction permanente, c'est celle-ci que la poésie se rapporte à la condition de l'homme dans son ensemble, qu'elle n'est pas une activité quelconque, mais une activité qui intéresse l'homme tout entier. A cette conviction cette autre est venue s'ajouter la réalité de l'homme n'est pas de la nature des choses qui sont; elle n'est pas donnée, elle est à conquérir, elle est toujours en dehors d'elle-même. La poésie qui est à la fois la prise de conscience de ce dépassement sans fin et aussi son moyen et ce dépassement même, elle non plus, n'est jamais donnée elle n'a rien à faire avec le monde où nous vivons, qui est, du moins en apparence, un monde de choses toutes faites. De là la primauté de l'imaginaire, l'appel au merveilleux, l'invocation au surréel. La poésie et la vie sont « ailleurs » (M. Monnerot indique très bien que, par son goût de l'insolite, le surréaliste a perpétuellement en vue un tâtonnement vers autre chose, un sentiment de présence-autre), mais « ailleurs » ne désigne pas une région spirituelle ou temporelle : ailleurs n'est nulle part; il n'est pas l'au-delà; il signifie que l'existence n'est jamais là où elle est. Le surréalisme est une de ces tentatives par lesquelles l'homme prétend se découvrir comme totalité : totalité inachevée et cependant capable, à un instant privilégié (ou par le seul fait de se voir inachevée), de se saisir comme totalité. Comme il est à la fois mouvement inspiré et mouvement critique, il brasse toutes sortes de vues, de postulats, de recherches conscientes et confuses, mais l'intention principale est claire le surréalisme est à la recherche d'un type d'existence qui ne soit pas celui du « donné », du tout fait (il ne sait pas très bien si cette existence « autre » peut être atteinte par l'analyse, par des expériences investigatrices, comme celle de l'inconscient, du rêve, des états anormaux, par un appel à un savoir secret enfoui dans l'histoire, ou si elle doit être réalisée par un effort collectif pour changer la vie et le cours des choses). Et en même temps il est à la recherche d'un événement absolu, où l'homme se manifeste avec toutes ses possibilités, c'est-à-dire comme l'ensemble qui les dépasse. Événement absolu, la révélation du fonctionnement réel de la pensée par l'écriture automatique. Événement absolu, où tout est réalisé, la découverte d'un « certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire,

le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoires ». (Et Breton ajoute — *Second Manifeste* « Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de déterminer ce point. ») Que cet effort suprême par lequel l'homme veut se retourner sur soi et se saisir d'un regard qui n'est plus le sien ait toujours été le rêve et le ressort du surréalisme, les signes en sont innombrables. Et que nous dit encore René Char? « En poésie, c'est seulement à partir de la communication et de la libre-disposition de la totalité des choses entre elles à travers nous que nous nous trouvons engagés et définis, à même d'obtenir notre forme originale et nos propriétés probatoires. » Et encore « L'imagination consiste à expulser de la réalité plusieurs personnes incomplètes pour, mettant à contribution les puissances magiques et subversives du désir, obtenir leur retour sous la forme d'une présence entièrement satisfaisante. C'est alors l'inextinguible réel incréé. »

En quoi donc l'adhésion de Breton et de quelques-uns de ses amis au marxisme a-t-elle pu leur faire croire que la réalisation de ce rêve se trouverait favorisée? En ceci, d'abord affirmer qu'on écrit, non par divertissement ni par amour de l'art, mais parce que dans cette activité est engagé le sort de l'homme, ne va pas à la fin sans malaise. L'engagement purement intérieur paraît souvent illusoire. On n'est jamais sûr de ne pas « jouer » et de ne pas « tricher ». L'engagement veut devenir plus sérieux, c'est-à-dire se conclure, être quelque chose qui pèse, qu'il faut accepter, dont on ne peut se défaire qu'en le faisant sien à chaque instant. Breton l'a dit avec son sang-froid habituel lui et ses amis ont été d'abord à la recherche de quelque chose à faire en commun. « On recherchera et je suppose que l'on trouvera les raisons vitales qui, initialement, nous auront fait préférer, à quelques-uns, agir ensemble que distinctement les uns des autres, quand cela eût abouti à la confection de divers papiers qui n'avaient en réalité l'agrément d'aucun d'entre nous. Quelque chose au moins, je crois déjà pouvoir le dire, aura ainsi passé d'une volonté qui fût restée velléitaire sans cela. Ce minimum de dépendance librement acceptée aura eu aussi cet effet de reléguer au second plan de nos préoccupations ce qui n'était que brillant, qu'accessoire, puisque plus particulièrement propre à tel ou tel d'entre nous. A défaut de la discipline de classe, une

discipline. » (*Les Vases communicants.*) Peut-être est-ce une loi que tout art qui se dégage des éléments intérieurs qui l'asservissent (rejet de l'imitation, refus des mots comme instruments d'échange, refus de l'art considéré comme un divertissement), tend à s'engager dans une action extérieure qui l'alourdit. Plus il devient inutile, plus il a besoin d'une fin qui fasse de cette inutilité quelque chose d'utilisable. C'est sa gratuité qui rend inévitable sa mise « au service de la révolution ».

Mais il est clair encore que si Breton et Éluard et Aragon ont rencontré le marxisme plutôt que toute autre activité politique, ce n'est pas par hasard. Si René Char a écrit cet admirable Chant du refus, *Début du partisan* : « Le poète est retourné pour de longues années dans le néant du père. Ne l'appellez pas, vous tous qui l'aimez. S'il vous semble que l'aile de l'hirondelle n'a plus de miroir sur terre, oubliez ce bonheur. Celui qui panifiait la souffrance n'est pas visible dans sa léthargie rougeoyante. Ah! beauté et vérité fassent que vous soyez présents nombreux aux salves de la délivrance! », il faut imaginer que ce refus n'a pas été sans raison, ni sans valeur. En vérité, il saute aux yeux que la dialectique historique offre à tous ceux que hantent les idées d'homme total, de limite de la condition humaine une chance de premier ordre : l'homme total n'est pas à chercher, maintenant, dans les déchirements et les désordres de la société capitaliste, il n'est pas à connaître, il est à faire (La phrase célèbre de Marx « Les hommes n'ont fait jusqu'ici qu'interpréter le monde de différentes manières, il s'agit maintenant de le transformer » a été tournée et retournée sous toutes les coutures par les surréalistes). Quand la dialectique sera à son terme, alors la conscience sera tout entière présente à elle-même; avec la société sans classe, elle se réalisera et se verra dans sa totalité. « Au bout de notre phase de l'histoire, les marxistes voient l'homme total, celui de Spinoza, renouvelé et incomparablement plus magnifique. Seulement les matérialistes ne croient pas que ce but soit atteint parce qu'il est conçu. Ils ont un idéal sans idéalisme. (Guterman et Lefebvre, *La Conscience mystifiée.*) Sans doute, Breton n'est-il pas tout à fait sceptique quand il envisage un tel idéal, mais il est assez conscient qu'il y a peut-être un jeu de mots dans cet emploi du mot total, ou en tout cas il en parle avec une certaine indifférence, comme si, de toutes manières, l'absolu réalisé par l'histoire ne pouvait changer la

structure propre de la conscience et comme s'il devait toujours y avoir pour celle-ci des problèmes non historiques. Ainsi écrit-il dès 1926 : « ... Il est en nous des lacunes que tout l'espoir que nous mettons dans le triomphe du communisme ne comble pas; l'homme n'est-il pas irréductiblement un ennemi pour l'homme, l'ennui ne finira-t-il pas qu'avec le monde, toute assurance sur la vie et sur l'honneur n'est-elle pas vaine, etc.? » Et en 1932, d'une manière bien plus ferme : « Je ne me lasserai pas d'opposer à l'impérieuse nécessité actuelle, qui est de changer les bases sociales par trop chancelantes et vermoulues du vieux monde, cette autre nécessité non moins impérieuse qui est de ne pas voir dans la Révolution à venir une fin, qui de toute évidence serait en même temps celle de l'histoire. La fin ne saurait être pour moi que la connaissance de la destination éternelle de l'homme, de l'homme en général, que la Révolution seule pourra rendre pleinement à cette destination. » (*Les Vases communicants.*)

Cette dernière affirmation indique pour quelles raisons les surréalistes se sont tournés vers le marxisme. Dans l'état actuel de la société, tous les problèmes sont faussés, les problèmes poétiques comme les autres et les problèmes poétiques avant tous les autres, puisque la poésie est connaissance et manifestation du destin de l'homme dans son ensemble. Par la faute de l'État capitaliste, l'homme n'est pas seulement opprimé et limité, mais il se voit autrement qu'il n'est, il prend pour des questions essentielles les problèmes suscités par les déformations sociales : par exemple, il a conscience de son angoisse et de son déchirement, mais il ne se rend pas compte que déchirement et angoisse sont travestis par le désarroi propre à une société qui s'effondre. De même, tant que le problème de la liberté pour l'ensemble des hommes n'est pas réglé concrètement, le problème métaphysique de la liberté ne peut être posé légitimement. C'est lorsque la liberté de l'homme ne sera plus à *faire*, lorsqu'elle sera donnée dans les faits, réalisée dans toutes ses conditions, c'est alors que la liberté prendra conscience d'elle-même, conscience d'elle comme de ce qui dépasse toujours ces conditions, de ce qui n'est jamais réalisé, jamais donné ni fait. L'homme sera libre, parce que, comme dit Breton, « la précarité artificielle de la condition sociale de l'homme ne lui voilera plus la précarité réelle de sa condition humaine », c'est-à-dire, parce que, dans une société

libre où il ne pourra que se choisir libre, il lui faudra tout de même encore se choisir lui-même, sans pouvoir se décharger sur personne de ce soin, ni en être « affranchi » jamais. Ainsi, le service que le surréalisme attend du marxisme, c'est de lui préparer une société où d'une part tout le monde pourra être surréaliste, mais où surtout les visées surréalistes seront menées à bien, dans toute leur pureté, sans travestissement ni falsification. Comment la poésie se désintéresserait-elle de la révolution sociale? C'est cette tâche de la révolution qui, loin de lui masquer la sienne propre, « lui en livre la compréhension perspective », car, grâce à elle, elle comprend qu'il n'y a vraiment d'existence et de valeurs poétiques qu'au moment où l'homme, n'ayant plus rien à faire, parce que tout est fait, découvre le sens et la valeur de ce *rien*, objet propre de la poésie et de la liberté (Francis Ponge note par exemple que ses poèmes sont comme écrits au lendemain de la révolution).

Regardons maintenant autour de quels thèmes le surréalisme prend forme. La littérature est bannie, mais le langage se confond avec le pur moment de la conscience : les mots sont idées. L'art disparaît comme fin, seuls comptent la vie et l'approfondissement de la vie; et cependant on donne aux recherches techniques, aux effets formels, aux faux artistiques (les « essais de simulation ») la plus grande attention possible. Enfin, le poète revendique une liberté absolue : il repousse tout contrôle, il est maître de ses moyens, libre aussi bien à l'égard de la tradition littéraire qu'indifférent aux exigences de la morale, de la religion et même de la lecture. Or, cette liberté aboutit à ceci : « Le surréalisme au service de la Révolution. » Si l'on réunit deux à deux, par une bipolarité très significative, ces thèmes qui s'appellent en s'opposant, on verra que l'écrivain pour qui écrire a le sens d'une interrogation essentielle, ne se désintéresse pas pour autant de l'effort d'invention technique et de la création formelle, et au contraire associe sans cesse sa recherche verbale et sa recherche intérieure, comme si l'authenticité de son expérience était liée à sa valeur littéraire (« Une phrase parfaite est au point culminant de la plus grande expérience vitale », a écrit Léon-Paul Fargue). Et l'on verra aussi que la littérature la plus dégagée est en même temps la plus engagée, dans la mesure où elle sait que se prétendre libre dans une société qui ne l'est pas, c'est prendre à

son compte les servitudes de cette société et surtout accepter le sens mystificateur du mot liberté par lequel cette société dissimule ses prétentions.

En somme, la littérature doit avoir une efficace et un sens extra-littéraires, c'est-à-dire ne pas renoncer à ses moyens littéraires, et elle doit être libre, c'est-à-dire engagée. Peut-être, en considérant la valeur de ces paradoxes, comprendra-t-on pourquoi le surréalisme est toujours de notre temps.

Nous aimons le livre de Mounin¹, parce que de René Char il s'approche avec la méthode et le sérieux, la patience fervente et l'esprit de mesure auxquels l'Université recourt pour étudier les gloires poétiques consacrées. L'essentiel de la gloire de Char ne peut que demeurer étranger à une consécration. Mais pourquoi les moyens traditionnels de l'histoire littéraire ne pourraient-ils servir à nous parler de textes dont toute manière de parler sera fautive? Le besoin de comprendre et de traduire, les nombreux *c'est-à-dire* dont il fait suivre la lecture des poèmes, selon ce penchant si étonnant, et presque fatal, qui fait tenir la poésie pour plus accessible si on lui substitue des mots analogues qui la détruisent, ces naïvetés, d'ailleurs souvent corrigées par de vifs scrupules, n'ôtent rien à l'admiration de Mounin, à ce que celle-ci a en elle-même d'admirable pour sa sûreté, sa pénétration, l'intimité de ses liens avec le mouvement poétique le plus fort. Son expérience de lecteur mérite toute estime, car elle est celle d'un homme assez heureux pour avoir su lire, grâce à une confiance absolue, le poète qui pouvait donner à cette lecture le plus de sens et le plus de dignité.

Les rapports d'un poème et d'un lecteur sont toujours des plus complexes. Que la poésie puisse se passer d'être lue, et que le poème doive ignorer orgueilleusement le lecteur, cela est faux, mais dans la mesure où, antérieur à lui, c'est justement le rôle du poème de préparer, de mettre au monde celui qui

1. Georges Mounin, *Avez-vous lu Char?*

doit le lire, de l'obliger à être à partir de ce composé, encore à demi aveugle, à demi balbutiant, qu'est le lecteur engagé dans les relations habituelles ou formé par la lecture d'autres œuvres poétiques. Il en est du lecteur comme du poète. Tous deux, poète et lecteur de ce poème, reçoivent de lui leur existence et sont fortement conscients de dépendre, dans leur existence, de ce chant à venir, de ce lecteur à devenir. C'est une des mystérieuses exigences du pouvoir poétique. Le poète naît par le poème qu'il crée; il est second au regard de ce qu'il fait; il est postérieur au monde qu'il a suscité et par rapport auquel ses relations de dépendance reproduisent toutes les contradictions exprimées dans ce paradoxe le poème est son œuvre, le mouvement le plus vrai de son existence, mais le poème est ce qui le fait être, ce qui doit exister sans lui et avant lui, dans une conscience supérieure où s'unissent l'obscur du fond de la terre et la clarté d'un pouvoir universel de fonder et de justifier.

De là viennent les débats autour de l'inspiration et de l'activité formatrice du poète. L'un des torts de Georges Mounin est de perdre son temps à les reproduire sur le plan de l'analyse traditionnelle. « Inspiration » et « réflexion » sont les termes d'une analyse bâtarde, issus d'une des divisions les plus prosaïques qui soient. Entre ces deux opérations, on peut mettre le plus de distance possible, le partage le plus inégal des privilèges; on peut y voir d'un côté un excès de conscience, de l'autre un fruit de l'ignorance, le bonheur de la passivité et la grâce du travail. Mais ces différences ne sont que les ébauches maladroites d'une différence d'un tout autre genre que ne mesure pas le plus ou moins d'activité consciente. *L'inspiration* ne signifie rien d'autre que l'antériorité du poème par rapport au poète, ce fait que celui-ci se sent, dans sa vie et dans son travail, encore à venir, encore absent en face de l'œuvre poétique qui est elle-même toute avenir et toute absence. Cette dépendance est irréductible. Le poète n'existe qu'après le poème. L'inspiration n'est pas le don d'un secret ou d'une parole, consenti à quelqu'un existant déjà; elle est le don de l'existence à quelqu'un qui n'existe pas encore.

Quant au *travail*, il signifie, devant l'antériorité de la poésie et sa prétention à former une conscience absolue, le caractère irréalisable et impossible de cette prétention le leurre que celle-ci représente pour tous ceux qui s'en tiennent aux condi-

tions de fait du poème; la nécessité de partir d'un langage déjà donné et d'une existence infiniment présente et dominatrice; enfin, la préoccupation de remplacer, par un surcroît de conscience individuelle, l'impossible conscience absolue que devrait constituer le poème en lui-même. On ne l'a pas assez vu, la primauté du travail conscient chez Valéry n'est qu'une reminiscence dégradée, un hommage indirect et amer rendu à la conception mallarméenne d'une conscience poétique absolue, supérieure à tout auteur et à tout lecteur et seule capable d'autoriser ces deux fonctions de l'art et du langage.

L'une des grandeurs de René Char, celle par laquelle il n'a pas d'égal en ce temps, c'est que sa poésie est révélation de la poésie, poésie de la poésie et, comme le dit à peu près Heidegger de Hölderlin, poème de l'essence du poème. Aussi bien dans le *Marteau sans maître* que dans *Seuls demeurent*, l'expression poétique est la poésie mise en face d'elle-même et rendue visible, dans son essence, à travers les mots qui la recherchent. *Feuillets d'Hypnos*, « ces notes » d'un « partisan », jetées au jour le jour dans les difficultés de l'action et la hantise des événements, contiennent les paroles poétiques les plus fortes et les plus simples que la poésie ait empruntées pour s'éclairer et se reconnaître. C'est dans ces pages que se révèle le mieux la suprématie du poème non seulement sur le poète, mais sur la poésie elle-même. « Le poème est ascension furieuse; la poésie, le jeu des berges arides. » « Je suis homme de berges — creusement et inflammation — ne pouvant l'être toujours de torrent. » Mais *Moulin premier* déjà l'affirmait

}

Aptitude : porteur d'alluvions en flamme.

Audace d'être un instant soi-même la forme accomplie du poème. Bien-être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion instantanément reine.

Le langage parle à tort de la poésie en général; ce mot de poésie renvoie les œuvres poétiques à une forme, idéale ou abstraite, qui les dépasserait pour les expliquer et pour les juger. Mais le poème ne regarde pas vers la poésie comme vers une puissance qui lui serait antérieure et dont il devrait attendre sa justification ou son existence il n'est pas le reflet allumé par un astre; il n'est même pas la manifestation momen-

tanée d'un pouvoir toujours supérieur à ses œuvres. Comprendre que le poème est créateur et premier, c'est comprendre que, toujours dans cet ordre, ce qui est général dépend de ce qui est unique.

Mais c'est comprendre aussi pourquoi le poème est division, contrariété, tourment. Il ne vient pas d'une réalité plus haute, capable de le garantir; il ne renvoie pas à une vérité qui durerait plus que lui; il n'est pas repos, car il ne repose sur rien, et le poète n'en reçoit que l'inquiétude d'un mouvement sans commencement ni fin. « Magicien de l'insécurité, dit Char, le poète n'a que des satisfactions adoptives. Cendre toujours inachevée. » Est poème

La tristesse des illettrés dans les ténèbres des bouteilles
L'inquiétude imperceptible des charrons
Les pièces de monnaie dans la vase profonde

Soleils chanteurs

Les disparitions inexplicables
Les accidents imprévisibles...
Les cerveaux incultes...
La paroi des prisons
Le figuier allaitant de ruines

« Tout ce qui se détache convulsivement de l'unité du monde... et fond sur nous à toute vitesse », les « figures aussitôt évanouies que composées », « l'intelligence non soumise », le « trésor sismique des famines », le désespoir qui « à la question... ne se rétracte que pour avouer le désespoir », tout ce qui en nous est refus, contestation, ébranlement, marque la provocation de la poésie, l'appel adressé au poète par le poème, cette part de fragilité et d'inquiétude qui en chacun de nous se nourrit de poésie (« Et comme la fragilité et l'inquiétude s'alimentent de poésie... »). Il faut donc comprendre que la poésie se refuse à toutes les forces de la soumission et de l'immobilité, qu'elle ne peut se contenter du sommeil dont l'aisance est dangereuse, qu'elle recherche la surréalité dans la mesure où le domaine en est l'irréconciliable et qu'enfin le « poète intègre, avide, impressionnable et téméraire se gardera de

sympathiser avec les entreprises qui aliènent le prodige de la liberté en poésie, c'est-à-dire de l'intelligence dans la vie ».

Cette rencontre exaltée des contraires, cet orgasme du « pour et du contre animés d'une égale et meurtrière violence » (dont parle Artine dans le *Marteau sans maître*), quel en est donc le sens pour le poème? C'est d'abord que celui-ci n'appartient pas au monde facile des choses usées, des paroles déjà parlées. Il est « inséparable du prévisible, mais non encore formulé », il suscite le poète, le fait naître en le rendant contemporain de ce qu'il y a de premier (« Le poème est une assemblée en mouvement de valeurs originales déterminantes en relations contemporaines avec *quelqu'un que cette circonstance fait premier* »). Tout nous reporte vers les sources, nous invite à leur faire cortège. Nous sommes comme appelés hors de nous-mêmes pour entendre, non la parole, mais ce qui est avant la parole, le silence, « la parole du plus haut silence »

*La vie inexprimable
La seule en fin de compte à laquelle tu acceptes de t'unir
Celle qui t'est refusée chaque jour par les êtres et par les choses
Dont tu obtiens péniblement de-ci de-là quelques fragments
décharnés
Au bout de combats sans merci
Hors d'elle tout n'est qu'agonie soumise fin grossière.*

Le poème n'est jamais présent. Il est toujours en deçà ou au-delà.

Il nous échappe parce qu'il est plutôt notre absence que notre présence et qu'il commence par faire le vide, et qu'il ôte les choses d'elles-mêmes, et qu'il substitue sans cesse à ce qu'il montre ce qui ne peut être montré, à ce qu'il dit ce qui ne peut se dire, désignant, soit comme « le grand lointain informulé », soit comme « le fascinant impossible », soit comme le règne de l'imaginaire, l'horizon d'évidence, de silence et de néant, sans lequel nous ne pourrions ni vivre ni parler ni être libre. C'est « l'insondable gouffre des ténèbres en perpétuel mouvement », c'est « l'Ange, notre primordial souci », c'est « la couleur noire qui renferme l'impossible vivant », « l'angoisse... maîtresse de la parole ».

Et de même, si le poète de Char apparaît si souvent capable

d'avenir et sa poésie dépassement du temps, existence prophétique, c'est que l'essence du poème est d'être attendue de lui-même et de pouvoir, comme l'*Amour*

Être

Le premier venu.

C'est, en quelque sorte, parce qu'il y a le poème que le futur est possible. Le poème est ce mouvement vers ce qui n'est pas et, plus encore, la jouissance de ce qui n'est pas accordé, l'appropriation, dans la présence la plus substantielle, d'un Ceci n'est pas encore là, Ceci ne sera là que si j'ai moi-même disparu (« Il advient au poète d'échouer au cours de ses recherches sur un rivage où il n'était attendu que beaucoup plus tard, après son anéantissement »). On le sent, l'horizon d'absence et d'irréalité qui entoure le poème, la complaisance pour l'imaginaire et le merveilleux ne signifie qu'un des termes de la contradiction poétique fondamentale le poème va vers l'absence, mais c'est pour recomposer avec elle la réalité totale; il est tension vers l'imaginaire, mais c'est qu'il vise à « la connaissance productive du Réel ». La recherche de la totalité, sous toutes les formes, c'est la prétention poétique par excellence, une prétention dans laquelle est incluse, comme sa condition, l'impossibilité de son accomplissement, de telle sorte que s'il lui arrive jamais de s'accomplir, c'est en tant que cela ne se peut et parce que le poème prétend comprendre dans son existence son impossibilité et son irréalisation.

Quand Char écrit dans *Partage formel* (*Seuls demeurent*) « L'imagination consiste à expulser de la réalité plusieurs personnes incomplètes pour, mettant à contribution les puissances magiques et subversives du désir, obtenir leur retour sous la forme d'une présence entièrement satisfaisante. C'est alors l'inextinguible réel incréé », on voit bien comment l'imagination poétique s'éloigne du réel pour lui adjoindre ce mouvement même de s'en éloigner, pour rendre intérieur à ce qui est ce qui n'est pas comme son principe, l'absence qui rend la présence désirable, l'irréel qui permet au poète de posséder le réel, d'en avoir une « connaissance productive ». L'imagination poétique ne s'attache pas aux choses et aux personnes, telles qu'elles sont données, mais à leur manque, à ce qu'il y a en elles d'autre,

à l'ignorance qui les rend infinies (« Un être qu'on ignore est un être infini ») : ainsi sont-elles « expulsées », cessent-elles d'être ce qui est présent, ce qu'on a pour devenir ce qu'on voudrait avoir, ce qu'on désire. Mais devenue désir, l'imagination, dans cette absence qu'elle a suscitée, reconnaît, non l'absence de rien, mais l'absence de quelque chose, le mouvement vers quelque chose dont elle exige la réalisation et obtient « le retour » sans renoncer à l'éloignement qui permet ce retour. Maintenant, elle jouit des choses qui sont, comme si elles ne lui étaient pas accordées; elle reçoit de leur présence l'irréalité qui fait cette présence possible, et réalise l'imaginaire en retrouvant l'imaginaire dans le réel. Tel est le paradoxe suprême du poème, s'il est « l'amour réalisé du désir demeuré désir ».

Tout poème se présente, au poète, comme un tout où il se voit engagé, ensemble qu'il domine quoique n'en étant qu'une partie, composé qui le définit et le constitue, quoiqu'il en soit le maître. Pour les uns, comme Mallarmé, cette totalité est celle du langage, dont tous les éléments, s'échangeant librement les uns avec les autres, réalisent l'équivalence complète de la parole et du silence. Pour d'autres, le poème les conduit à affirmer la totalité des choses et leur libre communication entre elles à travers le poète, et la possibilité pour le poète de se fonder, de se créer à partir de cette totalité que lui-même crée. « En poésie, dit Char, c'est seulement à partir de la communication et de la libre-disposition de la totalité des choses entre elles à travers nous que nous nous trouvons engagés et définis, à même d'obtenir notre forme originale et nos propriétés probatoires. » L'ambiguïté de ce rapport explique que le poème devance le poète, en qui cependant il prend origine, car c'est dans le poème que se réalise la présence totale et totalement libre des êtres et des choses, à partir desquels le poète obtient de devenir ce qu'il est. Le poème est la vérité du poète, le poète est la possibilité du poème; et cependant, le poème reste injustifié; même réalisé, il demeure impossible : c'est « le mystère qui intronise » (*Seuls demeurent*), « la signification qui ne s'évalue pas » (*Feuilletts d'Hypnos*). En lui s'unissent, dans un rapport inexprimable et incompréhensible, le fond obscur de l'être et la transparence de la conscience qui fonde, la « terre mouvante, horrible, exquise » et la « condition humaine hétérogène », car cette rencontre exaltée dans laquelle l'un et l'autre « se saisissent et se

qualifient mutuellement », précède toute qualification, échappe à toute détermination et ne signifie précisément que sa propre impossibilité.

À certaines époques, « le poète complétera par le refus de soi le sens de son message, puis se joindra au parti de ceux qui, ayant ôté à la souffrance son masque de légitimité, assurent le retour éternel de l'entêté portefaix, passeur de justice » (*Seuls demeurent*). Le poème où se rassemble, comme leur principe justificateur, la totalité des choses existantes et pressenties, ne peut nous tenir quitte avec des mots. Il nous met aussi en rapport avec tout ce qui dans le monde est souveraineté, en opposition avec tout ce qui est fait accompli, pesanteur du destin, pétrification de l'homme. Que la poésie de Char, la plus proche de l'essence poétique, l'ait conduit à la lutte du partisan dans le monde, qu'elle ait continué à s'exprimer dans cette action, à être cette action même sans rien perdre de la pureté de son essence, c'est là ce qui la « vérifie » comme le pouvoir de « déborder l'économie de la création, d'agrandir le sang des gestes ». Ce que Georges Mounin écrit sur Char partisan nous semble rigoureusement vrai; et encore n'a-t-il pu parler des *Feuillets d'Hypnos*, « ces notes » qui, dit un court préambule, « furent écrites dans la tension, la colère, la peur, l'émulation, le dégoût, la ruse, le recueillement furtif, l'illusion de l'avenir, l'amitié, l'amour ». Peut-être, comme le dit Char, sont-elles affectées par l'événement. Mais c'est l'éphémère de l'événement qui trouve en elles de quoi devenir durable, et même paraîtraient-elles « néant » au regard de circonstances si pathétiques, sembleraient-elles impersonnelles, parce que n'exprimant que les mouvements généraux, le « mimétisme » d'une communauté, ce qu'elles ont cependant gardé de pathétique et de force s'accroît de ne s'être pas dissipé « à la vue du sang supplicié », et écrites par personne, elles sont telles qu'elles ne pouvaient être trouvées que par un seul.

Le fait que, dans *Feuillets d'Hypnos*, les quelques notes précises où l'on trouve décrites certaines péripéties du combat clandestin, sont disséminées parmi des poèmes, des réflexions sans date, des images surgies de la profondeur du monde intemporel et que ces notes de détail et d'actualité paraissent chaque fois, dans cet ensemble, nécessaires et comme inévitables, montre mieux que toute autre preuve comment, pour une exis-

tence poétique, la poésie se révèle à elle-même, non seulement quand elle se réfléchit, mais quand elle se décide et qu'elle peut ainsi parler de tout, justement parce qu'elle est elle-même, en tout, présence de tout, recherche de la totalité, qu'elle seule est pouvoir et droit de parler de tout, de tout parler.

Un tel langage où nous nous sentons entièrement engagés et dont la plénitude est si grande qu'il semble exiger notre participation, que nous le comprenons mentalement dans la mesure où il nous comprend physiquement, un langage capable de nous énoncer nous-mêmes, voilà ce que Char propose au lecteur pour l'unir au poème. Ce langage est le plus présent qui soit. Il est impossible de s'y soustraire. La souveraineté du ton en est extrême. On la rapproche du style d'Héraclite, style d'aphorisme où la concision des formules et l'autorité des images expriment l'énergie d'une conscience excessive et même oraculaire. Et il est vrai, dans l'œuvre de Char, la forme aphoristique est fréquente, surtout à partir de *Seuls demeurent*, la langue reste presque toujours grave, elle s'affirme lentement, avec une certaine solennité, en cherchant dans le poids de vocables abstraits la densité du marteau. Mais, ce qui rend si puissante cette lenteur grave, c'est qu'en elle se présente aussi la plus vive succession de figures l'unité de temps la plus petite possible contient la plus forte réalité d'images, le plus éclatant scintillement de « la matière-émotion instantanément reine ». Alliance d'un langage qui dure, avec une somme extrême de choses senties, vécues, possédées « instantanément », lenteur d'un rythme plan et d'une syntaxe stable servant à transmettre les moments les plus distincts, les contacts les plus variés, le plus grand nombre de présences et comme une infinité simultanée d'impressions successives, emblème de la totalité des métamorphoses, c'est de cette contradiction que vient en partie ce qu'il y a de pouvoir d'envoûtement et de sommation dans une telle forme.

Rien de plus éloigné de celle du discours. Et, cependant, elle en admet les ressources, elle accueille les articulations de la phrase, interrogation, apostrophe, invocation, par lesquelles les changements logiques reproduisent certains mouvements du cœur; mais ces relations du dehors, exprimant la part du langage commun, sont reconquises par les relations du dedans où brûle, dans une extrême condensation, l'expérience de l'inti-

mité la moins communicable ou en tout cas la plus proche de l'incommunicable; et il n'y a en cela ni déséquilibre, ni désaccord, et la solitude devient un feu en marche, le *rameau du premier soleil* brillant sans ombre jusqu'au soir. « Sous l'autorité harmonieuse d'un prodige commun à tous, la destinée particulière s'accomplit jusqu'à la solitude, jusqu'à l'oracle. » (L'oracle, solitude de l'avenir.)

Les images, dans le poème, ne sont en rien une désignation ou une illustration des choses et des êtres. Elles ne sont pas davantage l'expression d'un souvenir tout personnel, d'une association toute subjective d'éléments mis ensemble. Par exemple, voyant sur des tuiles des ronds de lumière ressemblant aux ocellations d'un plumage, je dis le soleil fait le paon sur le toit; mais il ne s'agit là que d'une métaphore, d'un indice extérieur, fort étranger aux valeurs poétiques; il me sera possible, parlant du soleil, de parler du paon ou de la tuile cassée du soleil ou de tout autre détail remarqué au cours de cette scène, et l'obscurité de l'allusion ne cessera de grandir, mais tant qu'elle dépendra du seul caractère accidentel d'un souvenir, tant qu'elle sera liée à un langage dont on peut avoir la clef, elle n'apportera rien de plus qu'un arbitraire inutile, sans pouvoir et sans justification.

L'image, dans le poème, n'est pas la désignation d'une chose, mais la manière dont s'accomplit la possession de cette chose ou sa destruction, le moyen trouvé par le poète pour vivre avec elle, sur elle et contre elle, pour venir à son contact substantiel et matériel et la toucher dans une unité de sympathie ou une unité de dégoût. L'image est d'abord une image, car elle est l'absence de ce qu'elle nous donne et elle nous le fait atteindre comme la présence d'une absence, appelant, par là en nous, le mouvement le plus vif pour le posséder (c'est le désir dont parle Char). Mais, en même temps, l'image poétique, dans cette absence même de la chose, prétend nous restituer le fond de sa présence, non pas sa forme qui est ce qu'on voit, mais le dessous qui est ce qu'on pénètre, sa réalité de terre, sa « matière-émotion ». Dans cette présence nouvelle, la chose perd son individualité d'objet fermé par l'usage, elle tend à se métamorphoser en tout autre chose et en toutes choses, de sorte que l'image première est, elle aussi, conduite à changer et, entraînée dans le cycle des métamorphoses, devient sans cesse un pouvoir plus complexe

et plus fort de transformer le monde en un tout par l'appropriation du désir.

Les images du poème sont donc infiniment variées, et cependant elles obéissent à une tendance fondamentale, elles reproduisent un appel qui est l'intention première sous laquelle le poète se sent venir dans l'intimité des choses et leur présence totale. Cette obstination d'une première figure est la preuve de l'authenticité de toutes les autres, en même temps que la source de leur efficacité, la fontaine que le poète « tourmente de ses injaugeables secrets ». La crispation des images est très grande dans les poèmes de Char, Mounin a marqué celles qui viennent de l'espace, de la lumière, et surtout de ce *fleuve* qui creuse dans les mots sa solitude de miroir. Mais, plus encore que la répétition d'images semblables, est frappant le sens matériel identique d'images apparemment différentes. Le fleuve, « ce large fleuve qui s'avance... creusant son lit sur son passage », n'est pas seulement l'entraînement infini d'un mouvement sans matière et comme réduit à sa transparence il a je ne sais quoi de solide, il a la dureté de la glace qu'il peut devenir, « nécropole fluviale », « paysage carnassier » qui, dans l'instant, a la force imbrisable des volets de cristal. Le fleuve, « ascension furieuse, torrent », est aussi « le jeu aride des berges »; en cela, nous l'avons vu, il est poème et poésie. Et les premières œuvres sont *Premières Alluvions*, et quand le jeune Char, mordant dans une pomme, se met sous la dent une tête de mort, c'est « sous les traits *ruisselants* et tout aussi ambigus de poème » que ce premier objet des transmutations lui apparaît. Mais une autre image, non moins constante, fait du poème le marteau, *Marteau sans maître*, du poète, « l'inquiétude imperceptible des charrons », celui qui vit « dans les nacelles de l'enclume », ou « sur l'enclume de la fureur blanche » du jour, celui qui « s'entoure la tête d'un tablier de forgeron », ou encore « les souris de l'enclume ». « Cette image, dit Hypnos, m'aurait paru charmante autrefois. Elle suggère un essaim d'étincelles décimées en un éclair (l'enclume est froide, le fer pas rouge, l'imagination dévastée). Ainsi du marteau jaillissent, à l'intersection de la double solidité de l'airain, la folie la plus vive, la plus radieuse de mouvement et de lumière, l'éclair même des métamorphoses, et c'est pourquoi, « ce fleuve mal aperçu, ce fleuve radiant et énigmatique » où nous reconnaissons

la poésie peut être aussi baptisé *Marteau sans maître*

Cette image où s'unissent le caractère inentamable des choses solides et le ruissellement du devenir, l'épaisseur de la présence et la scintillation de l'absence, essaime à son tour sous d'autres formes, mais sans perdre son ambivalence matérielle. Le poète est « la grande brouette des marécages », « le tombereau de roseaux qui brûlent » ; les noms métalliques imposent leur présence de fer, de pierre ; c'est « l'herbe de plomb », « l'herbe de mâchefer », « l'oiseau rouge des métaux », « frère, silex fidèle », « l'or du vent », toutes choses dures, mais que le mouvement ne cesse de frôler. Et quand l'univers se découvre, il s'ouvre sur la même figure, admirable figure

Le silex frissonnait sur les sarments de l'espace.

On le voit, le harcèlement des mêmes images vient de l'obsession de leur nature profonde, et celle-ci à son tour répond à l'essence de la poésie, exprime la hantise de sa contradiction fondamentale « ce juste milieu de la roche et du sable, de l'eau et du feu, des cris et du silence » qui sans cesse veut nous la révéler. L'image n'est ni un ornement ni un détail du poème ni un produit quelconque de la sensibilité d'un homme elle est le poème manifesté à partir des choses, le mouvement des choses et des êtres cherchant à unir la lourdeur du fond de la terre et la transparence fulgurante, la ligne de vol et la stabilité d'une stature immuablement dressée. Elle est tout le poème, de même que le poème est le tout des choses, un élan vers ce tout, comme le langage, par le contraste que nous avons relevé entre la gravité de la phrase et le vol des images, est une autre forme du même mouvement pour éveiller — et pour assainir les antagonismes.

Du poème naît le poète. Il naît avant nous et en avant de nous, comme notre propre avenir, comme l'inespéré qui nous tourmente et nous fascine. A chaque instant, nous lui devons notre vie, et bien plus que la vie, ce qui, en elle, inconnu d'elle, *tient éveillés le courage et le silence : sa vérité.*

L'important commentaire de Heidegger sur l'hymne de Hölderlin, *Tel qu'en un jour de fête*, pose un certain nombre de questions qui concernent Heidegger lui-même. Nous les laissons de côté. Il en est d'autres qu'on doit aussi négliger, celle-ci par exemple le commentaire de Heidegger suit mot à mot le poème, aussi soigneux, aussi minutieux que pourrait l'être un commentaire poursuivi selon les méthodes de l'érudition didactique. Une telle explication est-elle légitime? De quelle manière l'est-elle? C'est ce que le commentateur n'a pas tenu à nous faire savoir, moins embarrassé en cela que Gundolf, lequel, étudiant la grande élégie *L'Archipel*, prenait soin de ruiner dès le point de départ son étude en rappelant qu'un poème est un tout et que les contenus de pensée qu'on prélève sur ce tout n'ont en eux-mêmes aucune réalité. Et encore Gundolf se contentait-il d'interroger le chant dans son ensemble. L'interrogation de Heidegger interroge chaque mot, chaque virgule et exige de tous les éléments isolés, pris les uns après les autres, une réponse complète et, elle aussi, isolable. L'impression est souvent fort étrange. Cependant, en définitive, il y a là plus apparence que réalité; car si la question a bien l'aspect exorbitant d'une question qui demande à chaque parcelle du poème son compte et l'oblige à se justifier analytiquement, l'analyse de M. Heidegger, progressant selon la démarche circulaire qui lui est propre, aboutit finalement, non pas à recomposer le sens général à partir de tous les sens particuliers qu'elle spécifie, mais à retrouver dans chaque moment le passage de la totalité du poème sous la forme où celui-ci s'y est momentanément déposé et arrêté.

On pourrait aussi se demander si la rencontre est possible entre le vocabulaire d'une réflexion philosophique autonome et un langage poétique, venu dans notre monde il y a près d'un siècle et demi. Mais, sur ce point, le poème a répondu : un poème n'est pas sans date, mais malgré sa date il est toujours à venir, il se parle dans un « à présent » qui ne répond pas aux repères historiques. Il est pressentiment, et lui-même se désigne comme ce qui n'est pas encore, exigeant du lecteur le même pressentiment qui fera de lui une existence non encore advenue. Il en est du poème comme des dieux : un dieu, dit Hölderlin, est toujours plus grand que son champ,

*... Quand l'heure sonne,
Comme le maître, il sort de l'atelier,
Et le vêtement qu'alors il porte
Est vêtement de fête,
En signe de l'œuvre
Qu'il lui reste encore à accomplir.*

Ce vêtement de fête, c'est celui que le poème revêt pour le lecteur, capable de voir et d'être en avant de soi et de distinguer, sous le mot qui a travaillé, le mot qui resplendit, réservé à ce qui ne s'est pas exprimé encore.

Il apparaît d'ailleurs très vite combien le commentaire de Heidegger cherche à répondre fidèlement aux intentions du poème. Même le vocabulaire dont il use, quoique en apparence le sien propre, est aussi le vocabulaire du poète. Le mot « Ouvert » qui appartient à la terminologie de ses œuvres récentes et qui lui sert ici à esquisser une interprétation de la Nature chez Hölderlin (la nature n'étant pas une réalité particulière, ni même seulement l'ensemble du réel, mais « l'Ouvert », le mouvement d'ouverture qui permet à tout ce qui apparaît d'apparaître) est un mot que Hölderlin a lui-même rencontré et reconnu précisément dans ce sens dans l'élégie *A Landauer*, par exemple,

*Und dem offenen Blick offen der Leuchtende sei
Et qu'à la vue qui s'ouvre s'ouvre ce qui est rayonnement de lumière*

La double répétition du mot *offen*, ouvert, répond exactement au double mouvement que signifie « l'Ouvert » s'ouvrir à ce qui s'ouvre, et *der Leuchtende*, le pouvoir d'éclairement de ce qui éclaire, est ici nettement donné comme postérieur au mouvement d'épanouissement, d'ouverture (*des Himmels Blüte*, dit le vers précédent) qui le rend possible. *Das Offene* revient plusieurs fois dans les poèmes, et il garde sans doute le sens qui répond à peu près à notre expression, l'air libre, aller à l'air libre, mais quand nous lisons, *dass wir das Offene schauen*, le sens devient encore celui-ci pour l'être qui veut voir, il faut d'abord rencontrer *das Offene*, on ne voit que dans la liberté de ce qui est ouvert, dans cette lumière qui est aussi ouverture, épanouissement.

Ton œuvre divine, Lumière, qui fais toutes choses se déployer,

dit Empédocle, dans la première version de *La Mort d'Empédocle* et ce déploiement est œuvre divine, parce qu'elle est aussi la part divine de la lumière, le mouvement divin par lequel la lumière peut éclairer et qu'elle reçoit d'une clarté qui lui est antérieure, comme elle est antérieure à tout.

On n'a donc pas à craindre que le commentaire ajoute au texte. Ce qu'il lui prête, on peut dire qu'il le lui avait emprunté. C'est une autre remarque qu'on serait tenté de formuler, sur le plan des correspondances entre le langage qui interprète et le langage objet d'interprétation : on le sait, la langue de Hölderlin est en apparence pauvre, pauvre en mots, pauvre en thèmes, monotone, la plus humble, la plus élevée qui ait jamais été écrite, car son mouvement l'élève au-dessus de toutes les autres. Mais la langue de Heidegger est au contraire d'une richesse et d'une virtuosité incomparables (comme l'atteste aussi la traduction de M. J. Rovalan), et plus que jamais, semble-t-il, le tentent les ressources dont la langue allemande est infiniment riche, ce dangereux pouvoir que les mots tirent du jeu de leur structure, des inflexions de sens provoquées par la danse inlassable des préfixes et des suffixes autour d'un corps verbal étymologiquement transparent. La confiance que Heidegger fait aux mots de sa langue, la valeur qu'il accorde à leurs apparentements plus ou moins secrets, constituent un phénomène remarquable. Les mots semblent porter en eux-mêmes

une vérité cachée qu'une interrogation bien conduite pourrait faire apparaître. Après avoir analysé, selon l'étymologie, le terme de *physis*, il ajoute : « Mais Hölderlin a ignoré la force signifiante de ce mot fondamental et initial qu'aujourd'hui encore nous commençons à peine à mesurer. » Certains mots ont donc un sens qui nous dépasse et que nous ne réussissons que lentement à découvrir (et de toute évidence il ne s'agit pas seulement du sens archéologique, tel que pourrait nous le faire connaître une enquête érudite). Observation frappante et qui une fois de plus révèle derrière M. Heidegger la présence vigilante des Présocratiques. Mais, il est vrai, Hölderlin a ignoré ce jeu intérieur des mots, cette virtuosité éclatante qui est celle de son commentateur et qui contraste avec la modestie de son propre langage. Ajoutons que l'essor sans pareil de ce langage, ce rythme qui est sa vérité supérieure, cet élan vers en haut sont à leur tour ignorés par le commentaire qui du chant ne retient que son développement et sa composition prosaïques.

Les thèmes de Hölderlin sont pauvres. Mais, le poème n'y ayant pas d'autre objet que soi, la poésie, plus fortement que nulle part ailleurs, y est réelle et vraie, vérité qui lui donne le droit de disposer de tout le reste et d'abord de tout. Quand l'on veut retrouver ce que peut bien signifier ce fait que le poème, que le chant existe et si l'on prétend interroger ce fait du dehors, cette interrogation doit conduire à Hölderlin, parce que, pour lui-même et du dedans, une telle question a fait naître le poème. Interroger Hölderlin, c'est interroger une existence poétique si forte que, son essence une fois dévoilée, elle a pu faire elle-même la preuve qu'elle était impossibilité et se prolonger dans le néant et dans le vide, sans cesser de s'accomplir.

Le poète est le médiateur, il met en rapport le prochain et le lointain. Le marchand qui, lui aussi, rapproche et unit, le fleuve qui n'est que mouvement et passage, sont tenus, l'un pour l'égal du poète (*L'Archipel*), l'autre pour le langage lui-même (*L'Is-ter*). Mais, il s'agit encore d'une image tout extérieure de la vocation poétique. Cette médiation, non seulement la poésie est chargée de l'accomplir et, en l'accomplissant, s'accomplit, mais d'abord elle doit la rendre possible. Elle n'est pas simplement l'instrument dont se servent, pour se rencontrer, les éléments et les hommes, elle exprime et forme déjà la possibilité

de cette rencontre, et cette rencontre est le fond et la vérité de ce qui se rencontre. Ainsi s'esquisse le thème que toute poésie, quelles qu'en soient les formes, finit toujours par retrouver : essentiellement, la poésie se rapporte à l'existence dans sa totalité; là où la poésie s'affirme, commence aussi à s'affirmer l'existence considérée comme Tout. L'idée de Tout, on le sait, hante les réflexions théoriques de Hölderlin en même temps et aussi profondément que celles de Hegel. C'est pourquoi, le commentaire de Heidegger met tout de suite au premier rang, parmi tous les noms que l'hymne donne à la Nature, le mot d'*allgegenwärtig*, la Nature est la toute-présente, la présente comme Tout. Ce avec quoi la poésie est en rapport, ce qui, sans doute, lui permet à elle-même d'être rapport, ce n'est pas la nature comme plante, peuple ou ciel, pas davantage la nature comme ensemble des choses réelles, mais ce qu'Empédocle appelle *la totalité sans bornes* : ce qui signifie à la fois une totalité que ne borne ni le réel ni l'irréel, et aussi un Tout où pourtant s'intègre et se comprend cette liberté de n'être borné par rien.

O Tout sacré! Toi tout entier vivant! intérieur! dit Panthea exprimant le message d'Empédocle. C'est vers ce Tout que se dirige la poésie, et c'est en répondant à l'appel de ce « tout entier » qu'elle « s'éduque » (selon le mot de l'hymne) et qu'elle prend forme

*Car pleine d'une haute signification,
D'une force silencieuse, l'embrasse
La grande Nature
Celui qui pressent, afin qu'il donne forme.*

Mais comment un tel appel peut-il se faire? Et comment ce Tout de la nature peut-il entourer, embrasser « celui qui pressent »? (*Umfangen*, embrasser, est un terme qu'on retrouve fréquemment dans les poèmes de Hölderlin, qui semble l'avoir emprunté à l'*Ardinghello* de son ami Heinze. D'une manière générale, les mêmes mots tendent à passer et à repasser chez Hölderlin d'un poème à l'autre, et souvent avec un sens assez constant ainsi *Umfangen* désigne toujours, à ce qu'il nous semble, le mouvement d'approche confiante et conciliante par lequel les éléments sacrés font sentir ce qu'il y a en eux d'accessible, en opposition avec l'ébranlement et la brûlure qui consti-

tuent d'autres modes de s'annoncer au poète. C'est ce retour et cette constance des mots et des thèmes qui rendent tentant, possible et infiniment périlleux tout commentaire du poète.)

Nous le voyons, ce Tout avec lequel la poésie maintenant se trouve engagée, l'engage aussi dans une intensité extrême de mystères, d'interrogations et d'oppositions. En apparence, il paraît simple pour le poète de s'éveiller et de s'épanouir dans l'embrassement de la nature. La question est pourtant celle-ci : où trouvera-t-il cette nature partout présente, partout proche présente ? Où la trouvera-t-il comme présence de Tout, comme mouvement passant de l'éther à l'abîme, des dieux au chaos, du plus haut du jour à l'extrême de la nuit ? Elle-même n'est présence comme Tout que si le poète l'appelle, et hélas ! il ne peut l'appeler, car, pour être capable de cet appel, pour exister comme poète, il a précisément besoin de la miraculeuse omniprésence à laquelle il manque encore. Il est bien connu que Hölderlin a profondément lié dieu et homme, chacun ayant besoin de l'autre et seule l'existence poétique assurant la vérité de leur union. Sans doute, les dieux ne sont-ils pas ce qu'il y a de plus haut dans le monde, et la nature, comme leur mère, plane au-dessus d'eux. Mais que le Père sacré lui-même, le sommet de la lumière, soit abandonné à la solitude, soit privé de vérité et de vie, que l'homme de son côté devienne une ombre muette, isolée, sans la chaleur de l'existence vraie qui est celle du cœur : la nature perdrait son essence de toute-présente et le monde ne serait plus l'Univers. Or, c'est ce qui arriverait si au monde manquait le poème

*Et privé de paroles, solitaire,
Existence vaine dans ses ténèbres, lui qui pourtant
En sa puissance, comme autant de pensées,
A assez de signes, de foudres
Et de flots, il ne se retrouverait nulle part,
Le Père sacré, vrai parmi les vivants
Si le chant ne s'élevait du cœur uni de la communauté.*

Mais, de son côté, le poète, celui qui prononce le chant, ne peut venir au monde que si le monde est l'Univers concilié et pacifié, capable de l'entourer, de l'embrasser, de « l'éduquer » poétiquement, c'est-à-dire un univers où le poète, déjà présent,

accomplit son œuvre, où les hommes sont une communauté, où le chant de cette communauté est accueilli en un seul et où les dieux eux-mêmes trouvent leur vérité et leur place parmi les vivants.

Naturellement, ce n'est pas là une difficulté logique. Cette contradiction est le cœur de l'existence poétique, elle est son essence et sa loi; il n'y aurait pas de poète, si celui-ci n'avait sans cesse présente, n'avait à vivre son impossibilité même. Mais regardons de plus près ce que cette impossibilité signifie. Ceci, semble-t-il, qui est fondamental c'est que le poète doit exister comme pressentiment de lui-même, comme futur de son existence. Il n'est pas encore, mais il a à être déjà comme ce qui sera plus tard, dans un « pas encore » qui constitue l'essentiel de son deuil, de sa misère et aussi sa grande richesse. Historiquement, cette situation est celle qu'a éprouvée et chantée Hölderlin dans le plus profond déchirement : il était né dans un temps de détresse poétique, *in dürftiger Zeit*, dans un présent nul, enserré dans cette nullité par la double absence des dieux, déjà disparus et pas encore apparus. Ainsi, sans compagnon, n'ayant rien à dire et rien à faire, que ce rien même, il avait profondément conscience de n'exister qu'en attente, dans un mouvement tendu par-dessus son néant : *ich harre, ich harrte*, ce mot revient sans cesse pour exprimer l'angoisse et la stérilité de l'attente, comme le mot *ahnen* en indique la valeur et la fécondité, puisque c'est cette existence toujours à venir du poète qui rend possible tout avenir et maintient fermement l'histoire dans la perspective du « demain » plus riche de sens, *deutungsvoller*, pour lequel il faut s'efforcer dans le vide du jour vécu.

*Ils semblent seuls (les poètes), mais toujours ils pressentent,
Car pressentiment est aussi son repos (le repos de la nature).*

Ces deux vers de l'hymne *Tel qu'en un jour de fête* marquent la situation parallèle du Tout à qui manque l'existence du poète et du poète qui dans sa solitude n'a pas encore reçu du Tout les forces pour l'appeler. Tous deux, dans leur implication réciproque et à cause de la réciprocité de leur absence, sont déjà portés l'un vers l'autre et par ce mouvement dépassent leur solitude et leur sommeil. La solitude du poète n'est qu'apparente, car elle est pressentiment, pressentiment de sa solitude

et déjà affirmation d'un au-delà d'elle-même, d'un « plus tard » qui suffit à rompre la limite de l'isolement et à ébaucher la communication. Et de même, le repos de la nature n'appartient qu'en apparence au présent vide, vide de l'existence poétique, où elle repose; elle repose, sans doute, parce que lui fait défaut encore le mouvement de la communication, mais, par ce repos, par ce vide plein de pressentiment qu'est, en elle, la forme actuelle de l'existence du poète, déjà elle échappe au repos et elle s'élance, pressentant sa toute-présence, sa présence comme Tout.

Le poète n'existe que s'il pressent le temps du poème, il est second par rapport au poème dont il est cependant le pouvoir créateur. Voilà, semble-t-il, le deuxième sens de l'opposition et de l'impossibilité qui sont au cœur de la poésie. Pourquoi le poète pressent-il, pourquoi peut-il exister sur ce mode du pressentiment? C'est qu'avant le poète est déjà le poème, et justement, cet *ahnen* est la manière pour le poète de sentir qu'il existe avant lui-même et, si libre qu'il soit, *libre comme l'hirondelle*, dans la dépendance de cette liberté même, réponse libre mais comme réponse à cette liberté. Toute l'œuvre de Hölderlin témoigne de la conscience d'une puissance antérieure dépassant aussi bien les dieux que les hommes, celle même qui prépare l'univers à être « tout entier ». Heidegger, dont le commentaire est sur ce point particulièrement *ahnend*, l'appelle, avec Hölderlin, le Sacré, *das Heilige*.

Et ce que je vis, le Sacré soit ma parole.

Si ce terme de sacré désignant les dieux, la nature, le jour, est constant dans les poèmes, il reste très rare comme mot fondamental, condensé et ramassé en lui-même il arrive à Hölderlin de reconnaître le Sacré dans son œuvre, non pas l'œuvre réalisée et révélée, mais celle qui lui tient au cœur, qui est le fond de son cœur, ce qui correspond à peu près au *cœur éternel* de l'hymne *Tel qu'en un jour de fête*, expression qui ne désigne pas seulement l'intériorité du Sacré, comme l'interprète Heidegger, mais l'intériorité du Sacré dans l'intériorité du poète, dans son cœur, sa force médiatrice en tant qu'il est amour.

Le Sacré est la puissance rayonnante qui ouvre au sacré tout ce qu'atteint son rayonnement et dont le sommeil de la nature

et le pressentiment du poète constituent l'une des voies souterraines. Que la nature, cette mère des dieux, « divinement présente », doive au Sacré ce qu'elle a de plus essentiel, sa divine toute-présence, c'est ce qu'affirment les vers d'*Aux sources du Danube* qui, quoique biffés par la suite, n'en ont pas moins été formulés

*Nous Te nommons, pressés par le Sacré, te nommons
Nature, toi nous...*

Le langage et le rythme du vers ne pénètrent pas dans la traduction. Mais le vers donne à entendre à la fois que la nature n'est Nature qu'après la nomination qu'elle reçoit du poète, puisque, si de celui-ci vient la parole qui fonde la nature, il ne fait que répondre à l'appel exigeant du Sacré, qu'en y répondant il devient lui-même la nécessité sacrée à laquelle il obéit et qu'enfin, une fois nommée, la nature est alors intimement proche du poète, le toi de la Nature et le nous poétique cessant désormais d'être séparés. Qu'est-ce que le Sacré? C'est l'immédiat, dit Heidegger s'inspirant d'un fragment en prose de Hölderlin, l'immédiat qui n'est jamais communiqué, mais est le principe de toute possibilité de communiquer. Un peu plus loin, Heidegger ajoute le chaos est le Sacré en soi.

Sur ce point, il semble que le commentateur ait été sensible plutôt à la tradition qu'à l'expérience de Hölderlin. Le chaos, assurément, s'ouvre d'une manière profonde dans les poèmes et les hymnes c'est lui qui reçoit ce nom si étrange, *das freudig-schauende Chaos*, chaos où le frisson se fait joie. Il reste pourtant que ce serait fausser entièrement l'expérience du poète que d'y rechercher une expérience du chaos comme tel, une expérience de la nuit. Ni le chaos, ni la nuit ne s'y laissent sentir d'une manière absolue. Au contraire, nuit et chaos finissent toujours par attester la loi et la forme et la lumière. Nul n'est plus éloigné que lui d'un Novalis, si le mouvement de certains thèmes l'en rapproche; rien de nocturne dans ses poèmes, rien de funèbre. Même dans l'élégie *Pain et Vin*, dont les paroles sont versées par la nuit, il est affirmé de celle-ci que « toute consacrée qu'elle est aux égarés et aux morts, elle-même demeure éternellement au sein de l'esprit le plus libre ». Et il y est dit encore :

« Ceci demeure fermement, qu'il soit midi ou que l'on approche de minuit, toujours subsiste une mesure commune à tous. »

Le Sacré, c'est le jour non pas le jour tel qu'il s'oppose à la nuit, ni la lumière telle qu'elle rayonne d'en haut, ni la flamme qu'Empédocle va chercher en bas. C'est le jour, mais antérieur au jour, et toujours antérieur à soi, c'est un avant-jour, une clarté d'avant la clarté et de laquelle nous sommes le plus proches, quand nous saisissons l'éveil, le lointain infiniment éloigné du lever du jour, qui est aussi ce qui nous est le plus intime, plus intérieur que toute intériorité.

*Le feu divin, et de jour et de nuit, nous pousse
A rompre et à nous élancer. Viens donc! que nous voyions l'Ouvert.*

Das Offene, ce qui s'ouvre, ce qui en s'ouvrant est pour tout le reste appel à s'ouvrir, à s'éclairer, à venir au jour. Ce sentiment d'un *es tagt*, d'un « le jour se lève », qui rend possibles, aussi bien la nuit que le jour, le chaos que les dieux, rayonne lui-même mystérieusement à travers toute l'œuvre de Hölderlin, l'attirent vertigineusement vers en haut, mais il est, de plus, explicitement reconnu sous maintes formes non seulement par tant de mots qui en chaque chose associent le fait d'apparaître, son apparition, à la lumière, mais d'une manière plus secrète, dans l'étrange condition des Immortels, lesquels, plus près que nous de la pureté du pur rayon, sont à cause de cela, du moins le plus grand, dans un au-delà de la lumière qui pourtant est clarté et toute clarté.

*Et plus haut encore, au-dessus de la lumière, le pur
Dieu bienheureux trouve sa joie dans le jeu des rayons sacrés.
Dans le silence il habite seul, et clarté est l'apparence de sa face.*

Clarté qui est originelle, indépassable et non pas née des dieux, car dans l'innocent sommeil qu'est le pur regard des dieux rayonne éternellement sa transparence

*Sans destin, pareils au nourrisson
Qui dort, respirent Ceux du ciel;
Chastement enfermé
En un espoir de fleur,*

*Floraison pour l'éternité
Est leur esprit,
Et leurs yeux bienheureux
Regardent dans la paisible
Clarté éternelle.*

Puissance rayonnante dont le jaillissement est la loi, principe d'apparition de ce qui apparaît, origine de tout pouvoir de communiquer, si tel est le Sacré, on comprend qu'en le « pressentant » le poète se place déjà au sein de la toute-présence et que l'approche du Sacré soit pour lui l'approche de l'existence. Mais, à présent, l'énigme prend une autre forme. Au commencement, il n'y avait pas encore de poète, parce que lui-même avait besoin du Tout pour exister et que le Tout avait besoin de sa médiation pour être Tout. Maintenant, existant comme « pas encore », il a saisi, pressenti la venue du Sacré, qui est principe de cette venue même, qui est la venue antérieure à tout « quelque chose vient » et par laquelle « tout » vient, le Tout vient. Mais alors se pose la question s'il y a l'Univers où tout communique, à quoi bon le poète, que lui reste-t-il à accomplir, et la dignité de son essence ne lui échappe-t-elle pas, qui est d'être médiation par excellence et aussi le co-présent, le contemporain du Tout? Cette autre forme de l'impossibilité poétique, Hölderlin l'a aussi éprouvée

*La Nature, divinement présente,
N'a nul besoin de la parole...*

dit Empédocle. Et dans l'un des derniers hymnes, *L'Unique*, où la pensée poétique se concentre de la manière la plus dange-reuse, il est dit : « Toujours est valable ceci que, à tout moment, l'Univers est dans son entier. » *A tout moment, alltag* : si la loi, antérieure à tout, assure en tout temps la venue du Tout à lui-même, cet « à tout moment » fait aussi qu'il n'y a plus de « moment » pour l'existence poétique. Cependant, que vaut (*es gilt*) l'univers toujours dans son entier, lorsqu'il est par la pure affirmation de la pure loi? Deux autres passages du même hymne nous le laissent entrevoir. Celui-ci d'abord qui fait immédiatement suite au texte cité :

...Toujours

Est valable ceci que, à tout moment, l'univers est dans son entier.

Mais souvent

Le Grand n'arrive pas à s'affirmer ensemble

*Avec le Grand. Toujours, comme au bord de l'abîme, ils se tiennent
Côte à côte*

Et quelques vers plus haut

Car toujours la jubilation de l'Univers

Tend à l'éloigner de la terre et à la laisser

Dépouillée; si l'humain ne le retient. Mais d'une parole

Demeure la trace; qu'un homme peut saisir.

On le pressent par de tels textes, l'univers pur, formé de la pure loi dont parle Ottmar dans le chant *A la Terre Mère*, appelle l'humain, c'est-à-dire le poète, il l'appelle pour ne pas se perdre dans l'infinité expansive qu'il tient de ses origines tel quel, il est bien totalité sans bornes et cela doit être, mais il faut aussi que ce « sans bornes » devienne sa limite, soit intégré dans la totalité, et c'est pourquoi le poème doit venir. On peut encore dire ceci la possibilité de communiquer, telle qu'elle émane de la loi, est trop grande pour être vraiment communication, elle est « médiatité absolue », dit Hölderlin; elle a besoin d'être médiatisée, pour que le côte à côte ne soit pas côtoiement de l'abîme, mais entente véritable, communauté réelle de valeurs (*zusammentaugen*). A cela va s'employer la parole la parole dont l'essence est de *demeurer*, fût-ce comme une trace, d'être fondement de ce qui demeure, d'établir « entre jour et nuit quelque chose de vrai ». Le langage des dieux est devenir et changement (*L'Archipel*), mais le langage mortel est persistance, affirmation d'une durée qui dure, unité du temps déchiré. C'est en cela que les Immortels ont besoin des mortels, ont besoin de la finitude c'est elle qui les établit dans le monde et leur donne l'être dans la conscience d'être. Leur lumière, trop près du déploiement originel, a besoin de s'épaissir pour vraiment les éclairer, pour devenir clarté sur eux-mêmes. Avant le poème, le jour est ce qu'il y a de plus obscur. Origine de la transparence, commencement pur de ce qui va jaillir, il est le mystère le plus profond — et aussi le plus effrayant : il est l'injustifié, à partir

de quoi il faut prendre justification, l'incommunicable et l'indécouvert qui est aussi ce qui s'ouvre et, par la fermeté de la parole poétique, va redevenir à la fin ce qui se découvre.

Dans les hymnes et particulièrement dans les derniers poèmes où lui-même se sent emporté par l'essor, par l'expansion jubilante vers l'illimité, Hölderlin répète sans cesse tragiquement beaucoup reste à dire, beaucoup reste à rétenir, à contenir, *Vieles aber ist zu behalten*. Le poème est en effet ce qui tient ensemble, ce qui rassemble dans une unité infondée l'unité ouverte du principe, ce qui dans la fissure de l'illumination trouve un fondement assez ferme pour que quelque chose vienne à l'apparence et pour que ce qui apparaît se maintienne dans un accord vacillant mais durable. Il est dit encore dans *Patmos*, hymne prononcé déjà sous le voile de la folie

Le Père

*Qui règne sur toute chose
Aime par excellence que l'on se soucie
De la lettre ferme et que bien
Signifié soit le stable. A cela répond le chant allemand.*

Le poème n'est pas le simple pouvoir de donner un sens, après coup, à ce qui dit déjà subsisterait, serait quelque chose de consistant (*Bestehendes*), mais le pouvoir même, par le sens qu'il donne, d'amener à la consistance, de permettre de subsister l'écoulement du devenir, langue des dieux, le frémissement des choses dans le commencement du jour. C'est pourquoi, le poète est *weltlich*, il est du monde, il doit se tenir au monde; et c'est pourquoi encore, selon le vers si parfaitement éclairé par Heidegger dans sa conférence de 1936

Mais ce qui demeure, les poètes le fondent.

Ainsi est restaurée la possibilité de l'existence poétique. Restaurée, elle l'est sans doute, mais c'est pour se heurter à une impossibilité plus grande qui est son épreuve fondamentale. Le poème doit être, parce que sans lui il y aurait le jour, mais il n'éclairerait pas; sans lui tout communiquerait, mais cette communication serait aussi à tout moment destruction du tout, perte dans un infini toujours ouvert, refusant de revenir sur son infinité. Le poème, par la parole, fait que ce qui est infondé

devient fondement, que l'abîme du jour devient le jour qui fait surgir et qui construit. *Das Heilige sei mein Wort*, il fait en sorte que le Sacré soit parole et que la parole soit sacrée. Mais comment cela se peut-il? Comment le Sacré qui est « inexprimé », « inconnu », qui est ce qui ouvre à condition de ne pas se découvrir, ce qui révèle parce qu'irrévélé, peut-il tomber dans la parole, peut-il se laisser aliéner jusqu'à devenir, lui pure intériorité, l'extériorité du chant? A la vérité, justement, cela ne se peut pas, c'est l'impossible. Et le poète n'est que l'existence de cette impossibilité, de même que le langage du poème n'est que le retentissement, la transmission de sa propre impossibilité, est le rappel que tout langage du monde, cette parole qui a lieu et se déroule dans le domaine de la facilité radicale, a pour origine un événement qui ne peut pas avoir lieu, est lié à un « Je parle, mais parler ne se peut pas », de qui pourtant vient le peu de sens qui reste aux mots.

Heidegger, dans son commentaire, insiste, d'une manière qui lui est propre, sur le silence c'est le silence qui amènerait sans rupture le Sacré à la parole. Directement, le Sacré ne peut être saisi, encore moins devenir parole, mais, par le silence du poète, il se laisserait apaiser, transformer et finalement transporter jusque dans la parole du chant. Le silence est la seule vraie communication, il est le langage authentique dans ces affirmations l'on reconnaît un thème bien connu de la pensée heideggerienne. Admettons-les, mais qu'est devenu le problème? Il a pris une autre forme, mais il reste toujours problème, ou plutôt il y a maintenant une double énigme pourquoi et comment « l'ébranlement du chaos qui n'offre aucun point d'appui et d'arrêt, la terreur de l'Immédiat qui fait échec à toute saisie directe, le Sacré » peut-il se laisser transformer et rejoindre par le silence? Et ensuite, pourquoi et comment le silence se laisse-t-il rejoindre par la parole?

Le thème du silence n'est pas étranger à Hölderlin « J'ai appris à vénérer le divin en silence », dit-il dans un poème du cycle de Diotima, adressé au Soleil, lequel, « sacré », s'est levé « en repos et en silence au-dessus de ceux qui ne connaissent pas de repos ». Le mot *still* est, à une ou deux exceptions près, le seul mot dont Hölderlin se serve pour faire allusion à quelque

chose qui ressemble au silence. En réalité, il ne se rapporte pas au langage, mais désigne une sphère beaucoup plus large, tout ce que les mots, apaisement, profondeur tranquille, calme intériorité, peuvent suggérer¹. Le mot *still* a d'ailleurs dans les poèmes une valeur ambiguë tantôt il signifie bénédiction, paix et douceur, tantôt il est le malheur de l'aridité, le recul maudit de la vie et de la parole. Dans un poème à l'espérance :

*Où es-tu? J'ai peu vécu, et pourtant déjà glacé respire;
En moi le soir, et silencieux (still), pareil aux ombres,
Déjà je suis ici, et déjà privé de chant
Mon cœur endormi frissonne.*

Still est ici non pas la plénitude du silence, mais le vide de l'absence de la parole, l'ombre et le froid d'une existence où le silence ne se fait plus poème. C'est que le silence est marqué de la même contradiction et du même déchirement que le langage s'il est une voie pour s'approcher de l'inapprochable, pour appartenir à ce qui ne se dit pas, il n'est « sacré » qu'autant qu'il rend possible la communication de l'incommunicable et aboutit au langage. Se taire n'est pas une supériorité. « Que le Sacré soit ma parole », voilà l'appel du poète, et ce sont les mots qui sont des « sanctuaires », les temples du Sacré, non pas le silence. Parler, il le faut, c'est cela, cela seul qui convient. Et pourtant parler est impossible

*Nomme ce qui est devant tes yeux,
Pas plus longtemps ne doit demeurer mystère
L'inexprimé,
Lui depuis si longtemps voilé;
Car aux mortels il convient
De parler avec retenue des dieux,
Cela aussi est sagesse.
Mais si plus abondamment que les pures sources
L'or ruisselle et quand au ciel la colère s'aggrave,
Il faut qu'entière jour et nuit*

1. Comme le montrent ces vers d'un poème aux dieux « Éther paisible (stiller Aether), toi qui gardes belle mon âme dans la douleur. » La paix n'apaise pas la douleur, mais, l'unissant à son contraire, fait apparaître le moment de la réconciliation qui est beauté.

*Une fois apparaisse une vérité.
 Dans une triple métamorphose transcris-la,
 Pourtant toujours inexprimée, telle qu'elle est,
 Innocente, telle elle doit rester.*

Dans ces vers se heurte d'une manière extrême un double mouvement contraire qui n'arrive ni à se concilier, ni à se repousser, ni à se pénétrer, double interdit, double exigence rigoureusement contradictoires. Il faut que l'inexprimé se dévoile, il le faut, c'est un devoir, et pourtant c'est un acte qui ne convient pas. Mais, malgré l'inconvenance, et cela à cause même du courroux du ciel, de la brûlure du jour devenue plus sévère, exigeant d'une manière plus impérieuse la médiation de la parole et du vrai, la nécessité est maintenant absolue de nommer et de transcrire. Nécessité qui est celle de la loi, nécessité qui obéira à toutes les précautions conciliatrices, qui fera appel à tous les médiateurs trois fois, l'indicible sera transposé avant d'être dit. Et cependant : malgré l'exigence et malgré la médiation, l'ineffable reste toujours inexprimé, car cela aussi est la loi.

Le poète doit parler. Cette parole est déjà impliquée dans le plus lointain commencement du point du jour, elle est dès l'absolue antériorité du Sacré; elle est en outre exigée par l'avènement de l'Univers comme esprit commun, comme communauté de valeurs. Mais parle-t-il, il parle mais ne parle pas, il laisse inexprimé ce qu'il a à dire, non manifesté ce qu'il montre. Et il lui arrive ceci ayant parlé, parce que les dieux le lui demandent, maintenant

*... Leur jugement
 Est que sa propre maison,
 Il la détruise et ce qu'il a de plus cher,
 Il le traite en ennemi et père et enfant,
 Il les enterre sous les décombres.*

On le sent bien, ce jugement n'est pas le simple châtiment de la démesure du langage; mais expiation et langage, c'est la même chose le poète se détruit, et il détruit son langage qu'il habite, et il n'a plus ni avant ni après, suspendu dans le vide même. Ruine, contestation, division pure, réellement *jedem*

offen, comme il est dit, ouvert à tous, parce qu'il n'est plus qu'absence et déchirement, c'est comme tel qu'il parle, c'est alors qu'il est le jour, qu'il a la transparence du jour, *denkender Tag*, jour devenu pensée.

Hölderlin ne s'est pas complu dans la célébration de la souffrance et du malheur. De même qu'il a été appelé par le jour et non par la nuit, c'est aussi l'entente et la joie qu'il recherche, et s'il lui arrive de prier, c'est pour obtenir un moment, un court moment de repos, pour que la lumière ne le consume pas avant le temps, pour qu'elle ne l'ébranle pas tout de suite dans ses profondeurs. Mais, il n'y pouvait rien. Il n'était pas maître de rejeter sa liberté, et cette liberté de l'existence poétique qui le condamne à la fois à la détresse d'une existence purement à venir et à l'épreuve terrible d'être le lieu de l'opposition extrême, non seulement il ne s'y est jamais dérobé, mais il l'a comprise comme nul autre, il s'est transformé en elle, il est devenu elle et elle seule, et personne ne l'a fait avec une modestie aussi pure, avec une grandeur aussi accomplie. Supporter la plénitude du jour, charger sur ses épaules ce poids de bûches qu'est le ciel, il a su ce qu'il en coûtait, et il lui en a coûté, non parce qu'en elle-même la souffrance est sacrée, digne d'être soufferte, mais parce que qui veut être médiateur doit d'abord être déchiré, qui veut assumer le pouvoir de la communication doit se perdre dans ce qu'il transmet et pourtant se sentir lui-même incommunicable¹, et parce qu'enfin celui qui, saisi par l'exaltation de l'esprit (*Begeisterung*), devient la voie de l'esprit, doit dangereusement prendre sur soi l'origine injustifiable, l'obscur commencement du déploiement universel. « Quand les dieux se montrent en vérité, dit Hölderlin, quand ce qui se révèle se tient sous son regard, l'homme est ainsi fait, il ne le connaît ni ne le voit. Supporter, souffrir, c'est là ce qu'il lui faut, et alors lui vient un nom pour ce qui lui est le plus cher, alors en lui les paroles deviennent fleurs. » Et dans le *Grund zum Empedokles* : dans la personnalité,

1. Telle est l'autre forme d'opposition que rencontre le poète, parole du peuple, chant du cœur uni de la communauté, dont la voix monte au plus haut, à l'infini, mais qui comme collectivité ne peut pas chanter, car le chant, pour manifester ce qui est commun à tous, a besoin de la voix de la solitude qui seule peut s'ouvrir au secret (*Chant d'Ottmar et de Hom*). Et de même, le poète est amour, c'est son amour qui par degrés fait descendre les dieux vers les hommes, qui donne tout à tous, mais en même temps l'amour rend toute médiation impossible, car il ne s'attache qu'à l'Unique (*L'Unique*).

au sein de la plus grande passion s'accomplit la rencontre des extrêmes, mais cette passion n'est qu'un moment qui disparaît avec celui qui la supporte; ainsi, par la mort, les extrêmes seront-ils réconciliés d'une manière supérieure; et « la passion du moment écoulé se dégage enfin plus universelle, plus contenue, plus lucide, plus claire ».

La mort a été la tentation d'Empédocle. Mais pour Hölderlin, pour le poète, la mort c'est le poème. C'est dans le poème qu'il lui faut atteindre le moment extrême de l'opposition, le moment où il est entraîné à disparaître et, disparaissant, à porter au plus haut le sens de ce qui ne peut s'accomplir que dans cette disparition. Impossible, la réconciliation du Sacré et de la parole a exigé de l'existence du poète qu'elle se rapprochât le plus de l'inexistence. C'est alors qu'elle-même, un moment, est apparue comme possible, quand, avant de sombrer, elle a consenti à s'affirmer dans le chant, venu d'un corps déjà silencieux, prononcé par une voix morte, de sorte que le seul hymne, digne de l'essence du jour, est monté du fond du jour disparu, de sorte qu'aussi l'esprit a été glorifié par l'égarement, et cela non parce que le plus haut est ténèbres, ni parce qu'à la fin l'esprit doit être lié à sa perte, mais, le Tout s'est fait langage pour le dire celui qui veut rencontrer l'obscur doit le chercher dans le jour, regarder le jour, devenir jour pour soi

*Énigme est le pur jaillissement de ce qui jaillit
Profondeur qui tout ébranle, la venue du jour.*

Telle est la parole « sacrée » de Hölderlin.

L'ÉCHEC DE BAUDELAIRE

Dans sa longue étude, publiée en préface aux *Écrits intimes*, Sartre trace de Baudelaire un portrait sans complaisance. Baudelaire a évoqué un jour, à l'occasion d'Edgar Poe, un malheureux dont le front portait ce tatouage : *pas de chance*. De Baudelaire aussi on peut dire que le destin le frappa d'un anathème singulier. Mais Sartre montre qu'il a mérité sa constante infortune depuis l'avalissant conseil judiciaire, le supplice d'une liaison interminable et l'ennui d'être méconnu jusqu'à la déchéance finale, c'est lui-même qui fait son malheur, il l'appelle, le cherche et n'a de cesse qu'il ne l'ait trouvé.

La démonstration de Sartre est très impressionnante et, dans l'ensemble, fort équitable. Il est donc vrai, Baudelaire a eu la vie qu'il méritait, vie sordide dans son raffinement, conformiste dans ses révoltes, mensongère dans la franchise qui la soulève, vie truquée et manquée; tous ces jugements appellent peu de réserves. Mais si on les accepte, comme on le doit, il faut en accepter un autre, que Sartre néglige c'est que Baudelaire a aussi mérité *Les Fleurs du Mal*, c'est que cette vie, responsable de son *guignon*, est responsable de cette chance insigne, l'une des plus grandes du siècle.

Assurément, cela est étrange. Et la lacune de Sartre souligne cette étrangeté. La vie de Baudelaire, comme il le prouve, n'est que l'histoire de son échec. Et cependant, cette vie est aussi une absolue réussite. Réussite non pas fortuite, mais préméditée, et qui ne se surajoute pas à l'échec, mais qui trouve sa raison d'être dans cet échec, qui glorifie cet échec, rend incroyablement féconde l'impuissance, tire la vérité la plus rayonnante d'une imposture fondamentale.

Pourquoi Baudelaire a-t-il été un grand poète? Comment la grandeur poétique, qui est peut-être la plus grande, a-t-elle pu se faire avec ce défaut de grandeur, d'efficacité, de vérité et, fait plus remarquable encore, avec ce manque dans l'intention créatrice qu'il a conduit le poète à tant de compromis et d'abandons? Car il va de soi que pour expliquer la fortune de Baudelaire, l'on ne saurait invoquer son génie, pas plus que Sartre ne voudrait expliquer sa vie misérable par la fatalité de son caractère. Et il est encore évident que le même choix qui explique cette existence manquée explique cette existence comblée, que la même préméditation qui la conduit à n'être ni vraiment libre ni vraiment révoltée, la conduit à accomplir l'un des plus grands mouvements de libération poétique qui se soient vus, comme si là où l'homme défaille, la littérature prenait son essor, là où l'existence prend peur, la poésie devenait intrépide.

Remarquons-le tout de suite dans ces jugements, il ne s'agit pas de faire entrer en ligne de compte des valeurs au nom desquelles l'on définirait ce qui a été manqué et ce qui ne l'est pas, en négligeant l'idéal que Baudelaire lui-même s'est donné. Ce n'est pas seulement par rapport à la sagesse pharisaïque de son temps que cet homme en marge a échoué et faibli. Certes, pour M. Villemain, pour Sainte-Beuve même, comme pour M. Ancelle ou pour sa mère, il n'a été qu'un raté, un demi-maniaque, déshonoré par ses débauches et justement puni par son horrible fin. Mais il a échoué plus profondément, car il a échoué devant lui-même, et son existence n'a pas été malheureuse, parce qu'elle a connu un ridicule échec devant l'Académie, la tutelle de personnages qu'il méprisait et la misère et l'indifférence et la stérilité, mais bien davantage pour avoir désiré la gloire académique, tiré son orgueil des faux éloges d'un Sainte-Beuve et recherché la protection du monde, en face duquel il prétendait s'affirmer dans la solitude d'une indépendance intraitable.

Ce n'est pas la morale des « hommes heureux » qui le condamne, c'est son effort pour se libérer de cette morale, effort qui, loin de l'en affranchir, l'en rend complice, de sorte que, tout en se glorifiant de n'avoir pas de part à ce honteux bonheur, il fait aussi tout ce qu'il peut pour l'atteindre et qu'il en partage la honte sans en avoir reçu l'apaisement. La faillite de Baudelaire est celle d'un homme qui a eu la révélation de sa liberté et que cette liberté a effrayé. C'est pourquoi, il est malheureux,

ressentant comme une disgrâce des échecs qui ne sont tels qu'aux yeux d'un monde borné il les appelle toujours plus nombreux, les recherche à la fois pour s'en punir et pour les défier et y succombe sans même avoir eu le mérite d'en toujours souffrir.

La justice de Napoléon condamne *Les Fleurs du Mal*, mais *Les Fleurs du Mal* condamnent Baudelaire que cette justice impressionne et qui, au fond, en accepte les principes. Bien plus il agit de telle manière qu'il aurait dû ne jamais les écrire, que, tout au plus, il eût pu parvenir à en soutenir le rêve, à les entrevoir, dans la demi-torpeur de sa vie paresseuse, comme le manque lucide couronnant le discrédit de cette vie. L'échec de Baudelaire est sans appel. Il veut vivre poétiquement, mais il recule devant les conséquences de cette décision, qui le priverait de la facilité des jours et de l'aide d'une morale inébranlable. Il accepte donc aussi de vivre en dehors de la poésie, c'est-à-dire de réussir, mais s'il accueille l'espoir d'une réussite sociale, il ne l'accueille que pour avoir la possibilité de la manquer, pour se donner un idéal précis et sûr, au nom de quoi apprécier et éprouver son impuissance à l'atteindre.

En partie infidèle à la poésie pour laquelle il n'est pas de demi-fidélité, en partie l'ennemi du monde qui ne se reconnaît d'ennemis qu'en ceux qui l'excluent totalement, ainsi donne-t-il à la poésie une vie déjà compromise et au succès du monde un esprit en quête d'échec. Du côté de la poésie, il y a échec parce qu'il y a acquiescement à une certitude non poétique. Et du côté du monde, l'échec s'appelle misère, faute, déchéance.

La fortune poétique de Baudelaire a son origine dans un manque, et non pas un manque à l'égard des valeurs que la poésie conteste, mais dans un recul devant la poésie, dans un manque de poésie. N'est-ce pas étrange? Et n'est-il pas plus étrange encore que précisément avec ce Baudelaire dont la vie est si gravement entachée d'infidélité poétique, la poésie ne se contente pas de s'affirmer en des poèmes écrits, œuvre enfermée dans la pureté d'un livre, mais comme expérience et mouvement même de vie? En somme, tout se passe comme si la poésie avait besoin de se manquer et de manquer à elle-même, comme si elle n'était pure et profonde qu'à raison de son propre défaut qu'elle enferme en elle comme le vide qui l'approfondit, la purifie, et sans cesse l'empêche d'être, la sauve d'être et, à cause

de cela, l'irréalise et, l'irréalisant, la rend tout à la fois possible et impossible, possible puisqu'elle n'est pas encore, si elle se réalise à partir de ce qui la fait échouer, et impossible puisqu'elle n'est même pas capable de la ruine complète qui seule fonderait sa réalité.

Ce paradoxe demande à être serré de plus près. D'après Sartre, Baudelaire est l'homme qui, ayant eu un profond sentiment du caractère gratuit, injustifié, injustifiable, de son existence, du gouffre que représente l'existence libre, n'a pas accepté de regarder en face cette liberté, mais tantôt la limite en l'établissant dans un univers ordonné et hiérarchisé, tantôt l'incarne en un objet sûr, valable pour d'autres et pour lui-même incontestable (par exemple ses poèmes), tantôt ruse avec elle, se vouant au Mal par haine du Bien, mais, dans la damnation dont il s'enorgueillit, reconnaissant implicitement la souveraineté de ce qui le damne et s'accordant l'espérance d'un salut possible avec la satisfaction orgueilleuse de repousser ce salut.

En un mot, Baudelaire recule devant ce qu'il appelle le gouffre et ce que Sartre appelle l'existence, et il cherche des garanties du côté d'une vérité ou d'une autorité objective, morale, sociale ou religieuse, ce que Sartre et Baudelaire appellent tous deux l'être. Débat dont nul ne peut songer à le disculper, car lui-même l'a décrit dans un poème qui devance de la manière la plus précise les analyses de Sartre. Ce poème, c'est *Le Gouffre* :

*Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant,
— Hélas! tout est abîme, — action, désir, rêve,
Parole! et sur mon poil qui tout droit se relève
Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.*

*En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,
Le silence, l'espace affreux et captivant...
Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.*

*J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où;
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,*

*Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
Jalouse du néant l'insensibilité.*

— *Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!*

Nous citons ce texte bien connu pour montrer à quel point la terminologie philosophique du commentaire innove peu sur l'attitude qu'il commente, et par conséquent ne la saurait trahir. Dans ce poème, l'on reconnaît la plupart des mouvements à partir desquels la vie et l'œuvre de Baudelaire peuvent se comprendre. Sentiment de l'abîme, conscience que l'abîme est tout, exactement que tout, le Tout, est abîme, ce tout que la poésie recherche et qu'elle ne peut affirmer et trouver que dans le gouffre. Conscience que l'existence, rendue intenable par le gouffre, ne manquera pas de s'éluder, qu'elle trouvera deux issues, l'une conduisant à l'assurance objective de l'être, l'autre qui débouche sur le néant et tous ses succédanés, indifférence du sceptique, détachement du dandy, toutes les formes du salut par l'impuissance et la stérilité. Conscience, et déjà plus obscure, que le gouffre essaie de se rendre visible en se faisant passer pour l'œuvre savante d'un Dieu et l'illusion d'un mauvais rêve. Sentiment enfin de l'ambiguïté du gouffre, « affreux et captivant ».

— *Hélas! tout est abîme, — action, désir, rêve,
Parole!...*

Que la parole puisse être abîme, voilà ce qui ouvre à Baudelaire la voie de la création poétique. Écrire des poèmes, répondant à un idéal esthétique original, écrire des nouvelles, des romans, des pièces de théâtre, comme il convient à un véritable homme de lettres, il le veut, c'est son but. Mais, en ce même Baudelaire, comblé s'il parvenait à la gloire d'un Gautier, vit aussi la révélation que tout est abîme et que « tout est abîme » c'est là le fond de la parole, le mouvement à partir duquel celle-ci peut vraiment parler. Comment cela est-il possible? Quel sens une telle révélation peut-elle prendre chez un homme dont la principale activité est d'écrire et qui, malgré toute la distinction de son esprit soucieux d'œuvres rares, ne prétend pas écrire en vain?

Nous ne disons pas que cette question trouve en Baudelaire l'esprit le mieux fait pour l'éclairer, car cet esprit est justement

trop attaché à l'esthétique, trop capable d'éclairer l'art en l'approfondissant théoriquement plutôt que par rapport à lui. Un pareil problème ne peut pas cheminer dans la conscience d'un créateur à l'aide de réponses générales. Il ne peut être que passagèrement et superficiellement l'objet de considérations critiques. C'est ce problème qui lui-même est critique, qui fait la critique du créateur.

Il est sûr que Baudelaire a toujours eu une haute idée de l'art, mais qu'il a aussi toujours considéré l'exercice de l'art comme une activité normale, s'accomplissant suivant des règles et ne donnant pas nécessairement lieu à des débats insurmontables. Gautier, parfait homme de lettres, maître en matière de langue et de style, lui paraît le poète par excellence. Pour la même raison, il a confiance dans la rhétorique, où il ne voit pas des contraintes arbitraires, mais des règles providentielles en accord avec le mouvement poétique profond. « Il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'ils ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai. » (*Salon de 1859.*) Dans cette foi en la rhétorique, Sartre reconnaîtrait le besoin d'une autorité déguisée en raison, ce même besoin qui conduit le beau-fils de M. Aupick à souhaiter vivre comme un éternel enfant sous la garde d'un Père incontestable. Mais voyons encore.

L'art poétique de Baudelaire est bien connu. Il prend appui sur une certaine idée de l'imagination. L'imagination baudelairienne est une puissance très complexe, essentiellement destinée à dépasser ce qui est, à amorcer un mouvement infini et, en même temps, capable de revenir vers une réalité ordonnée, celle du langage, où elle représente et incarne ce mouvement. Suivant les habitudes de son siècle, Baudelaire parle de l'imagination comme d'une faculté, mais cette expression ne signifie pas que l'homme trouve en elle un instrument déjà façonné qu'il lui suffirait de mettre en branle. Quand l'homme imagine, il est tout entier imagination. Quand il imagine, il n'est même pas imagination, il est en voie d'imagination, effort et tension pour imaginer.

L'imagination pour Baudelaire est, sous toutes ses formes, équilibre en perpétuel déséquilibre. Mouvement sans fin de dépassement, elle est toujours au-delà de ce qu'elle indique, rêverie qui ne se repose pas. En outre, si elle veut toujours autre chose, si rien de ce qui est nature ne peut la satisfaire, c'est qu'elle cherche à atteindre la nature *dans son entier*, où se trouvent et le monde étranger à l'artiste et l'artiste qui voit le monde et se voit à travers le monde et qui essaie par un acte magique de faire surgir, à partir de soi et de son art, par l'imagination, la totalité indépassable de l'univers qui le contient.

Baudelaire l'a exprimé de la manière la plus nette : « Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même. » Quand il critique le naturalisme, il le critique parce que cette théorie prétend réduire l'art à la transcription d'un fait naturel (« C'est une grande destinée que celle de la poésie... Elle contredit sans cesse le fait, à peine de ne plus être. » *Pierre Dupont dans l'Art romantique*), mais surtout parce qu'elle croit atteindre la nature, alors qu'on ne l'atteint vraiment que si on l'atteint dans son entier, que si l'on « connaît toute la nature ».

Baudelaire, comme tous ceux pour qui le mot poésie prend un sens, sait que la poésie est une expérience vécue par l'existence et le langage, expérience qui tend à faire naître le sens de toutes les choses ensemble, de sorte qu'à partir de ce sens, chaque chose se trouve changée, apparaît telle qu'elle est, dans sa réalité propre et dans la réalité de l'ensemble. A propos de Delacroix, il écrit « Edgar Poe dit, je ne sais plus où, que le résultat de l'opium pour les sens est de revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique. » La poésie et l'art veulent réaliser cette illusion de l'opium. Chaque mot en témoigne : c'est la *nature entière* qui est transformée et, à cause de cela, elle nous *intéresse*, elle nous importe comme n'étant plus la nature, mais la nature dépassée, réalisée dans son dépassement, la *surnature*, et cet intérêt n'est pourtant pas un mouvement dans le vide, étranger au réel, il nous renvoie au contraire à *chaque objet* qui ainsi apparaît dans la lumière du mouvement qui le dépasse et, loin de se perdre dans une subjectivité dissolvante, s'affirme alors tel qu'il est, avec le sens

despotique — têtue, dirait Sartre — des choses qui sont en elles-mêmes et ne changent pas.

Telle est la vraie signification du mot surnaturalisme que Baudelaire a fait sien et qu'on a répété au petit bonheur. Le surnaturalisme ne vise pas une région au-dessus du réel, encore moins un monde véritable, différent du monde où les hommes existent, mais il concerne le réel dans son entier, *tout* le monde, c'est-à-dire la possibilité pour les choses d'être toutes présentes les unes avec les autres et chacune dans son existence totale, possibilité qui les change en les montrant telles qu'elles sont, présence qui est l'imagination même.

On sait quel rôle Baudelaire a fait jouer à la théorie des correspondances, de l'analogie universelle. Nous ne nous attardons pas à montrer comment un tel rôle est, de toute évidence, impliqué dans cette idée de l'imagination. Si l'analogie et les métaphores sont les ressources essentielles de l'être qui imagine, c'est que dans les métaphores et les images il trouve à la fois ce mouvement de dépassement qui le porte vers autre chose (« Pour ces privilégiés — les artistes et les enfants — une image représente *autre chose*. » *Années de Bruxelles*) mais aussi le sens vrai de chaque objet tel que le renvoie vers lui l'expérience du tout. Sans doute, Baudelaire est-il fortement tenté de reconnaître dans cette théorie des correspondances une clé du monde et dans l'analogie universelle le signe d'un ordre supérieur, mystérieux certes, mais vrai et définitif. Cette tentation répond à son besoin « de ne pas sortir des Nombres et des Êtres », elle répond aussi à son goût pour les idées générales et les problèmes esthétiques, tendance qui exprime le même souci de raisonner le gouffre, de le rendre supportable en le faisant objet de problème. Pour Baudelaire, l'image est peut-être une théorie explicative, mais d'abord elle est passion. La remarque de *Mon cœur mis à nu* a une vérité manifeste : les images sont pour lui sa *grande*, son *unique*, sa *primitive passion*. Et il les poursuit, les vit comme on vit une passion, parce qu'elles lui représentent la voie accessible d'une fin inaccessible.

Baudelaire dit encore de Delacroix « C'est l'infini dans le fini. » Il n'est donc pas assez de l'effort contradictoire dans lequel nous pousse cette « pointe acérée qu'est l'infini ». Portant à un plus haut point la contradiction, il faut, avec ce mouvement toujours inachevé, excluant tout terme, tout repos,

réaliser un objet fini, achevé, parfait. On le sait, pour Baudelaire, l'irrégularité c'est la partie maîtresse de la beauté, mais, on le sait encore, le beau ne peut se passer d'une forme harmonieusement réglée. Le beau c'est l'inattendu et c'est l'attente du rythme; quelque chose de vague, ce qu'on ne peut jamais saisir, quelque chose d'absent et comme privé de soi — et aussi ce qu'il y a de plus exact, l'accord juste d'un projet rigoureusement accompli (« Le plus grand honneur du poète accomplir justement ce qu'il a projeté de faire »). Rappeler que Baudelaire a fait de la froideur, du rêve de pierre, l'idéal dont il a proposé le culte, c'est ne rappeler que l'un des termes de la logique des contraires, avec laquelle, dit-il à l'occasion de Poe, « s'opère la création ». Froideur mais dans la passion, passion sans limites mais dans les limites les plus fermes, la plus grande folie de la sensibilité s'affirmant par la lucidité, la réflexion, la critique, l'ironie. Pour que s'annonce l'imagination, il faut la rencontre de ces deux signes extrêmes « qui marquent les plus solides génies » être *passionnément amoureux de la passion, et froidement déterminé à chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la plus visible*.

Si la poésie laissait clairement paraître les contradictions qu'elle suppose, l'expérience de son impossibilité ne pourrait se faire, et le tourment poétique serait sans valeur. Mais c'est dans l'ambiguïté que la poésie devient création. Et quand, en elle, l'on ne voit plus que déchirement et passions contradictoires, à cet instant, l'instant de la plus grande difficulté, l'on découvre aussi la facilité qui concilie tout. Ainsi, le *fini* de Baudelaire, qui est d'abord le principe de contestation de l'infini, le travail déchirant par lequel le rêve doit se surmonter, se transformer, afin de devenir réel sans toutefois rien perdre de sa spontanéité, devient-il la certitude de la parole écrite, les règles qui la fixent, le bonheur d'un ordre rigoureux, traditionnellement admis.

Ainsi, le mouvement de tension sans fin vers une totalité toujours inachevée apparaît-il comme un effort tragique, puis aussi comme la bienveillance de l'inspiration, la providence du sommeil. Et l'*infini* dans le *fini*, sans doute n'est-ce pas là quelque chose de facile, mais tenir ensemble ces deux mouvements, les composer, les réaliser l'un par l'autre, si cela suppose un grand effort, l'œuvre d'art y trouve les ressources les plus précieuses, et l'on voit à la fin que l'inattendu, loin de s'opposer

à l'attente du rythme, n'est sensible que dans cette attente, que le vague s'accorde avec la parole la plus exacte, comme l'obscurité du rêve, pour s'exprimer, trouve tout ce qu'il faut dans la transparence du langage, de sorte qu'il devient à Baudelaire naturel de louer la poésie d'Edgar Poe en ces termes « C'est quelque chose de profond et de miroitant comme le rêve, de mystérieux et de parfait comme le cristal. »

La parole est certes un gouffre, mais il se trouve que le gouffre, pour nous parler, a besoin du *nombre*. Facilité assez merveilleuse et, pour cette raison, un peu gênante. Mais a-t-elle gêné Baudelaire? On peut penser avec Sartre que cette manière de se sentir fidèle à l'abîme en s'appuyant sur la solidité des berges l'arrangeait fort bien et que, si son choix l'a attaché si purement à la création poétique, c'est que précisément la création poétique n'est pure que dans l'équivoque. Tout poète a dans son jeu la mauvaise foi contre elle il ne peut rien, mais avec elle il peut tout et même sauver sa bonne foi, se perdre et pourtant réussir.

Mais encore faut-il voir à quelles conditions.

La poésie est un moyen de se mettre en danger sans courir de risque, un mode de suicide, de destruction de soi, qui laisse place commodément à la plus sûre affirmation de soi. Il est juste de le rappeler, parce que cette critique est exigée par la littérature même et qu'en vérité celle-ci n'a de sens et de valeur que comme passion vécue par l'écrivain, dans l'imposture dont il se sent complice. Mais quand l'on commence de souligner l'ambiguïté du poète, l'on perd aussi le droit d'arrêter ce mouvement, de le stabiliser dans un de ses points pour le qualifier. C'est le propre de l'ambiguïté d'échapper à l'arrêt et à la qualification. Tant que s'accomplit la mauvaise foi, elle est aussi bien le cheminement d'une bonne foi, trop bonne pour s'accepter jamais, que l'irresponsable jeu de l'imposture qui refuse de s'engager et de prendre de vrais risques.

En ce sens, la mauvaise foi de Baudelaire, si bien analysée par Sartre, est aussi sa moralité supérieure de poète, cette moralité qui le conduit au travestissement, au truquage superficiel du dandysme. Dans ce nouveau subterfuge, il cherche sans doute encore une issue à l'impossibilité poétique, mais en même temps il s'en sert pour dénoncer cet autre subterfuge, trop satisfaisant, qu'est la parole. Le dandysme ne compte guère dans son histoire, et personne mieux que lui n'a jugé la

faible portée de ce *culte* où il se rencontrait avec trop de ses contemporains pour l'avoir réellement apprécié, lui qui en fait de caste n'eût aimé que celle où il aurait été seul. « Qu'est-ce donc, dit-il, que cette passion qui, devenue doctrine, a fait des adeptes dominateurs, cette institution non écrite qui a formé une caste si hautaine? C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances. » (*Le Peintre de la vie moderne.*) Jugement qui montre que s'il a réellement compté sur une telle mode pour affirmer sa liberté, il a été sans illusion sur la sincérité de ce petit jeu de révolte.

Les « écarts » de vie ont eu pour Baudelaire l'importance d'une épreuve, anodine par ses caractères, mais capitale par ses effets, essentielle surtout parce qu'elle lui a servi, indirectement et sans même qu'il le sût, à éprouver la valeur du travail. Le dandysme, moyen d'émancipation, est le plus pauvre des alibis, et il n'en a pas été dupe. De sa vie « libre », il n'a pas davantage été dupe. On sait que « le poncif artiste dans l'allure et la conduite » lui a toujours paru méprisable. « Je voudrais que l'on créât un néologisme, que l'on fabriquât un mot destiné à flétrir ce genre de poncif... N'avez-vous pas remarqué souvent que rien ne ressemble plus au parfait bourgeois que l'artiste de génie concentré? » (*Quelques caricaturistes étrangers.*) L'inconduite, la paresse, la vie de désordre qu'il mène (ou qu'il croit mener) ne cessent de lui peser, loin de lui sembler un idéal esthétique ou moral admirable. A cause de son secret conformisme? Peut-être. Mais justement il se passe ceci : cette existence qu'il redoute, il s'y enfonce de plus en plus, cette vie de temps perdu, de travail gâché, fatale à son activité littéraire, plus elle l'accable, plus elle le tient prisonnier, le trouve complaisant et lui fait sentir l'approche du *gouffre* où il craint de se perdre.

Ce n'est pas parce qu'elle choque les rédacteurs du *Siècle* que cette vie, par tant de côtés si contraire à lui-même, constitue une épreuve capitale. C'est qu'elle lui rend toujours plus difficile la consolation de la création artistique, consolation qui, parce qu'elle lui convenait parfaitement, parce qu'il la mettait au-dessus de tout, l'engageait dans des complaisances dangereuses pour l'ambiguïté poétique elle-même. Il faut le remarquer, le dogme de la stérilité que le nom de Baudelaire attache à l'idéal de l'art, c'est l'exemple de Baudelaire qui l'impose après sa

mort, mais lui-même n'envie rien tant que les grands créateurs féconds, les Balzac, les Delacroix, les Gautier. Son rêve, ce n'est pas d'écrire quelques vers éternels, mais une œuvre infiniment variée, avec beaucoup de romans, de pièces de théâtre, une œuvre immense d'homme de lettres. De là tant de projets qu'il traîne après lui, qu'il ne réalise pas et qui, peu à peu, images de ses tranquilles espoirs de jadis, le hantent comme le signe de la détresse à laquelle il n'échappera plus.

S'il n'eût aimé que la rêverie, si dès l'abord, conscient que la parole est le gouffre, il avait cru que le silence est plus près de l'authenticité que les plus beaux poèmes, il se serait à nouveau très bien tiré d'affaire avec sa paresse et son impuissance. Mais précisément — et grâce peut-être à sa faiblesse conformiste — il ne peut se passer du fini; l'exigence poétique reste toujours pour lui l'exigence d'une parole réglée, ordonnée, travaillée, réfléchie, aussi lucide que possible, et le rêve pur n'arrive jamais à dissimuler à ses yeux le défaut qui le rend possible, ni le leurre qu'il représente.

Qu'on se rappelle *La Chambre double* « Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement *spirituelle*. » Cette chambre est la pureté poétique réalisée « Sur les murs, nulle abomination artistique. Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème. Ici, tout a la suffisante clarté et la délicieuse obscurité de l'harmonie. » Oui, c'est l'absolu, la suffisance poétique le temps est arrêté, l'éternité règne. Mais tout à coup, on frappe à la porte. « Un coup terrible, lourd, a retenti... et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac. » La Chambre spirituelle se révèle alors telle qu'elle est, un taudis, un monde laid, étroit, où l'éternité n'est plus que le temps qui affirme : « Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie... Vis donc, damné. » Le rêve pur n'est donc rien d'autre que l'impureté. Son double, c'est la banalité toujours présente que seule l'illusion dissimule. Qu'importe, dira le poète complaisant, si je me trompe moi-même avec cette fausse éternité qui n'est que l'oubli du temps? Oui, mais la condition poétique le veut à peine commence la satisfaction que le coup, commandant le réveil, est frappé, et c'est la poésie elle-même qui frappe ce coup *lourd, terrible*, lequel montre ce qu'est le rêve : hypocrisie, néant.

Nous ne suivrons pas toutes les formes que ce débat prend chez Baudelaire : il y faudrait une très longue étude. Nous voudrions simplement marquer que la contestation, si elle va chez lui de subterfuges en subterfuges, de compromis en compromis, parce qu'elle ne s'arrête jamais, ne nous permet non plus jamais de dénoncer ces compromis et ces subterfuges — et qu'en outre, ce mouvement, loin d'être une manière adroite de transformer le déséquilibre en une ressource d'équilibre, le prépare à une chute dont il approfondit la gravité sans en jouir.

Il est difficile de l'oublier : l'écrivain qui met une grande part de la valeur poétique dans le travail, est aussi celui qui, n'arrivant pas à travailler, découvre une forme d'activité, plus profonde que le travail, d'où son œuvre est sortie partiellement et dont elle témoigne. On a l'habitude de ne voir en lui que le théoricien du *fini* qui limite étrangement le rôle de l'inspiration. Et pourtant c'est Baudelaire qui déclare « En art, c'est une chose qui n'est pas assez remarquée, la part laissée à la volonté de l'homme est bien moins grande qu'on ne le croit. » C'est Baudelaire encore qui recommande l'écriture sans repentir, sans rature et, le premier, recherche l'automatisme. « Je ne suis pas partisan de la rature, elle trouble le miroir de la pensée. » « Si une exécution très nette est nécessaire, c'est pour que le langage du rêve soit très nettement traduit; qu'elle soit très rapide, c'est pour que rien ne se perde de l'impression extraordinaire qui accompagnait la conception. » Et sans doute, à mesure que l'impossibilité de travailler s'affirme, multiplie-t-il les appels au travail pour retrouver l'inspiration. « Plus on travaille, mieux on travaille, et plus on veut travailler... Travaille six jours sans *relâche*. » Mais, étant devant le travail comme devant un autre gouffre, il lui faut revenir à son « je raisonne trop », « se mettre tout de suite à écrire », par lequel il tâche de prendre contact avec la vie immédiate et les révélations propres à cette vie (voir par exemple la lettre à Asselineau, où il transcrit si admirablement l'un de ses rêves, l'un des plus surréalistes qui aient été vécus avant la lettre).

Grâce à ce malaise qui le porte à des solutions également impraticables, également fécondes, travail routinier, passivité absolue, il en arrive à des mouvements désespérés dont la signification poétique est très grande. Il découvre les impulsions mystérieuses et inconnues qui transportent dans l'action l'hor-

reur de l'action. « C'est une espèce d'énergie qui jaillit de l'ennui et de la rêverie », énergie par laquelle, dit-il encore, l'homme devient capable de provoquer, de tenter la destinée, d'éprouver l'extrémité de la vie en la risquant et en la jouant — expérience au sens le plus profond du terme, qui, à cause de son caractère, non systématique mais spontané, chez un homme peu capable de spontanéité, a peut-être autant de valeur que toutes les expériences de dérèglement de Rimbaud. *Le Mauvais vitrier* annonce les *Mémoires d'un souterrain*.

Quand Baudelaire écrit « Il faut être toujours ivre. Tout est là c'est l'unique question », l'on doit déceler le caractère littéraire de cette recommandation l'ivresse est là pour des effets de mots. Il faut vous enivrer sans trêve... de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. » Mais il arrive que cette ivresse, proposée de mauvaise foi comme un but supérieur à la poésie (de mauvaise foi, puisque finalement avec le *enivrez-vous* il ne fait rien de plus qu'un poème), il arrive que cette indifférence dans l'ivresse, le prenant au mot, lui rend de plus en plus malaisée l'ivresse poétique, celle qui aboutit à des œuvres lucides. A ce moment, la disgrâce peut bien apparaître comme le châtiment qu'il a secrètement voulu, qu'il a voulu en espérant s'y soustraire et tirer son épingle du jeu; mais, du moment qu'elle l'atteint, qu'elle s'approche, devenant chaque jour plus menaçante, elle a aussi ce double résultat remarquable revaloriser la poésie de la parole, consolation qui n'est plus à présent qu'un perpétuel tourment; discréditer la poésie du silence, la poésie de l'existence à vau-l'eau, à laquelle il lui serait trop facile de s'abandonner. C'est pourquoi *Fusées, Mon cœur mis à nu*, où Sartre voit un ressassement de pensées sans nouveauté et sans profondeur, prennent une incroyable importance et deviennent, pour la poésie de l'avenir, un signal tragique, sur lequel beaucoup d'esprits vont fixer les yeux. Qu'y écrit-il? « Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre etc. J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer en moi le vent de l'aile de l'imbécillité. »

On le remarquera, Baudelaire ne parle plus ici de la parole comme gouffre. Oubli dramatique. À l'heure où la parole va devenir pour lui ce vide qu'il y a reconnu d'abord, où, vécue comme un vertige, elle se perd dans l'absence qu'elle recèle, c'est à ce moment qu'il évite de la dénoncer, comme s'il voulait se garder ce refuge, comme si le poème, en lui, devenu impossible, attendait, exigeait de se faire à partir de l'impossibilité où il l'a acculé. Car, il faut le préciser : l'imbécillité, ce mal pire que le Mal, n'offre en rien à Baudelaire le terme où il lui serait agréable et en somme méritoire, après tant d'ennuis, de trouver le repos, pas plus qu'elle ne se montre à lui, maintenant qu'elle est là toute proche et pour ainsi dire à sa disposition, comme l'avatar suprême de l'intelligence poétique. A bien des époques de sa vie, la mort, le suicide, le néant ont été sa tentation, tentation qui souvent manque de sérieux, avec laquelle il joue, de sorte qu'on a raison d'y voir une manière prudente de satisfaire symboliquement son dégoût de vivre. Veut-il écrire à Jules Janin, *l'homme heureux* « Quoi! jamais vous n'avez eu envie de vous en aller, rien que pour changer de spectacle! J'ai de très sérieuses raisons pour plaindre celui qui n'aime pas la mort », il faut le plaindre, lui aussi, de ne pas garder le silence sur un désir qu'il ne contente jamais et qui n'aboutit qu'à la lettre du 30 juin 1845 et à cet étrange aveu : « Je me tue parce que je me crois immortel, et que j'espère. » Aveu étrange. Qu'espère-t-il? Et quel est le sens de cette immortalité qui l'invite à mourir? Rien sans doute qui ressemble à l'immortalité de son ancienne foi religieuse; rien non plus qui puisse apparaître comme un ultime blasphème, un défi porté au nom du Mal, par-delà la mort, au Bien une dernière fois offensé.

Chose frappante, Baudelaire n'a jamais eu confiance dans le néant. Il a le sentiment très profond que l'horreur de vivre ne peut pas être consolée par la mort, qu'elle ne rencontre pas de vide qui l'épuise, que cette horreur d'exister qu'est l'existence a pour principale signification le sentiment d'un on ne cesse pas d'exister, on ne sort pas de l'existence, on existe et on existera toujours, qui est révélé par cette horreur même. Que lui apprend *Le Squelette laboureur*?

*Voulez-vous (d'un destin trop dur
Épouvantable et clair emblème)*

*Montrer que dans la fosse même
Le sommeil promis n'est pas sûr;*

*Qu'envers nous le Néant est traître;
Que tout, même la Mort, nous ment,
Et que sempiternellement,
Hélas! il nous faudra peut-être*

*Dans quelque pays inconnu
Écorcher la terre revêche
Et pousser une lourde bêche
Sous notre pied sanglant et nu?*

Et dans les ténèbres que découvre-t-il? Les ténèbres? Le vide? Le noir? Non, mais le sens éternellement renaissant, à partir de l'être disparu, d'un être auquel la disparition même restitue et le sens et l'existence.

*Comme tu me plairais, ô Nuit! sans ces étoiles
Dont la lumière parle un langage connu!
Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!*

*Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
Des êtres disparus aux regards familiers!*

Il n'y a donc pas à compter sur le néant pour en finir, car, quand on est entré dans l'existence, on est entré dans une situation qui a pour caractère essentiel qu'avec elle on n'en finit pas. « L'être-pour-la-mort » de Heidegger, loin de caractériser la possibilité authentique, ne représenterait donc pour Baudelaire qu'une imposture de plus. Nous n'avons pas devant nous la mort, mais l'existence qui, si loin que j'avance, est toujours devant et, si bas que je m'enfonce, est toujours plus bas et, si irréallement que je m'affirme (par exemple dans l'art), infeste cette irréalité d'une absence de réalité qui est encore l'existence.

*— Mais pourquoi pleure-t-elle? Elle, beauté parfaite
Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu.
Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète?*

— Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu!
Et parce qu'elle vit! Mais ce qu'elle déplore
Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,
C'est que demain, hélas! il faudra vivre encore!
Demain, après-demain et toujours! — comme nous!

Ainsi, l'art et l'œuvre d'art (que représente dans ces vers la statue de Christophe) affirment-ils, derrière l'espoir de survivre, le désespoir d'exister sans cesse, dans la dissolution de toute forme et de toute existence, laquelle, étant encore et toujours forme et existence, continue, au-delà de toute vie, l'ambiguïté et l'imposture qui ont entraîné notre vie.

C'est cette expérience qui rend authentique le mot *atroce*, par lequel Baudelaire a qualifié ses poèmes, et c'est elle qui donne toute son importance à l'image, en somme banale, du gouffre. Car, plus encore que n'aurait pu le faire l'idée de liberté d'où l'on peut au moins tirer le principe rassurant d'une nouvelle échelle des valeurs, elle l'a engagé dans une contestation sans fin et ne lui a pas même laissé l'espoir d'un repos dans la mort ou le néant. Par le gouffre, l'horreur d'exister lui découvre dans l'existence ce qui est déjà au-dessous de la mort, au-delà de sa propre fin, et dans « l'insensibilité du néant » une pseudo-idée et un faux espoir. Le *J'espère* du 25 janvier 1845 répond à ce sentiment que l'on ne sort pas de l'existence par la mort, mais *J'espère* répond aussi au mouvement d'élusion et de fuite d'où est résulté le dogme de l'immortalité : par ce dogme, l'horreur de toujours se dissoudre dans l'existence est devenue l'espoir d'être toujours, et l'au-delà de la vie qu'est la vie l'être de l'au-delà.

Baudelaire ne s'est pas tué ce jour où il a espéré dans la mort. Et il a vu que la mort mentait, que le néant était traître. Il s'est approché de l'imbécillité, sans reconnaître davantage dans cette déchéance la victoire de l'infini sur le fini ni un moyen satisfaisant de surmonter les tranquilles facilités raisonnables. Bientôt, il perd l'usage des mots. Sa disgrâce est complète. Or, qu'arrive-t-il? Cette fin, on peut bien affirmer avec Sartre qu'il l'a méritée, et mériter veut clairement dire qu'elle n'est pas méritoire, ce qui répond au point de vue de Baudelaire lui-même, comme à celui de M. Villemain, pour lequel le spectacle d'un homme silencieux et détruit sur un lit d'hôpital ne pouvait

paraître sublime. Mais alors, il faut le reconnaître si cette fin accuse Baudelaire en consacrant une catastrophe dont il est responsable, elle le disculpe d'avoir joué sans risquer, d'avoir choisi de tomber sans chute et même d'avoir aimé le malheur sans pouvoir en souffrir. Au moins sur ce point, l'imposture cesse de lui être imputable. La mystification s'achève en vérité, et la ruine symbolique, que figurent ces poèmes, devient assez réelle pour imposer son sérieux.

Naturellement, l'on peut prétendre que Baudelaire n'a pas voulu cela, que cette fin minable, il ne l'a projetée qu'à travers des buts de vie qui lui en dissimulaient le caractère affreux. Sans doute. Mais cela n'importe guère, et du moment qu'on le rend responsable du désastre qu'il n'a pas préparé, on doit aussi, dans les mille décisions de mauvaise foi qui l'ont amené à effleurer le malheur, retrouver l'implacable sérieux de la tragédie finale. Rien de fortuit dans une existence, nous le savons. Si Baudelaire meurt dans le scandale et le déchirement de son génie dévasté, c'est que, dans sa vie même, il ne s'est pas contenté de frôler le scandale et la souffrance au cours d'excès gratuits ou symboliques, mais qu'il a accepté de s'y engager à fond, ne fût-ce qu'un jour, ne fût-ce que par un geste.

Ainsi en a décidé la vérité poétique. La débâcle de Baudelaire, sa lutte des derniers mois avec les mots qui le trompent, toute cette détresse que des milliers de malades inconnus, atteints du même mal, partagent avec lui sans émouvoir l'histoire littéraire, semble le terme héroïque de la contestation où s'unissent, pendant quelques instants, le *tout est abîme* de la parole et les poèmes sûrs, calmes et beaux qui l'ont porté; sacrifice final par lequel le poète qui n'en sait rien est amené à se perdre pour réaliser et rendre présente la poésie toujours à venir, toujours à faire.

Et le plus étrange se produit alors : c'est que les œuvres écrites fort à l'abri de ce drame, qui ne participent ni de sa gravité ni de son sérieux, qui sont frappantes par l'artifice ou l'assurance formelle, tout ce qu'il a écrit, rêvé d'écrire, manqué d'écrire, tout ce qu'il a fait, ses concessions au monde, ses révoltes de timide, ses tristes visées académiques, tout cela est transformé par la tragédie du dernier moment et reçoit d'elle le sens d'une destinée accomplie, parce que ne lui a pas fait défaut la contestation de la fin. Est-ce juste? Là n'est pas la question. Mainte-

nant que Baudelaire est mort dans la gloire de la honte finale, ses moindres papiers, les moindres actes de sa vie sont éclairés d'une lumière nouvelle qui les change, et chacun apprend à les lire à rebours, à les déchiffrer derrière le silence qu'a étendu sur eux l'effacement définitif.

Ainsi, l'échec *véritable* de la dernière heure reflue-t-il sur toute une vie qui fut peut-être mensongère, la transformant en vie poétiquement *vraie*. C'est à travers cet échec que l'ambiguïté d'une existence qui eût pu prendre de très mauvais noms, se déclare comme expérience réussie parce que poussée jusqu'au bout, où même les défaillances ont leur valeur, où la poésie trouve son compte dans les trahisons et les infidélités. Désormais, la mort va enchanter Baudelaire. Elle lui rend plus qu'il n'a jamais eu, plus que sa vie une vie interminable. Ayant beaucoup perdu, il a tout gagné. Littérairement du moins. Car pour quelqu'un qui, tout en aimant l'art, a vu une malédiction dans l'éternité irréaliste de l'œuvre d'art, ces allées et venues de la postérité, ces vicissitudes brillantes qui le mêlent à nos jours, représentent peut-être une face du cauchemar qu'il a entrevu et redouté. En ce sens, s'il a été responsable de l'échec de sa vie, il est aussi responsable de la réussite de sa survie. Un homme qui eût voulu *n'être grand que pour soi*, ne réussit pas à l'être pour les autres sans quelques graves défauts. Et quand cette gloire a autant d'éclat que celle de Baudelaire, il faut bien l'en reconnaître coupable et découvrir en lui tout ce qu'il lui a manqué pour demeurer obscur.

Les *Œuvres complètes* de Rimbaud, publiées dans la collection de la Pléiade, nous donnent toutes les satisfactions qu'on peut attendre de ce genre d'édition. Pendant longtemps, ces œuvres, si minces, n'ont pas été moins maltraitées par les éditeurs que par leur auteur. Hypocrisie, zèle intempestif, facétie ont contribué à les rendre douteuses. Cependant, depuis quelques années, particulièrement depuis les travaux de M. de Bouillane de Lacoste, les plus beaux textes étaient devenus sûrs. M. Rolland de Renévill — avec M. Mouquet — a continué ce travail de mise au point. Les *Œuvres complètes* nous donnent une version meilleure des *Illuminations*. Elles consacrent l'authenticité de l'*Album zutique* (enrichi de deux inédits, *Le Cocher ivre* et *L'Angelot maudit*) qu'on continuait à tenir pour discutable. Elles attribuent, aussi, définitivement à Rimbaud *Un cœur sous une soutane*, publié il y a vingt ans par André Breton et Louis Aragon. Elles rendent publics les trois sonnets des *Stupra*. Enfin, elles réunissent pour la première fois le plus grand nombre de lettres dans une version rectifiée et complétée. Tous ces textes sont éclairés par les annotations d'usage; seuls manquent les interprétations et commentaires poétiques. Mais cette lacune confirme la qualité de l'édition.

Dans leur courte préface, les éditeurs remarquent que les malentendus ont été de pair avec la gloire de Rimbaud. L'étude du docteur Jean Fretet qui est souvent bien informée, souvent à la légère, ne semble pas propre à diminuer ces malentendus. Il n'y a certes aucun inconvénient à donner de l'histoire et de l'aventure de Rimbaud une interprétation par la psycho-

pathologie. Mais le docteur Fretet ne se contente pas d'interpréter, il voudrait expliquer. Expliquer tous les aspects d'une existence par un seul de ses aspects, sur lequel les informations sont conjecturales et ne retrouvent leur valeur qu'en passant par toutes les interprétations possibles, c'est là le défaut de son étude¹ (plus sensible encore quand il s'agit de Mallarmé).

De Rimbaud, on sait sans doute à peu près tout ce que l'on saura jamais. De temps en temps nous sont envoyés d'Abyssinie des milliers de vers, qui se volatilisent en route. Même M. de Renévillle n'a pu mettre la main sur *La Chasse spirituelle*, dont il confirme qu'elle a été écrite au cours du premier semestre de 1872 et qu'il distingue des *Illuminations*. Nous ne disons pas : qu'importe. Mais il est probable que nous savons sur Rimbaud autant et plus que celui-ci n'en savait sur lui-même.

Nous ne rappellerons pas que sa gloire s'est partagée entre les poèmes qu'il a écrits et ceux qu'il a dédaigné d'écrire, entre la poésie qu'il a affirmée et celle qu'il a rejetée. Dès sa mort, le silence, gardé par lui pendant vingt ans, a paru une énigme ensorcelante — il s'opéra vivant de la poésie, dit Mallarmé avec un effroi où il y a de l'envie. Cette énigme, vingt esprits, et des plus grands, se sont efforcés d'en trouver la clé. Pourquoi? C'est peut-être là ce qui est étrange. Pourquoi paraît-il si surprenant qu'un esprit, bien doué pour les lettres, tout à coup tourne le dos à la littérature, se désintéresse complètement d'une activité où il excellait? Qu'il y ait, dans un tel refus, scandale pour tous, montre quelle valeur incommensurable tous attachent à l'exercice de la poésie.

Le scandale de Rimbaud a pris plusieurs formes — d'abord, il écrit des chefs-d'œuvre, renonce à en écrire d'autres alors qu'il paraît capable d'en produire beaucoup. Renoncer à écrire, quand on a donné la preuve qu'on était grand écrivain, ne va absolument pas sans mystère. Ce mystère augmente quand on découvre ce que Rimbaud demande à la poésie — non pas de produire des œuvres belles, ni de répondre à un idéal esthétique, mais d'aider l'homme à aller quelque part, à être plus que lui-même, à voir plus qu'il ne peut voir, à connaître ce qu'il ne peut connaître — en un mot, faire de la littérature une

1. Docteur Jean Fretet, *L'Aliénation poétique Rimbaud, Mallarmé, Proust*.

expérience qui intéresse le tout de la vie et le tout de l'être. De ce point de vue, l'abandon devient un bien plus grand scandale. Le poète ne renonce pas à une activité quelconque, ni même à une activité privilégiée, mais à une possibilité qui, lorsqu'elle a été entrevue et poursuivie, ne peut être détruite sans une diminution au regard de laquelle suicide et folie ne sont rien. Et si grand est le respect de l'homme pour la décision d'aller à l'extrême, si grande la certitude que l'on ne peut trahir un tel effort qu'en lui obéissant, que le renoncement de Rimbaud, loin d'être tenu pour une infidélité au mouvement qui l'a inspiré, en est apparu comme le moment supérieur, celui où il a vraiment touché le sommet et qui, à cause de cela, nous reste inexplicable. Ainsi, avec Rimbaud, non seulement la poésie dépasse le domaine des œuvres et des choses écrites pour devenir l'expérience fondamentale de l'existence, mais elle s'annexe son absence, elle s'établit sur son refus.

Une telle vue est devenue très courante. Peut-être à se répéter a-t-elle perdu de sa valeur. On a oublié qu'elle ne valait rien si on ne l'entendait dans toute son ambiguïté et que, cette ambiguïté sauvegardée, elle ne pouvait plus conserver beaucoup de sens. Dire que l'expérience conduite par Rimbaud à l'époque des *Illuminations* et d'*Une saison en enfer* l'a amené au silence de Chypre, au trafic du Harar, aux communications de la Société de Géographie, veut dire qu'à sa décision de rompre avec la poésie on ne reconnaît qu'une sincérité d'apparence, puisque, aventurier, trafiquant d'armes et explorateur novice, il aurait poursuivi, sous une autre forme et d'une manière plus profonde, les mêmes desseins, le même dérèglement, la même recherche de l'inconnu qu'au temps des splendeurs poétiques. Au contraire, admet-on qu'en quittant la poésie, il l'a réellement et définitivement quittée, attribue-t-on au « Je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs » une valeur absolue, comme il le faut pour que ce fait ait le sens qu'on lui accorde, il n'y a alors plus rien à dire de sa seconde existence, car tout ce qu'elle a eu de médiocre est aussi bien le signe de son authenticité que la preuve de son échec; tout ce qu'elle a eu de banal, parfois de sordide, c'est cela qui nous émeut, nous semble extraordinaire (et aussi permet au docteur Fretet de penser avec vraisemblance que Rimbaud n'a abdiqué que ce qu'il avait déjà perdu).

Nous ne pouvons pas dire que le silence de Rimbaud ajoute à la poésie le projet de la dépasser par son refus. Si nous le disons, ce silence apparaît une misérable comédie, peu à peu prise au mot par une misérable réalité. Et si nous évitons de le dire, l'histoire de Rimbaud ne signifie plus grand-chose, car, après tout, qu'un homme qui pouvait s'aventurer plus loin que les autres, un beau jour se conduise comme des milliers d'autres hommes, aimant l'argent, bornant la vie au souci immédiat de la vie, qu'en conclure? Qu'un beau jour, il a eu peur de l'inconnu, qu'il en a eu assez de ses « pouvoirs surnaturels », qu'il s'est montré lâche, faible, terrifié devant son formidable dessein, devant ce projet si grand que nul homme n'y pouvait faire face? Même pas. Qui nous prouvera jamais que la lettre du Voyant a été plus qu'un rêve d'adolescent? Les *Illuminations*, la *Saison* peuvent bien nous laisser entrevoir que ce chemin a été réellement suivi : dans la mesure même où, en les écrivant, Rimbaud a touché l'extrême, il a aussi dépassé l'ordre des choses communicables, et l'inconnu ne s'est pas rapproché de nous. Il n'y a vraiment qu'une certitude, c'est que ces œuvres sont des réussites littéraires qui ont bouleversé les hommes et les ont inspirés à leur tour; mais, par rapport au programme du Voyant, personne ne peut décider si elles représentent une supercherie, un échec radical, un leurre plein de magnificence ou une tentative réellement « fabuleuse ».

Cette incertitude fait la puissance et l'énigme de Rimbaud. Il a poussé au plus loin l'ambiguïté qui est le mouvement essentiel de l'activité poétique. Et cette ambiguïté est telle que la connaissance la plus approfondie de ses actes, tous les documents nouveaux que l'on peut s'imaginer découvrir un jour, pas plus que « les quarante mille vers d'Abyssinie » ne la réduiront jamais. Il est devenu de mode, après l'admiration excessive qu'on avait pris l'habitude de réserver à sa carrière d'aventurier, de peindre au noir le versant silencieux de sa vie. On lui reproche sa lâcheté, parce qu'il craint la prison, fuit les obligations militaires et, même en plein mouvement de révolte, supplie assez lamentablement l'un et l'autre de le sauver de la police. Peut-être, en effet, est-il lâche. Et puis après? L'ordre, « éternel veilleur », lui répugne. Le désordre ne l'enchanté pas. Ce n'est pas un ange, malgré d'assez tristes relents d'innocence.

Ce n'est qu'un faible amateur d'aventure et un voyou de quelques jours. Et, hormis ses tours de force littéraires, il ne nous laisse que le témoignage d'une existence vide, mécontente, médiocre, qui n'atteint rien et ne vise à rien. Et pourtant, personne, autant que lui, ne nous donne le sentiment d'avoir forcé « l'impossible », comme il le nomme dans la *Saison*.

La lecture de la correspondance que facilite l'édition de la Pléiade, tend à rapprocher les deux Rimbaud, « l'ange, le mage » et le « paysan », le Rimbaud qui connaît l'enfer et celui qui s'en détourne, sans que la décision qui les sépare en soit pour autant éclaircie. Mais, pour nous borner à une remarque, on est frappé par le peu de changement qu'en apparence la mort du poète fait naître en celui qui la subit ou la provoque. Du dehors, il reste le même. Deux traits, au moins, survivent à la métamorphose. Toute sa vie, Rimbaud a exprimé l'horreur du travail, un besoin invincible de repos et de sommeil. « Le meilleur, c'est un sommeil bien ivre », « sommeil dans un nid de flammes », « le sommeil de la virginité », « corbillard de mon sommeil ». On peut bien dire que, tant qu'il a été écrivain, il a cherché, en écrivant, à réussir une véritable percée au sein du sommeil, à s'enfouir dans une stupeur auprès de laquelle la mort n'eût rien été, dans un néant qui, bien plus que la mort, eût assuré la fin de la vie. « Qu'est mon néant, auprès de la stupeur qui vous attend? » Et faut-il rappeler ses *Études néantes*, les allusions au « sommeil continu des Mahométans légendaires »? Plus tard, condamné par son choix à un travail « atroce », « absurde », « abrutissant », il n'a qu'une obsession, se reposer, « racler, à force de fatigue, de quoi se reposer ». Toutes ses lettres sont déchirées par l'expression de ce besoin furieux, qui assurément se manifeste sans délicatesse c'est qu'il ne s'agit plus de subtilité ni de ruse. Il en arrive à souhaiter le repos dans le mariage, le bonheur d'un « assis », une position. Défaillance qu'on lui reproche. Mais elle ne fait que mieux valoir le point désespéré où le jette le besoin de sommeil, de n'importe quel sommeil, ses « Je suis extrêmement fatigué », « Ne vous fatiguez pas, c'est une chose déraisonnable », « Je dois passer le reste de mes jours errant dans les fatigues et les privations, avec l'unique perspective de mourir à la peine. »

Le docteur Fretet lui en veut de tant de plaintes, de larmes lorsqu'on lui coupe la jambe, de tous ces affreux cris de misère.

Pourquoi? Rimbaud se moque du stoïcisme, et — il faut le remarquer ici — il y a en lui, et à peu près sur les mêmes sujets, la misère, l'argent, quelque chose de hurlant et de féroce qu'on retrouve exactement chez le marquis de Sade. Rimbaud est l'un des hommes qui ont affirmé le plus fortement leur ennui. « Je m'ennuie beaucoup, toujours; je n'ai même jamais connu personne qui s'ennuyât autant que moi. » Cet ennui, aussi vif chez l'homme mûr que chez l'adolescent, ne ressemble en rien à une disposition littéraire. Autant qu'on peut le voir, du temps des essais poétiques, ce sentiment a pour lui une valeur d'expérience, c'est une ressource méthodique, un mouvement analogue au sommeil qu'il recherche et qui, à travers ce sommeil, lui fait rêver d'atteindre une torpeur au delà de toute recherche. Quand dans la *Saison* il écrit : « L'ennui n'est plus mon amour », il l'identifie très clairement aux rages, débauches, folie, à tout le dérèglement qui, pendant quelque temps, a été pour lui synonyme de poésie. Or, sur l'ennui, en 1881, en pleine misère du Harar, il écrit ces lignes étranges : « Hélas! moi, je ne tiens pas du tout à la vie; et si je vis, je suis habitué à vivre de fatigue, mais si je suis forcé de continuer à me fatiguer comme à présent, et à me nourrir de chagrins aussi véhéments qu'absurdes dans ces climats atroces, je crains d'abrégér mon existence... Enfin, puissions-nous jouir de quelques années de vrai repos dans cette vie; et heureusement que cette vie est la seule, et que cela est évident, puisqu'on ne peut s'imaginer une autre vie avec un ennui plus grand que celle-ci! » Il ne faut pas trop demander à un texte, écrit pour « les siens », et qui ne prétend à rien dire de singulier, mais pourtant la singularité s'y trouve. Rimbaud bâtit un raisonnement étrange de toute évidence, dit-il, il ne peut pas y avoir d'autre vie, parce qu'il ne peut pas y avoir une vie avec plus d'ennui que celle-ci. Comme si pour lui la vie c'était l'action, l'action c'était l'ennui, et que plus de vie fût toujours lié à plus d'ennui, de sorte que lorsqu'on atteint l'extrémité d'ennui, on a aussi épuisé toute possibilité d'autre vie et que celui qui a connu le plus grand ennui possible, n'a plus à redouter l'ennui d'une survie. C'est l'argument ontologique retourné. Sans chercher trop loin, l'on peut admettre que de telles pensées supposent un fond d'arrière-pensées singulières : à savoir que la mort n'est peut-être pas la mort, que pour éviter la disgrâce d'un au-delà, il faut rechercher une mort véritable,

à savoir aussi que l'ennui a un double aspect, positif et négatif, sorte d'horreur liée à l'activité et peut-être propre à venir à bout de l'activité par l'activité.

A lire cette correspondance pleine d'appels au repos, comment ne pas remarquer qu'en somme il ne tenait qu'à lui avec ses huit kilos d'or dans la ceinture, sur lesquels il veille avec tant d'âpreté, qu'attendait-il pour vivre autrement que de fatigue? Le docteur Fretet parle de la soif de Rimbaud. Rimbaud, à tous les âges, particulièrement dans sa jeunesse, a été dévoré par la soif : une soif âcre, avide, qui le dessèche, à laquelle il donne en vain l'eau, l'alcool, le feu.

*Et la soif malsaine
Obscurcit mes veines*

« Dire que je n'ai pas eu souci de boire! » « C'est une soif si folle... », etc. Le besoin de sommeil n'est pas lié en lui à je ne sais quelle molle attente, à une nature déjà engourdie, lourde et malléable, mais à une âpreté qui relève du feu, qui appelle les éléments torrides et que ces éléments rendent folle, sécheresse qui, pour s'apaiser, ne veut que la sécheresse, aridité de pierre et de sable en quête d'une aridité de flamme et de poison. Tel est l'Enfer. A toutes les pages d'*Une saison*, il « meurt de soif », il a « soif, si soif », soif d'enfer, exigeant l'enfer, non pas la fraîcheur de l'eau, mais une liqueur d'or qui fasse suer. « Je réclame. Je réclame! un coup de fourche, une goutte de feu. »

D'un côté, ce sommeil sans limites, cet absolu de paresse et de néant, qui juge suspects tous les succédanés du repos, suicide, folie, débauche. De l'autre, cette âpreté sans exemple, ce feu de métal qui, pour se rafraîchir, court après la flamme, d'abord celle de l'ivresse, de la fièvre, puis celle du travail, puis le simple feu sordide de l'argent. Ainsi nous parlent tant d'images, « le sommeil dans un nid de flammes », « le sommeil bien ivre sur la grève », « la mer mêlée au soleil », aussi bien que le « J'étais oisif, en proie à une lourde fièvre ». Rimbaud a eu soif de cailloux, de roc et de charbon, c'est-à-dire de ce qu'il y a de plus desséchant au monde. Et à partir de cette absolue dureté, il a voulu l'absolue porosité du sommeil, innocence des chenilles, taupes, limbes, oisiveté du crapaud, patience infinie capable d'un oubli infini.

Au regard de cela, que valent les mots, même les mots de Rimbaud? Nous voudrions, pour finir, faire encore cette remarque le silence ne date pas de 1873. Rimbaud, même quand il veut « trouver une langue », a toujours parlé le moins possible. Dans le monde, il n'ouvre guère la bouche. Il est taciturne, parfois jette une injure, donne des coups. « Je m'imagine le rencontrer un jour en plein Sahara, après plusieurs années de séparation, écrit l'un de ses camarades. Nous sommes seuls et nous nous dirigeons en sens inverse. Il s'arrête un instant. — Bonjour, comment vas-tu? — Bien, au revoir. Et il continue sa route. Pas la moindre effusion. Pas un mot de plus. » *Plus de mots. Je ne sais plus parler.* Tous ses poèmes, le moindre de ses textes signifient la même aridité supérieure, le besoin de tout dire dans un temps d'éclair, étranger à la faculté de dire qui, elle, a besoin de durée. *Assez vu. Assez eu. Assez connu.* Tel est le « départ » qu'en écrivant il n'a jamais fait que recommencer, départ qui, un jour, a lieu et qui, à la fin, aboutit à ces lignes « Que voulez-vous qu'on vous écrive...? Qu'on s'ennuie, qu'on s'embête, qu'on s'abrutit; qu'on en a assez, mais qu'on ne peut pas en finir, etc., etc.! Voilà tout, tout ce qu'on peut dire, par conséquent; et, comme ça n'amuse pas non plus les autres, il faut se taire.

La correspondance, à partir de Chypre, paraît en général, aux amateurs de bonne littérature, mal écrite, décevante, indigne d'un si grand écrivain. Le docteur Fretet voit dans ce style « avachi » et même incorrect la preuve d'une intelligence en ruine. Cette preuve est bizarre. D'abord, nous trouvons que ce style sans élégance, avare, plat, a la même sécheresse extraordinaire que l'autre, mais sur le plan de la banalité dont on ne voit pas pourquoi il se serait éloigné en écrivant, puisque tel était désormais son mode de vivre. Écrire « aux siens » dans la forme des *Illuminations*, c'est en cela qu'il se fût montré incohérent, et c'est cette incohérence qui pourrait paraître un signe de ruine. Et puis, pourquoi le langage n'aurait-il pas quitté Rimbaud, si écrire ne lui était plus rien? Aussi, ce qui nous étonne, n'est-ce pas la mauvaise qualité de ses lettres, mais au contraire le ton à jamais entêté, furieux, sans détour et sans retour, qui, à travers les fatigues du travail et les reniements de toutes sortes, jusque sur son lit de mort, continue en lui à perpétuer Rimbaud.

DE LAUTRÉAMONT A MILLER

C'est une curieuse coïncidence quel'on ait pu lire en français les premiers livres d'Henry Miller, au moment où s'évoquaient comme un anniversaire l'œuvre et le mystère de Lautréamont. (Les éditions G. L. M. ont publié jadis un document qui fixe au 4 avril 1846 la naissance d'Isidore Ducasse.) Ces blocs de prose que sont *Tropique du Cancer*, *Printemps noir*, ces champs de mots qu'il faut saisir dans toute leur étendue et non par partie, nous rendent une manière de lire et de comprendre qui, dans notre esprit, est liée à *Maldoror*.

Si l'œuvre en prose a pu, de notre temps, soit par le roman, soit par l'essai, prétendre à une forme réservée généralement au poème, si elle a réussi, aussi bien que la poésie, à nous imposer cette idée que la littérature est une expérience et que lire, écrire, ne relèvent pas seulement d'un acte qui dégage des significations, mais constitue un mouvement de découverte, c'est à la tentative et à « la folie » de Lautréamont que nous le devons. *Les Chants de Maldoror* restent une des œuvres les plus étranges de toute littérature, parce que le sens, toujours clair, des détails, n'y annonce en rien le sens de l'ensemble. Rien de plus intelligible que chaque phrase; rien de plus conforme à nos habitudes courantes de comprendre. Il n'y a pas, on le sait, de langage plus classique, où chaque proposition s'enchaîne mieux à celle qui la précède, où la rhétorique nous porte plus solidement vers un dénouement qui ne peut nous surprendre. Ni heurt dans la syntaxe, ni rupture dans l'appel des mots. L'impression que doit ressentir tout premier lecteur est nécessairement celle d'un texte où la clarté la plus grande, la logique la plus rigoureuse

coïncideraient avec une confusion complète et l'impossibilité absolue de « s'y retrouver ». Ce qu'il lit se comprend, mais ce qui se comprend est comme soustrait, par ce fait même, à la possibilité d'être pris ensemble, d'être accueilli et éprouvé dans le sens entier qui le justifierait.

Il y a, certes, des textes d'aliénés qui, dans un appareil logique et syntaxique à peu près intact, entraînent une pensée capable d'abord de faire illusion. Ces cas ne sont pas aussi innocents qu'on voudrait nous le faire croire, car il reste remarquable que le lecteur, lorsqu'il constate que quelque chose a déraillé, soit presque toujours en retard sur le moment où l'anomalie se montre, qu'il soit même incertain du point où elle se produit, comme si le mouvement et l'arrangement du langage portaient un sens préalable assez solide pour résister à tout détraquement ultérieur, bien plus, comme si le fait de mettre des mots les uns au bout des autres ou de provoquer des suites inconsistantes de sons, comme il arrive chez les enfants, s'accompagnait d'une présomption de sens que l'apparente absurdité ne réussit pas à détruire et qui est même le fond clair sur lequel cette absurdité finit par se dégager. De là vient que les essais de simulation de délire, par Breton et Éluard, ne nous troublent pas réellement, parce que, nous le sentons, le langage ne peut jamais être aliéné tout à fait, que sa plus complète nullité, son dérangement le plus radical comportent encore tant de sens qu'il sera toujours possible de le rapprocher du langage littéraire le plus riche, richesse que celui-ci doit, du reste, à son pouvoir de se mettre au plus près de son commencement, qui est bien la plus grande pauvreté.

La lecture de *Maldoror* a ceci de remarquable qu'elle donne le sentiment d'un texte, non seulement parfaitement clair dans ses parties, mais parfaitement composé dans ses développements, où les liaisons, loin d'être sous-entendues, sont très soigneusement préparées et même, parfois, exagérément mises en valeur, soit par une légère moquerie des habitudes scolaires, soit par un souci de cohérence qui se tourne en dérision, de telle sorte que la continuité en est la plus grande qui soit, qu'il n'y a ni trou ni lacune, que le ton reste toujours uni, avec une plénitude que rien n'interrompt, qui se renouvelle de l'intérieur, sans la moindre altération, par une véritable cristallisation sonore.

On n'imagine guère de livres où il y ait moins de vide. Cette absence de vide, ce peu de repos ménagé à l'œil placé en face d'un bloc compact où la succession des lignes compte moins que leur présence simultanée, peuvent passer pour un subterfuge destiné à produire une sorte de fascination. C'est ce que Lautréamont appelle « construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère ». Un tel procédé explique le changement d'attention qui se produit au cours de certaines lectures, quand, par exemple, l'intérêt accordé à un livre se sépare de l'attention qu'on lui porte, n'est plus lié au sens distinct ou confus qu'on lui trouve, mais s'oriente du côté de l'ennui, puis de l'embarras et de la gêne, et finalement correspond à un vrai enlissement auquel on s'abandonne sans sommeil. Ce phénomène n'est pas exactement celui qu'on rencontre dans *Maldoror*. L'œuvre en elle-même est passionnante. Elle ne cesse de nous éveiller, suite d'actes clairs qui préparent l'esprit à la comprendre entièrement. Seulement, cette compréhension est à la fois préparée et ajournée, hâtée et toujours suspendue. Voyons bien ce qui se passe. Dans un texte ordinaire, le sens général est amorcé par une série de sens partiels qui, à mesure que la lecture avance, se fondent dans un ensemble esquissé de plus en plus nettement; même si l'unité de compréhension est manquée ou cachée ou volontairement rompue, elle n'en existe pas moins derrière l'œuvre, et c'est sa recherche qui met en ordre spontanément notre lecture. Dans *Maldoror*, il n'y a pas d'unité, de centre lumineux d'où la lumière rayonnerait sur chaque partie; il n'y a pas de progression véritable à partir d'unités partielles se présentant comme des esquisses momentanées du tout. La lecture ne trouve aucun point d'appui ni arrêt, ni repos. Tout épisode qu'on croit tenir pour le chaînon d'une chaîne se brise inmanquablement et n'a pas plus de réalité, comme point de repère, que « les vagues de cristal du vieil océan : à peine l'une diminue qu'une autre va à sa rencontre en grandissant ».

Ce qui est étrange dans cette absence d'unité, c'est, d'une part, qu'elle soit réalisée par un discours logique, c'est-à-dire par un langage fortement unifié et, d'autre part, qu'elle ne tende pas à produire une œuvre inconsciente, de hasard et comme en lambeaux, mais au contraire, un véritable bloc, une réalité qui ne se divise ni ne se décompose. *Maldoror* est certainement l'effort le plus extraordinaire pour donner à croire qu'un

livre pourrait être un événement absolu, fermé et clos. C'est là ce qui rend sa lecture si singulière et parfois si menaçante. D'abord, nous nous y sentons enfermés : dans cette sphère de langage, il n'y a pas de fissure, les mots ont bouché les issues, l'horizon est un horizon de mots au-delà duquel il y a encore des mots. Et, en même temps, ce langage, parfaitement significatif, cohérent et éloquent, qui n'a donc abandonné aucun de ses traits logiques, se met à exister comme une chose : il cherche à nous prendre dans une sorte de présence, à nous insérer dans le corps d'un objet monumental; il essaie même de faire servir cette existence globale à son pouvoir d'expression et de compréhension. C'est comme si nous devions comprendre chaque phrase, chaque page, chaque épisode, non pas à partir du sens de cette phrase ou de cet épisode, et moins encore à partir du sens général de l'œuvre, mais en nous laissant pénétrer de sa réalité de chose et du sens aveugle et lisse qu'elle revêt comme telle.

*Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur,
Que ce granit du moins...*

Qu'on entende bien cette prétention : il ne s'agit pas de nous amener à lire les mots en nous assimilant le papier sur lequel ils sont inscrits, ou à ne retenir du langage que son allure physique et du livre son emblème matériel. Mais *Maldoror*, œuvre que l'esprit pénètre comme un composé d'expressions et de liaisons significatives, veut avoir aussi une existence complète, sans partie et sans contenu, qu'on ne saurait mieux comparer qu'à une chose, dans la mesure où l'on entend par chose une réalité qui nous est toujours extérieure, qui n'offre à notre inspection qu'un dehors privé de dedans, et par conséquent, toujours impénétrable parce que toujours pleine.

Il serait peut-être facile de montrer par quelles voies Lautréamont nous incline à un sentiment de ce genre, sentiment qui, d'ailleurs, n'est jamais tout à fait ignorant de l'échec final qu'il comporte. Mais nous voudrions le marquer à présent, si éloignée que puisse être de *Maldoror* une œuvre comme *Tropique du Cancer*, c'est une ambition analogue qu'elle essaie de retrouver, donnant ainsi une nouvelle chance à une tentative qui, depuis quatre-vingts ans, a été recommencée plusieurs fois avec une

intrépidité que n'a jamais découragée l'insuccès. Miller prétend écrire un livre à part, non pas plus original que les autres, ou plus vrai, ou plus beau, mais le livre, comme disait déjà Malarmé, « un seul livre immense », « une Bible », qui nous est décrit comme un ensemble géologique, comme une histoire noyée et perdue dans la réalité même qu'elle suscite. « Il sera énorme, ce livre ! Il y aura des espaces vastes comme des océans pour s'y mouvoir, pour y déambuler, pour y chanter, y danser, y grimper, s'y baigner, y faire le saut périlleux, pour y gémir, pour y violer, pour y assassiner... » « Ce doit être le Dernier Livre. Nous épuiserons le siècle. Après nous, pas un seul livre. » Le mot même de *Cancer* est très frappant « Je suis Chancre, le crabe », dit de temps en temps Henry Miller. « Mon livre est un chancre. » C'est que l'œuvre entend se développer avec la vigueur de cellules furieuses, comme cette prolifération de substances vivantes qui, à cause même de la surabondance de vie, est signe de mort. « Ce monde, dit-il, est un cancer qui se dévore lui-même... » L'idéal de son livre est d'être aussi ce qui se résorbe en se développant, une puissance qui s'annihile par l'excès même de sa force.

On sait que Lautréamont a décrit avec prédilection des états violents, une suite d'actions saccadées et brusques, qui donneraient l'impression de la férocité, même si elles n'avaient pas plus explicitement la valeur d'une attaque, d'une dépense agressive d'énergie. « Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur... » Pourquoi ce choix, pourquoi ce ressort de la cruauté ? On peut en discuter, mais l'effet est assez évident : c'est que précisément la cruauté est un ressort, qu'elle est une tension toujours en réserve et toujours capable de détente foudroyantes, qu'elle est la seule disposition par laquelle la destruction prétende durer et cependant aboutir à des actes d'anéantissement instantanés. M. Gaston Bachelard nous a montré dans la mythologie de Ducasse tout un bestiaire de l'agression, un rêve d'actions brisantes et broyantes que la griffe et la dent viennent naturellement équiper. Peut-être est-ce exagérer le caractère hâtif, déchirant, de l'action chez *Maldoror*. Si on se rappelle le rôle qu'y jouent les bêtes à ventouses et à succion, pieuvre, pou, araignée, sangsue, on voit bien aussi que l'attaque doit avoir quelque chose d'insensible, de traînant, d'enveloppant, qui est parfaite-

ment symbolisé par le mouvement du style où la brutalité est lenteur et la succession la plus haletante, durée infinie, calme, solennité. Ce qui est très frappant dans *Maldoror*, c'est que nous sommes la proie d'une puissance dévorante, qui nous entraîne dans une suite bouleversante de métamorphoses, dans un temps avide et violent, qui détruit avec l'ivresse d'une force capable de créer et, en même temps, nous sommes comme immobilisés au milieu d'une réalité qui n'avance pas, qui est là une fois pour toutes, nous pressant et nous écrasant sous une avalanche, un écroulement à jamais suspendus.

On ne trouve dans Miller ni une telle violence dans la poursuite ni une telle immobilité dans l'attente. Mais il reste que son œuvre a la même tendance à s'organiser comme un bloc devant nous, tout en nous entraînant dans un torrent verbal, selon le rythme le plus rapide qui puisse s'éprouver. Le temps de l'écrivain est ici extraordinaire. Une bonne partie de ses livres est le récit d'événements qui sont censés lui être arrivés, par exemple, sa vie à Paris, la vie d'un étranger qui n'a pas d'argent et qui se cogne d'un jour à l'autre contre les habituels incidents d'une existence à laquelle tout manque. Mais ces récits n'épousent pas la durée qu'ils évoquent. Ils se déroulent presque toujours au présent, et ce présent est une coupe simultanée des moments les plus différents vécus par l'écrivain, et non pas tels que la mémoire les lui restitue, mais dans une étrange superposition, comme si la prolifération de son langage lui assurait une véritable ubiquité temporelle, une présence dans les dimensions du moins conciliables et, comme il le dit, une existence de crabe, « qui marche de travers, en avant ou en arrière, à volonté ». Le langage crée sa durée, et c'est ce déroulement explosif, cette marche violente, infatigable, cette exaltation, qui font monter du fond d'un texte où les détails ne sont pas exceptionnels ni les idées très importantes un sens harcelant et accablant, une tension extrême qui, comme chez Lautréamont, aboutit à une passivité forcenée.

Le ressort chez Miller n'est ni la cruauté ni la haine, mais la sédition et le défi, révolte à la vérité ambiguë, parce qu'elle s'affirme contre des servitudes de caractères très différents, au nom d'un instinct de liberté qui ne connaît pas exactement ce qu'il est ni ce qui le menace. Quand Miller écrit : « Je suis un homme de l'ancien monde, graine transportée par le vent, graine

qui n'a pas réussi à fleurir dans l'oasis moisie de l'Amérique. J'appartiens à l'arbre pesant du passé. Corps et âme, je suis l'homme-lige des habitants de l'Europe, ceux qui furent autrefois des Francs, des Gaulois, des Vikings, des Huns, des Tartares, que sais-je encore!... Je suis fier de ne pas appartenir à ce siècle », nous voyons bien que sa sédition ici est mystifiée par un rêve, arrêtée par on ne sait quelle obsession d'un bien perdu qu'il faudrait retrouver et que le temps lui montre. Si l'on peut dire que la vision de Lautréamont est faite d'une discordance fondamentale où s'associent violence et lenteur, accélération des actes et tenue unie du rythme, explosion de métamorphoses et arrêt de toute durée, on doit remarquer que, chez Miller, à un plan moins profond, se produit le même désaccord, si l'intrépidité extrême de son mouvement, cette rapidité d'existence, cette multiplicité de présents qu'exprime le langage apparaissent comme le choc en retour d'une conscience à qui l'avenir fait défaut et qui ne cherche qu'à revivre au passé.

Cette ambiguïté est souvent très dramatique dans l'œuvre de Miller. Les pages qu'il consacre à ses promenades dans Paris, pages qui égalent en émotion les plus grandes parmi les plus simples, ont ce pouvoir de nous glacer par leur chaleur et de nous faire sentir l'épuisement de ce qui est infatigable. Qu'on les compare aux morceaux célèbres de Rilke, à peu près sur le même thème, où l'angoisse vient de la vie qui se défait, et de la mort qui s'approche, et de l'horreur qui se rend visible; mais ici ce promeneur furieux, dont le cœur brûle, dont la marche est sans fin, est pétrifié par son mouvement même, et s'il avance, c'est dans des rues où tout pas est un retour en arrière, où les monuments et les maisons sont saturés de rêves déjà vécus et d'angoisses déjà éprouvées, où ce qui le regarde, c'est la certitude froide et indifférente que, quoi qu'il puisse faire, quelle que soit sa rage de courir vers l'avenir, c'est vers un passé inaccessible et perdu, vers la mort déjà là, que son désir même le force à se retourner. « C'est cette espèce de cruauté qui est incrustée dans les rues; c'est *cela* que les murs nous envoient en pleine figure et qui nous terrifie quand brusquement une peur sans nom nous traverse; quand brusquement une panique torturante nous envahit l'âme... C'est *cela* qui fait que certaines maisons paraissent être les gardiennes de crimes secrets, et leurs fenêtres aveuglées les orbites vides d'yeux qui ont trop vu... C'est cette

espèce de chose, inscrite dans la physionomie humaine des rues... qui me remplit de frisson lorsque à l'entrée même de la mosquée je lis écrit : « Lundi et jeudi *tuberculose*; mercredi et vendredi *syphilis*. » Où que vous alliez, quoi que vous touchiez, il y a le cancer et la syphilis. C'est écrit dans le ciel; cela danse et flamboie comme un présage sinistre. Nos âmes en sont rongées, et nous ne sommes rien d'autre qu'un monde mort comme la hune. »

Lautréamont parle d'un « pèlerinage indomptable et rectiligne ». C'est ce que Miller appelle ses « grandioses promenades obsessionnelles », qui vont d'une ville à l'autre, d'un monde à l'autre, et qui n'ont pour but qu'un « Je continue et continue et continue », sans espoir et sans fatigue. Son langage même est ce flux intarissable, cet élan en avant, le plus ardent, le plus vertigineux qui soit, et qui pourtant n'évoque qu'un retour sans fin sur une vie déjà passée, un piétinement monotone, une recherche opiniâtre du commencement. « J'aime tout ce qui coule », répète-t-il avec Milton, « les fleuves, les égouts, la lave, le sperme, le sang, la bile, les mots, les phrases ». Mais il ajoute : « J'aime tout ce qui coule, tout ce qui porte en soi le temps et le devenir, tout ce qui nous ramène au commencement où ne se trouve point de fin la violence des prophètes, l'obscénité qui est extase, la sagesse des fanatiques... » Le mot extase joue un grand rôle dans la création, par le langage, de ces continents nouveaux, ces montagnes de froid et de solitude que les mots, au paroxysme de la révolte, essaient de susciter dans un monde de fureur, de passion, d'action, de drame, de rêve, de folie, un monde capable de produire « l'extase ». Et ainsi en arrive-t-il à jeter son univers « par-dessus les frontières humaines », « parce que n'être qu'humain me paraît une si pauvre, si piètre, une si misérable affaire, limitée par les sens, restreinte par les systèmes moraux et les codes, définie par les platitudes et les ismes ». Le langage cherche donc à se séparer de l'homme et même du langage, il pénètre sous terre, il devient eau, air, nuit. Il s'engage dans la voie des métamorphoses.

Un chapitre de *Printemps noir* est intitulé *Plongée dans la vie nocturne*. La virtuosité verbale et le délire des images y atteignent leurs plus grands moments. Tout s'y succède à un rythme toujours plus rapide, avec la menace d'un éclatement final, d'une catastrophe définitive, éclair qui a déjà quitté le

nuage et qui, cependant, reste en suspens. Mais si nous poursuivons notre dialogue avec Lautréamont, nous sentons combien ici la puissance métamorphosante, déshumanisante, de Miller reste faible. Dans *Maldoror*, quelque chose ne cesse de se glisser au-dessous de l'horizon humain, et les transformations les plus burlesques, le poulpe à huit tentacules, le sérail de quatre cents ventouses qui colle un beau jour à la pourriture du Créateur, ou le gigantesque crabe-tourteau ressuscité de la mer et bientôt monté sur un cheval à la rencontre du Tout-puissant, lui-même changé en rhinocéros, et la mine à poux, les blocs grands comme des montagnes qui, le moment venu, se dissolvent, percent les murs, envahissent les villes, toutes ces images expriment un mouvement irrésistible vers une possibilité autre, une adhérence physique à quelque chose de tout à fait étranger. Mais chez Miller, les scènes ont beau se montrer dans leur bizarrerie de cauchemar, elles ne nous rendent pas sensible le voisinage d'un monde où nous ne serions pas, et seul le harcèlement de leur succession nous fait entrevoir l'effort de rupture de l'imagination qui les supporte.

Ce qui est propre à Lautréamont, c'est la poussée triomphante, la course féroce en dehors des formes humaines, qui cependant réussit à atteindre cette coagulation par perte de vie que signifie la métamorphose. En ce sens, *La Métamorphose* de Kafka est la métamorphose par excellence. Comme l'a bien montré M. Bachelard, Grégoire Samsa vit de plus en plus lentement; il s'enfonce dans un monde de déchet, il est gluant et visqueux, il se traîne; on peut dire que, chez lui, même après la métamorphose, la métamorphose continue, que, devenu vermine, il tombe chaque jour encore plus bas, qu'à la fin il n'est plus qu'un souffle pris dans un peu de matière en décomposition; et c'est d'ailleurs ce progrès dans la chute qui finit par assurer sa délivrance. Mais, chez Lautréamont, l'étrange est que tout soit fougue, puissance, exaltation, et que pourtant se produisent cet engourdissement et ce sommeil qu'est la métamorphose: « La métamorphose, dit-il, ne parut jamais à mes yeux que comme le haut et magnanime retentissement d'un bonheur parfait, que j'attendais depuis longtemps. » La « déchéance » est ici accomplie comme un acte forcené; la dégradation exprime le mouvement à son paroxysme. Si l'on regardait de près la tendance que manifestent le plus grand nombre des métamorphoses

dans *Maldoror*, on verrait qu'elles aboutissent à des êtres équivoques, mi-mollusques, mi-carnassiers, à la fois capables des mouvements les plus rapides, les plus secs, et lourds d'une vie sournoise et louche, engagés dans « une matière mollesse » et se déchainant dans un orage de fureur et de virulence. C'est « la vieille araignée de la grande espèce », dont la succion immense a la lenteur d'une orgie; c'est le poulpe avec ses quatre cents ventouses, mais à qui quelquefois viennent des ailes pour planer au-dessus des nuages; c'est le crabe, par ses pinces puissance d'agression pure, mais, par sa vie marine, gardant la viscosité de ce qui glisse, le caractère d'un mouvement humide et suintant; c'est le pou qui griffe et qui suce, etc. On dirait que chacun de ces êtres nouveaux, quoique précipité dans le cycle des métamorphoses par l'ivresse et l'exaltation, éprouve le besoin de se perdre dans je ne sais quelle matière stagnante, de devenir aussi quelque chose qui colle et qui adhère, de s'unir à une masse informe, sans laquelle il n'y a plus de métamorphose possible, si celle-ci est avant tout, sous le prétexte d'une forme différente, la prise de contact avec une absence de forme, avec la densité et l'opacité de la matière pure.

Que cet élément dormant fasse défaut à l'imagination de Miller, c'est ce que montrent tant de pages de ses livres, qui par leur crudité ont effrayé les lecteurs anglo-saxons (et, dit-on, quelques lecteurs français) et où ils ont cru voir la perfection de l'inconvenance, alors qu'elles restent presque constamment étrangères à la catégorie de l'obscénité et même de l'érotisme. Certes, les mots y sont et les détails y sont aussi. Nous savons ce qui se passe, et tout ce qu'on ne dit pas se dit, tout ce qu'on redoute de montrer se voit de la manière la plus claire. Mais la vitesse verbale extrême, ce temps de l'écrivain qui est une spontanéité sans relâche, toujours en avance sur les actes qu'il fait apparaître, ne permet pas la métamorphose qu'il y a dans l'érotisme, le lent changement d'un esprit en corps et d'un corps en chose. Tout s'y passe comme dans ce récit où il se décrit en train de dessiner un cheval le cheval n'a pas le temps de rester un cheval, il devient saucisse, kangourou, maison, cimetière, il saute d'une forme à une autre, il ne peut trouver la substance qui l'immobiliserait et, en conclusion, apparaît un ange qui, lui, demeure, qu'on ne peut effacer, un ange au milieu d'une froide lumière bleue. « Je porte un ange en filigrane. » Oui, il porte

un ange en filigrane aussi bien dans son apocalypse d'anecdotes débridées que dans son tourbillon de mots inconvenants, car tout y est flamboiement, flamme, poursuite d'astres, et, finalement, ce qui nous enveloppe, c'est encore la froide et tranquille lumière bleue. Il y a pourtant des instants où l'atmosphère change ceux où nous touchons aux obsessions, c'est-à-dire précisément les instants où la violence devient fatigue, où l'élan en avant n'est plus que répétition, enlissement mécanique. Il en résulte alors des scènes extraordinaires. L'humour le plus violent s'acharne sur des êtres qui continuent à avancer sans s'apercevoir qu'ils n'ont ni pieds ni jambes, qui s'accouplent dans le vide, avec l'obstination butée d'insectes qui ne s'atteindront jamais et, ayant perdu la signification humaine de leurs actes, commencent à vivre sans s'en douter leur existence de cancer.

L'humour est une des principales énigmes de *Maldoror*. Il est difficile, même en l'obscurcissant du qualificatif noir, de donner un nom quelconque à ce mouvement de détérioration, de désintégration, par lequel Lautréamont vient constamment ajouter un caractère dangereux à l'ordonnance de sa rhétorique et à la certitude de ses excès. On a souvent dit, par exemple M. Jaloux, que l'humour lui était un moyen de rétablir l'équilibre de ses longues cadences emphatiques en y glissant un élément critique, une sorte de mise au point dénonciatrice. Mais c'est plutôt le contraire. Lautréamont ne se moque pas de ce qu'il écrit pour nous rassurer sur la folie de ses imaginations. Le sarcasme n'est pas là à titre de contrepoids, d'organe pondérateur s'il vient ajouter quelque chose à la lecture, c'est une menace nouvelle en nous retirant la possibilité de prendre au sérieux ce que nous lisons. Le sérieux est, en effet, toujours rassurant, même quand il s'agit d'une déclaration dramatique; il est le signe qu'il y a des valeurs stables, peut-être tristement inalménées dans la situation qu'on nous décrit, mais telles qu'elles assurent toujours à notre tristesse et à nos larmes une dignité et une sécurité satisfaisantes. Le sarcasme de *Maldoror* nous enlève cette certitude et cet appui. Il y substitue le vide. Il ouvre son langage à une apparition déconcertante, qui nous coupe le souffle, qui peut-être nous fait rire, parce qu'en effet, quand nous tombons dans un trou, nous sommes assez volontiers saisis d'un spasme. Mais Lautréamont a pris soin de souligner

le caractère équivoque de ce spasme. « Souvent, dit-il, il m'arrivera d'énoncer avec solennité les propositions les plus bouffonnes; je ne trouve pas que cela devienne un motif péremptoirement suffisant pour élargir la bouche! Je ne puis m'empêcher de rire, me répondez-vous; j'accepte cette explication absurde, mais, alors, que ce soit un rire mélancolique. »

Il faut dire, en outre, que « l'humour » de *Malдорor* est marqué du même signe ambigu qui enveloppe dans une contradiction et ses métamorphoses et sa fougue paralysante et son langage si logique et si obscur. De ce langage, nous avons vu combien il était lent, patient, solennel (dit-il), avec une évidente recherche de toutes les formes qui peuvent l'alourdir, le rendre substantiel (par exemple la substitution constante du substantif à l'adjectif) et aussi lui donner la solidité d'une rhétorique à toute épreuve (par l'usage de formules toutes faites, de formules faites langage). L'humour, dans cette lenteur implacable et pesante, est l'intervention d'un « temps » différent c'est la brusque apparition d'une rapidité menaçante, il vient comme la foudre, il relève de cette capacité fulgurante d'agression dont nous avons vu toute l'œuvre traversée. A ce moment, la phrase se simplifie, elle nous atteint sans détour et nous touche à l'improviste. C'est le soudain, l'instantané. « L'éléphant se laisse caresser. Le pou, non. » Or, ce travail de destruction et de négation qu'accomplit l'humour n'est pas seulement un mouvement temporaire, une espèce de sonnette alarmante, qui, de temps en temps et brusquement, viendrait nous projeter dans le vide, tandis qu'après cette secousse nous aurions le droit de reprendre pied dans la gravité d'une rhétorique sans défaut. Il arrive, au contraire, que la lenteur, la patience, la solidité du langage logique sont elles-mêmes comme enveloppées par la possibilité d'une rupture : ces qualités raisonnables menacent sans cesse la raison, car elles recèlent, au fond de leur sérieux, le sarcasme qui détruit ce sérieux et, au fond de leur tranquillité, l'irruption bouleversante qui rend la tranquillité impossible.

D'où cela vient-il? D'abord de ces propositions trop longues, trop sinueuses et comme infinies, qui passent d'un sens à un autre, contrarient encore ce sens, puis, à mesure que ces sautes de sens se justifient par des digressions bien déduites, reviennent au point de départ et finalement se laissent glisser dans le vide, à cause même de la solidité de l'appareil logique, engagé dans

un ordre absurde où cette solidité semble un souci dérisoire. Sur cette étendue de mots, le sarcasme ne cesse de veiller, il l'entoure, se développe avec elle, nous rendant constamment présente, même si elle ne se produit pas, la possibilité d'une intervention foudroyante, de sorte que la lenteur exprime la foudre, et le fonctionnement silencieux du langage le bruit insupportable d'une machinerie qui déraille et s'anéantit dans la catastrophe. L'humour ici est la menace d'une complète *métamorphose* du langage, qui changerait le sens non pas en une absence de sens, mais en une chose, mirage en face duquel toute lecture correcte se transforme bientôt en stupeur.

Miller a choisi le titre de *Printemps noir* pour exprimer l'élément de discordance qui éclate dans son œuvre. Sur le plan du langage, cette œuvre aussi veut être un bouquet d'éclairs nocturnes, un minerai nouveau, une chose, une véritable histoire sans paroles. Et pourtant, la métamorphose ne se produit pas, le langage est toujours là, les mots gardent leur sens, les images sont de belles images. C'est que le monde de Miller est un monde trop humain, où la révolte a ses limites. « Il se peut, écrit-il, que nous soyons condamnés, qu'il n'y ait aucun espoir pour nous, pour personne d'entre nous, mais s'il en est ainsi, entonnons un dernier hurlement, hurlement de souffrance atroce, à glacer le sang, un cri déchirant de défi, un cri de guerre! » Nous ferait-il entendre ce cri, ce ne serait encore qu'un mot, pareil aux autres jamais, dans ses livres, nous n'approchons du dernier mot. Ainsi voit-on qu'une œuvre aussi libre que la sienne, toute tournée contre ce qui est « faux, dérivé, c'est-à-dire littérature », n'a pas pu achever le mouvement qu'un ouvrage de parfaite rhétorique comme *Maldoror* ne cesse d'accomplir, mouvement certes mystérieux et difficile, s'il est le passage de la métaphore à la métamorphose.

Dans *Pour qui sonne le glas*, Robert Jordan, découvrant l'importance de l'instant qu'il est en train de vivre, se répète en plusieurs langues le mot maintenant. *Maintenant, ahora, now, heute*. Mais il est un peu déçu par la médiocrité de ce vocabulaire. « Maintenant, se dit-il, drôle de mot pour exprimer tout un monde et votre vie. » Et il cherche d'autres termes *Esta noche, ce soir, to-night, heute Abend*. Il essaie de retrouver dans ces mots ce qu'ils signifient pour lui, sa rencontre avec Maria, qui est aussi la rencontre de sa dernière heure, rencontre avec la mort. Il prononce alors les mots *dead, mort, muerto et todt*, puis les mots *war, guerre, guerra et Krieg*. Le mot *todt* lui paraît le plus mort de tous, le mot *Krieg* est ce qui ressemble le plus à la guerre. « Ou bien était-ce seulement qu'il savait moins l'allemand que les autres langues? »

Cette impression de Robert Jordan donne à réfléchir. S'il est exact qu'un langage nous semble d'autant plus expressif et plus vrai que nous le connaissons moins, si les mots ont besoin d'une certaine ignorance pour garder leur pouvoir de révélation, un tel paradoxe n'est guère fait pour nous surprendre, puisque les traducteurs ne cessent de le rencontrer et qu'il représente l'un des principaux obstacles et la principale ressource de toute traduction. C'est un phénomène sur lequel l'auteur de *La Demoiselle aux miroirs* est revenu souvent et dont il a donné cette définition « La langue à traduire nous paraît plus *imagée* à la fois et plus *concrète* que la langue où nous la traduisons. »

Ce paradoxe ne peut rester sans conséquences littéraires. Admettons que l'un des objets de la littérature soit de créer

un langage et une œuvre où le mot mort soit vraiment mort, et le mot guerre vraiment la guerre, il apparaît que ce nouveau langage devrait être par rapport à la langue courante ce qu'un texte à traduire est pour le langage qui le traduit : un ensemble de mots ou d'événements que nous comprenons et saisissons, sans doute, à merveille, mais qui, dans leur familiarité même, nous donnent le sentiment de notre ignorance, comme si nous découvriions que les mots les plus faciles et les choses les plus naturelles peuvent soudain nous devenir inconnus. Que l'œuvre littéraire veuille garder ses distances, qu'elle cherche à s'éloigner de tout l'intervalle qui fait toujours de la traduction la meilleure et la mieux écrite une œuvre étrangère, c'est ce qui explique (en partie) le goût du symbolisme pour les termes rares, la recherche de l'exotisme, le succès des « Histoires extraordinaires », la vitalité de toute littérature précieuse et bon nombre de théories visant à trouver des recettes ou des formules pour écarter de nous le langage qui nous semble parfois si proche que nous ne l'entendons plus.

Il est bien connu que la littérature classique a demandé à la culture et aux langues anciennes ce dépaysement destiné à élever la langue courante à la dignité d'une langue traduite. Transposer en français une œuvre grecque ou latine, c'était déjà accomplir l'essentiel d'un acte créateur. Racine, cherchant à justifier le sujet trop proche de *Bajazet*, parle de « l'éloignement des pays qui répare, en quelque sorte, la trop grande proximité des temps ». Dans la préface d'*Œdipe*, Corneille regrette d'avoir perdu l'avantage de n'être qu'un traducteur. Les modernes assurément vont plus loin. *Traduit du silence*, ce titre de Joë Bousquet, est comme le vœu de toute une littérature qui voudrait demeurer une traduction à l'état pur, une traduction allégée de quelque chose à traduire, un effort pour retenir du langage la seule distance que le langage cherche à garder vis-à-vis de lui-même et qui à la limite doit aboutir à son évanouissement.

L'influence des œuvres étrangères sur une littérature que la richesse de son passé, la maturité de ses expériences, la certitude de son langage rendent peu propre à des actes de dépendance, apparaît assez vite dangereuse. Beaucoup de bons critiques se plaignent de la littérature américaine : ils la jugent peu originale, l'estiment d'un médiocre intérêt pour une culture qui de plus

d'un demi-siècle a dépassé le naturalisme; ils se moquent des jeunes écrivains qui croient être modernes en imitant Faulkner, Dos Passos ou Steinbeck, alors que, pour les Américains eux-mêmes, ces romanciers représentent plutôt hier que demain. A ces remarques s'en ajoutent d'autres. La technique du roman américain serait en désaccord avec notre tradition romanesque; elle suppose le déclin de l'art; elle rend inutiles la variété des œuvres et la diversité des artistes qu'elle confond dans une monotonie terne et brutale.

Ces critiques se contredisent curieusement. Pour les uns, la littérature étrangère aurait le défaut de nous être trop étrangère, de nous éloigner de notre art et de ses moyens. Mais, pour d'autres, elle a l'inconvénient de nous apporter ce que nous avons déjà : simplicité, objectivité du langage, c'est l'essentiel de l'art classique, art concerté, économe, où l'expression atteint, par défaut et presque en l'ignorant, ce qui est à exprimer.

Peut-être de tels jugements s'opposent-ils parce que les uns et les autres demandent à être rectifiés, mais peut-être la part de vérité contradictoire qu'ils renferment aussi est-elle liée au paradoxe dont nous avons parlé. La simplicité et la raideur objective nous semblent étrangères, et nous semblent avoir l'attrait et le danger de qualités étrangères, dès qu'elles nous apparaissent, non plus issues de notre langage, mais transportées dans notre langue, traduites, écartées de nous et comme figées au loin sous la pression de la force traductrice. C'est à un tel changement que tant d'œuvres gagnent une originalité dont s'étonne la littérature à laquelle elles appartiennent et qui ne la leur reconnaissait pas. Ainsi sommes-nous surpris de l'influence exercée par nos écrivains réalistes (en particulier par Maupassant) sur des écrivains étrangers qui à nous-mêmes nous semblent très peu réalistes. Ainsi apprenons-nous avec émerveillement que Flaubert a été le maître de Kafka. Mais, s'il y a là quelque chose de mystérieux, ce mystère nous aidera peut-être à comprendre pourquoi nous n'avons pas à rechercher ce que valent les écrivains qui jouissent en France d'un si grand renom, ni ce qu'ils apportent à la littérature américaine d'original et de nouveau. Car, ce qui compte, c'est la métamorphose qu'ils subissent en entrant dans une langue nouvelle, ce renversement dont quelques-uns deviennent capables, qui fait prendre leur naturalisme pour la force d'une imagination bouleversante,

leur bavardage pour du mutisme et leurs recherches les plus littéraires pour une sobriété brutale qui nous éloigne dangereusement de notre propre simplicité comme encore trop élégante et trop soucieuse de ses effets.

L'influence de ce qu'on appelle les chefs-d'œuvre de la littérature universelle tient en partie à ce caractère : dans n'importe quelle langue, le coefficient de déformation ou d'éloignement dû à la traduction s'ajuste, pour eux, exactement à la capacité d'étrangeté qu'ils doivent, dans la langue originale, à leur pouvoir créateur. Il arrive que, pour certains livres, l'opération du traducteur s'ajoute à l'éloignement initial, le redouble, de sorte que quelques-uns gagnent provisoirement à cette aberration supplémentaire, mais peu à peu le désaccord apparaît trop peu fondé par rapport au contenu et à la fin se dissipe comme une illusion. Au contraire, pour d'autres œuvres, l'acte du traducteur annule tout intervalle et tout écart transportées dans une langue étrangère, elles sont moins étrangères qu'elles ne l'étaient avant d'être traduites, elles sont pour ainsi dire traduites à contre-courant, contre la traduction propre à l'art original, qui, elle, nous le savons, doit nous faire découvrir le mot mort comme le mieux adapté à la mort, mais également comme aussi étranger que la mort, comme un terme mis loin devant nous et que nous avons besoin de reconnaître, de réapprendre, comme s'il était tout à fait nouveau, et premier, un mot à jamais ignoré, emprunté à une possibilité inaccessible du langage, quoique nous en sentions la parfaite propriété et qu'à cause de cela il tende sans cesse à disparaître comme un signe sans valeur. Ce sont là les œuvres dites intraduisibles, mais parce que le traducteur les traduit nécessairement trop et les réintègre dans le langage courant dont un rien les sépareit.

L'imitation d'une œuvre, quelle que soit la valeur de l'imitation, finit toujours par la blesser gravement. Momentanément et parfois d'une manière durable, l'œuvre est comme frappée de mort. Si au *xix^e* siècle le romantisme méconnaît à un point qui nous paraît incompréhensible les mérites de la tragédie racinienne, c'est que les imitations l'avaient réellement tuée. Racine, comme s'il était coupable de toutes les médiocrités que sa perfection a autorisées, est puni en devenant invisible, on le lit, on le voit jouer, mais ce n'est pas Racine, c'est Voltaire, c'est Soumet, qu'on entend et qu'on regarde. Il peut donc bien arriver,

sans déshonneur, aux écrivains américains la même usure qui a un jour réduit Racine au néant d'une postérité trop longue. Et l'on remarquera qu'une telle imitation tend à défaire le travail de la traduction, dans la mesure où elle l'acclimate et ainsi lui ôte le privilège de cette ambiguïté, de cette instabilité qui rend extraordinaires tant de grandes œuvres traduites, instabilité qui fait que ces œuvres, si bien adaptées qu'elles soient à leur langue nouvelle, menacent à chaque instant de retourner dans leur langue d'origine et qu'elles oscillent mystérieusement entre plusieurs formes dont la parfaite convenance ne suffit pas à les retenir.

Si l'on voulait faire le compte des éléments que le roman français est soupçonné d'avoir empruntés, avec trop de complaisance, aux livres étrangers, on ne trouverait que des procédés techniques élémentaires : technique du récit objectif, simultanéité d'actions et d'histoires différentes, discontinuité du mouvement narratif, application de l'ellipse et de la litote au récit, usage d'un langage aussi impersonnel que possible, sans parler du monologue intérieur et de l'abondance des dialogues. Peut-être ces procédés sont-ils moins efficaces qu'il ne paraît, peut-être leur emploi systématique appauvrit-il le roman contemporain plus que ne le ferait la rhétorique traditionnelle. On peut toujours se le demander. Mais aucun lecteur sérieux n'imaginera pouvoir se faire une idée de la richesse de Faulkner ou de Joyce ou de Virginia Woolf, pour ne citer que les plus grands noms, à partir des procédés qu'ils ont plus ou moins illustrés, sinon inventés, et dans ces conditions, même en supposant que la vogue de ces techniques ne soit due qu'à leur influence, cette influence ne mesure pas ce qu'ils valent pour nous, ce que valent leurs œuvres originales et leurs œuvres traduites, mais mesure cette nécessité où nous sommes de refermer sur eux, véritables pierres tombales, les emprunts que nous leur faisons.

De toute évidence, lorsqu'on met en cause le roman américain, comme si cette vague entité désignait un livre particulier, on n'a plus en vue qu'un certain nombre de caractères formels, isolés par l'analyse et non pas tels qu'on pourrait les retrouver dans toutes les œuvres étrangères importantes, mais tels qu'on se les représente à travers les livres français, d'ailleurs peu nombreux, qui utilisent les mêmes moyens d'expression. Cette confusion, vraisemblablement inévitable, est favorisée

par l'usage de mots-clés. Les mots *objectif*, *impersonnel*, sont des mots de ce genre qu'on applique indifféremment aux échantillons les plus variés du roman américain. Il est facile, sans doute, et peut-être utile, de souligner cette prédominance du récit objectif et d'en tirer des conclusions générales à savoir que si les héros de ces livres peuvent se raconter sur un mode impersonnel, même quand le récit se fait à la première personne, c'est qu'ils sont privés de toute réalité intérieure, qu'ils ne sont rien d'autre que les opinions banales, socialement interchangeables, qu'ils expriment, rien d'autre que les actions vides qu'ils accomplissent sous la pression d'instincts dont la violence est sans mystère, rien de plus qu'une sorte de lourde inconsistance, d'absence puissante prise dans le tissu d'une collectivité et d'une histoire qui va où elle peut. Tout cela a été dit, analysé et approfondi de mille façons. Ce que nous voudrions marquer, c'est que la technique du récit objectif n'est en rien liée à une telle vue du monde. Qu'est-elle après tout? Simplement celle du roman par excellence et, dans une certaine mesure, l'exigence fondamentale de toute œuvre de fiction et peut-être même de toute expression littéraire, si l'effort pour passer du *Je* au *Il* (même naturellement quand le *Je* reste la forme apparente), l'effort pour mettre une distance entre le langage et nous, pour nous ressaisir, par la voie d'une réalité qui semble se dérober d'autant moins qu'elle trouve, pour s'incarner, un ensemble d'événements et de mots plus étrangers à nous, en un mot si cette tentative de dépossession et du langage et de nous-mêmes est l'essentiel de l'expérience littéraire. Quand on parle de cette narration objective comme d'un procédé propre à notre époque, c'est probablement vrai, mais il est vrai aussi que le chef-d'œuvre en a été écrit il y a quatre-vingts ans et qu'il s'appelle *La Guerre et la Paix*. Et l'on peut certes répondre que l'impersonnalité va beaucoup plus loin dans les œuvres d'aujourd'hui, qu'elle est si rigoureuse qu'elle exclut toute intervention de l'auteur soit pour éclairer les êtres, soit pour raconter l'histoire, car, à la vérité, l'histoire ne se raconte plus, mais elle se fait, elle se réalise sous nos yeux par les actes des personnages, et nous ne connaissons d'elle que ce que leurs actions nous en apprennent. Ces remarques sont justes, mais à combien d'œuvres s'appliquent-elles? Et pourtant le mot impersonnel continue à servir d'étiquette à toute la littérature américaine contempo-

raïne, comme si l'impersonnalité de *Sanctuaire* était la même que celle de *La Grosse Galette* ou des *Raisins de la colère*, comme si le langage d'un Faulkner où les images éclatent et se confondent, où les mots, portés à un dangereux degré de chaleur, semblent appartenir à une langue en fusion, n'avait rien de commun avec l'ingénuité obstinée et furieuse d'un R. Wright ou le détachement grave d'un Steinbeck.

Un exemple significatif de l'usage des mots-clés nous semble le suivant : après avoir parlé de l'impersonnalité de Dos Passos dans sa trilogie, d'excellents critiques parlent sur le même ton de l'impersonnalité d'Hemingway dans *Pour qui sonne le glas*. Hemingway apparaît volontiers au public français comme le représentant de toute la littérature américaine. Parle-t-on du roman d'outre-Atlantique, c'est à Hemingway que l'on pense. Veut-on indiquer que *L'Étranger* de Camus emploie la technique américaine, on affirme, selon la formule rapportée par Sartre « C'est du Kafka écrit par Hemingway. » Or, il est assez remarquable que les œuvres les plus accomplies de ce romancier, celles dans lesquelles il a vraiment donné sa mesure, échappent au genre dont on prétend voir en lui le maître. C'est que justement cette impersonnalité sous la catégorie de laquelle on tient par commodité à le saisir ressemble beaucoup plus à celle de Tolstoï qu'à celle de *L'Étranger*. *L'Adieu aux armes* est un récit fait à la première personne. Ce récit est certes remarquable par la sobriété de l'expression, la discrétion des sentiments, par le souci du héros de rester à distance de l'action à laquelle il participe, mais cet effacement du personnage derrière ce qu'il dit et derrière ce qui se passe n'est pas plus complet, ni plus systématique que dans *La Guerre et la Paix*, et il réussit à merveille à nous rendre sensible, non pas l'écrasement d'un individu dans la débâcle impersonnelle qu'est la guerre, mais la légitimité de son refus, son parti pris de se retirer d'une histoire absurde, sa décision de donner à son propre destin une conclusion qui ne concerne que lui. Et, sans doute, cette décision elle-même a un certain caractère de fatalité, elle naît de l'incohérence de la guerre où la désertion est comme imposée par ceux qui en font un crime et, en outre, elle aboutit à un échec, car jusque dans la destinée individuelle la plus accomplie s'insinue l'impersonnalité par excellence, celle de la mort. Mais un tel thème, cela va sans dire, n'est pas propre à la philosophie de la technique américaine.

Pour nous livrer, nous aussi, au plaisir des comparaisons, nous voudrions citer deux textes. Le héros de *L'Adieu aux armes* vient d'être blessé, on le conduit dans un poste de secours « Ils me soulevèrent et me portèrent dans le poste. On y opérait sur des tables... Le major démontait ses pinces et les mettait dans une cuvette. Je suivais des yeux tous ses mouvements. Maintenant, il faisait un bandage. Puis les brancardiers soulevèrent l'homme de dessus la table. « Je vais m'occuper du lieutenant américain », dit un des médecins de seconde classe. On me porta sur la table. Elle était dure et visqueuse. Il y avait des odeurs fortes, odeurs de produits chimiques, et la fade odeur du sang. » Et voici un passage bien connu de *La Guerre et la Paix*, le prince André vient d'être blessé « L'un des majors sortit de la tente. Il tenait délicatement entre le pouce et l'auriculaire un cigare qu'il craignait de salir, car ses petites mains étaient, comme son tablier, couvertes de sang. Il leva la tête et laissa errer son regard au-dessus des blessés. Il voulait évidemment prendre un peu l'air. Après s'être tourné à droite et à gauche, il poussa un soupir et ramena son regard vers la terre. “ Oui, à l'instant ”, répondit-il à l'infirmier, qui lui désignait le prince André et il donna l'ordre de l'introduire dans la tente. Un murmure s'éleva parmi les blessés qui attendaient. “ Paraît que dans l'autre monde aussi, n'y a de place que pour les messieurs! ” dit l'un. On déposa le prince sur une table qui se trouvait libre et qu'un infirmier venait de rincer. André ne put pas distinguer bien en détail ce qu'il y avait dans la tente. Les cris plaintifs qui s'élevaient de toutes parts, la douleur cuisante qu'il ressentait au flanc, à l'abdomen et au dos le sollicitaient tout entier. Le spectacle qu'il avait sous les yeux se confondit en une unique impression de chair humaine nue et sanglante, qui semblait remplir cette tente basse... »

Le récit de *Pour qui sonne le glas* est un récit à la troisième personne. Mais la lecture la plus distraite montre combien il reste étranger aux règles de la prétendue narration objective. Le récit n'est pas fait de haut, selon les facilités de ce qu'on peut appeler la fausse, la mauvaise objectivité; il se déroule presque uniquement du point de vue de Robert Jordan, reproduisant de l'histoire, à peu d'exceptions près, ce que celui-ci en connaît, ce qu'il en apprend, ce qu'il en accomplit et en voit

s'accomplir. Mais ce regard par lequel les choses s'éclairent n'est pas une simple lumière qui leur donnerait le vide de sa transparence. Robert Jordan est uni de la manière la plus forte à l'action qui l'entraîne, il a choisi d'y participer et, à ses yeux, elle ne se distingue pas de ce choix libre et personnel. Il serait facile de montrer que de *L'Adieu aux armes* à *Pour qui sonne le glas*, c'est aux dépens de l'impersonnalité que s'est fait le progrès. Engagé dans la guerre de 1914, comme Robert Jordan s'est engagé dans la guerre d'Espagne, le lieutenant américain du premier livre demeure cependant à la surface du conflit dont il n'éprouve ni la force ni la profondeur, de sorte que son refus individualiste de la fin a aussi un caractère de jeu, d'effleurement, de fuite à la surface des choses et nous paraît extérieur à lui-même, légèrement impersonnel, de sorte aussi que sa description de la guerre est affectée de ce même désintéressement. Au contraire, le volontaire de la guerre d'Espagne fait corps avec l'histoire, il n'a ni la volonté de s'y soustraire, ni l'espoir d'en sortir; ce petit épisode collectif, léger éclat dans le conflit espagnol, lui-même mouvement de vagues au sein d'un conflit plus vaste, exprime et absorbe en quatre jours toute sa vie. Mais, dans la mesure même où sa vie est devenue celle du petit groupe des partisans, avec lesquels il doit faire sauter, derrière les lignes fascistes, à la veille d'une offensive, un pont qui commande l'acheminement des renforts ennemis, dans la mesure où cette vie ne peut plus se séparer du sort commun, ni éviter l'issue mortelle qui, elle aussi, sera commune, il garde de la manière la plus saisissante son sentiment personnel, et la liberté³ de son regard, et sa recherche d'un destin qui lui sera propre. Par bien des côtés, ce témoin n'est pas un type d'homme extraordinaire. Peu développé politiquement, comme il le sait, professeur en vacances, dont les vacances ont pris délibérément la forme d'une aventure grave qu'il a décidé de suivre non par dilettantisme, ni par goût des actions violentes, ni même par simple sympathie pour l'Espagne, mais par un instinct profond dont ses idées libérales, sa foi « en la Liberté, en la Vie » ne sont que des indices assez faibles, il reste essentiellement un homme comme les autres, qui connaît la peur, croit à son travail et va jusqu'au bout de sa tâche, sans ivresse et peut-être avec une certaine lourdeur, mais cette tranquillité n'est pas l'ignorance de ce qui le menace, elle est indifférence à l'emphase, à la

gesticulation théâtrale, au-dehors de la tragédie, non à son dedans.

Il est généralement admis que les personnages du roman américain ont l'allure d'automates, conduits par ce qu'ils font plutôt que maîtres de leurs actes. Robert Jordan est un homme qui, aux moments graves de sa vie, lutte pour sa lucidité et sa sauvegarde. « C'était son plus grand don, sa vocation guerrière, que cette faculté, non d'ignorer, mais de mépriser l'issue, si malheureuse qu'elle pût être. » Cette lucidité n'est pas non plus une qualité incomparable, elle ne ressemble guère à l'extrême vivacité de réflexion d'un Julien Sorel que n'atténuent ni la passion ni la folie; elle est davantage l'expression d'une solidité intérieure, le résultat de la patience qui attend le moment voulu pour diriger un regard exact sur les hommes et les événements. Son regard a besoin d'être juste, par besoin de justice, et comme ce besoin est aussi la raison profonde de sa participation au conflit et du conflit lui-même, ainsi s'explique que, tout en y jouant son rôle, en s'approchant pas à pas de la mort qui sera l'aube du quatrième jour, il puisse rester un témoin capable de réfléchir, selon leur juste sens, les événements et les êtres d'une grande tragédie.

Que sous ce regard les autres figures du drame gardent une puissance d'expression et de vie extraordinaire, c'est ce que tous les lecteurs ont vu et admiré. Il suffit de rappeler l'image de Pilar, cette femme qui a quelque chose de barbare, comme disent ses compagnons, mais dont la barbarie est une merveille de civilisation. C'est que son déchaînement, son ardeur et sa force grossière ne cessent de retrouver, au contact d'une existence toujours ouverte au pire, la liberté la plus grande et une rigueur d'appréciation, une exigence de choses et de sentiments vrais qui ne supportent, ni de sa part ni de la part de quiconque, le moindre regard baissé. On le remarquera, presque tous les membres de cette petite bande de *guerrilleros* sont capables vis-à-vis d'eux-mêmes et des autres de lucidité et de sang-froid. Et c'est pourquoi le drame du chef des partisans, de ce Pablo qui a été un très bon agitateur, mais qui à présent contrecarre par crainte et par fatigue le travail de Jordan et qui ne cesse, pendant toute l'histoire, d'être au bord de la trahison, est le drame de la clairvoyance qui voit l'issue fatale et, fascinée par elle, se change en un mouvement

sournois, en cette bizarre tristesse qui est le signe du déclin.

Parce que chacun a formé un pacte avec la fierté d'un jugement impartial, chacun peut aussi assister à l'histoire qu'il vit et non pas en spectateur amorphe, mais en témoin qui serait le mouvement même et la dure et sereine nécessité de cette histoire, si elle pouvait s'arrêter un instant et se retourner pour se voir et se parler. C'est ainsi que les récits de Pilar élargissent l'épisode à la mesure de toute la guerre civile, comme les récits que Jordan se fait à lui-même mettent les événements de ces journées au niveau de tout ce qu'il a vécu dans le passé lointain et dans le passé proche, comme si à travers l'action la plus rapide s'ouvrait, pour chacun, la perspective d'une autre durée, d'une existence déjà historique, propre à être racontée et à être jugée comme définitive. Le roman d'Hemingway unit la structure du récit tragique à celle du récit épique. Il accorde, dans une composition très simple, la violence d'une action, aussi étroite que possible, et l'ampleur d'une histoire que son dénouement ne presse pas. Pour Jordan, il s'agit en ces quatre jours non seulement de préparer et de mener à bien l'opération qui lui a été assignée, de surmonter des obstacles imprévus, de vaincre la résistance de Pablo, de triompher de la neige, de vaincre aussi le pressentiment que cette opération ne servira à rien, l'offensive des Républicains étant presque sûrement vouée à l'échec, mais encore d'accomplir son propre destin personnel, en vivant avec la jeune Espagnole, la jeune fille aux cheveux ras, qu'il rencontre au moment même où pour lui tout s'achève. Et, bien entendu, plus l'action se noue et se précipite, plus la tragédie profite de ce resserrement de la durée pour élever les sentiments et les actes à une tension telle que nous sommes cloués sur place, et en même temps projetés vers un dénouement si fatal qu'il est pour chacun déjà vécu. Nulle possibilité de se reposer dans ce drame dont la loi est de ne plus connaître de répit. Et pourtant, c'est aussi à ce moment que dans le présent haletant de la tragédie s'introduit le présent tranquille de l'histoire, et dans l'instance d'une fin qui déjà nous brûle prennent place la patience et la vérité du passé, de ces jours justes sur lesquels le récit se retourne pour les fixer, sans complaisance ni dénigrement, comme le fond immobile d'une fatalité encore plus forte que ne peut l'être l'approche fulgurante du dernier instant, qui vient.

Pour qui sonne le glas est peu différent des compositions classiques. Il n'innove pas, et s'il utilise des procédés comme le monologue intérieur, de tels procédés, eux aussi, sont classiques. Ces monologues sont souvent très heureux, parce qu'ils gardent le caractère muet de paroles qui, bien qu'achevées du point de vue formel, ne semblent pas encore tout à fait dites et donnent l'impression d'un langage usé, encore à faire ou à refaire parce que trop exténué. Il ne nous semble pas que, dans les romans français (sauf chez Sartre), cette impression se rencontre souvent : il faut le dire, le monologue y tourne assez mal, soit exercice de bruyante rhétorique, soit commodité qui se fait trop voir; la parole intérieure y paraît toujours plus extérieure que l'autre et son bégaiement, au lieu de l'atténuer, lui donne un relief paradoxal. Pourquoi les monologues traduits nous paraissent-ils, plus volontiers, silencieux et tournés vers le dedans? Pour beaucoup de raisons, mais d'abord, c'est qu'ils sont traduits. La traduction, si elle est bonne, apporte avec elle, sans recours à une incohérence factice, le sentiment d'un léger écart entre les mots et ce qu'ils visent, d'une possibilité, pour eux, de glisser hors de cette forme qu'on leur a donnée pour retourner à leur point de départ, qui est ici la langue originale mais qui symbolise aussi le fond originel sur lequel sont prélevés les mots à naître d'un langage qui se sépare à peine du vide. Le monologue des romans français n'est généralement pas assez traduit. Il ne renvoie pas à une autre langue et, trop sûr de ses balbutiements, il ne réussit qu'à attirer l'attention sur les mots qu'il trouve, non sur ces mots qu'il remplace et dont son seul rôle devrait être de rendre sensible la silencieuse et insaisissable présence.

On pourrait d'un point de vue analogue s'interroger sur les dialogues dans le roman moderne. On sait comme ils y prennent une place toujours plus grande, mais qu'en même temps ils se tiennent davantage au niveau du récit et de l'action, soit qu'ils permettent aux personnages de s'affirmer sans s'expliquer, soit que le caractère de banalité qu'on leur reproche, serve à incarner les événements et à les empâter, à faire d'eux, non plus des événements purs, objet direct d'un récit, mais les événements des personnages eux-mêmes, tels qu'ils les éprouvent et les vivent. Il en résulte que les dialogues sont fort importants, mais aussi qu'ils doivent rester peu visibles, qu'ils ne peuvent

se faire entendre que comme le commencement d'actes qu'ils annoncent ou comme le moyen d'une présence avec laquelle ils se confondent et dont ils empruntent le caractère taciturne. Ces dialogues comptent donc beaucoup et ils sont très silencieux. C'est assez précisément le caractère qu'ils ont dans *Sanctuaire*, ou dans Steinbeck. Dans d'autres livres, et pour nous en tenir à Hemingway, dans *L'Adieu aux armes*, ils ne cherchent pas à atteindre le silence par le laconisme; mais par un excès de bavardage, par un va-et-vient de conversations faciles sous lesquelles se dérobe le sérieux de ce qu'il faut entendre. Ainsi, dans *L'Invitée*, les dialogues interminables où l'on a vu, à tort, un mouvement mal contrôlé, sont-ils là pour nous distraire d'eux-mêmes et nous rendre sensible, derrière la brillante facilité des mots, la voix obstinément silencieuse de celle qui, même quand elle parle, ne parle pas, présence avide, libre et, aussi, absente, parce qu'étrangère aux mots.

Avouons-le, ces réussites sont rares. Il est périlleux de recourir à la futilité comme image de la rigueur et à ce qui se dit trop facilement comme signe de ce qui ne peut pas se dire. Le plus grand danger, ce n'est pas que les propos soient pauvres ou nuls, c'est que cette nullité, loin de les rendre invisibles, nous fixe sur eux. Dans les romans traduits, les dialogues, souvent longs et traînants, servent volontiers de remplissage, mais moins pour masquer réellement les trous de la durée que pour nous faire voir les vides qu'ils ne peuvent remplir. Ce n'est pas le naturel qui les aide, ni une particulière aptitude à réserver, au milieu du verbiage, une infime zone de silence, mais encore plus (nous semble-t-il) cette impression que le langage qui est parlé est un langage d'emprunt, auquel les personnages demeurent étrangers, où par conséquent il leur reste toujours plus à dire qu'ils ne disent et où leurs paroles ne sont pas réellement des paroles, mais une *traduction*, un texte dont ils ne sont pas responsables et qui ne les concerne qu'à demi. A cause de cela, ils nous paraissent plus lointains parce qu'ils adhèrent moins à leurs paroles, ils les débordent davantage, ils attendent derrière, et le sentiment d'imparfaite communication que tout habile traducteur s'entend à ménager, nous engage à leur restituer en silence tout ce que le passage d'une langue à l'autre leur a fait perdre et tout ce qu'aucune langue ne leur aurait jamais permis d'exprimer.

Hemingway, écrivant un roman sur l'Espagne, jette de temps en temps dans les dialogues des mots espagnols. Convention un peu naïve, car elle a l'air de vouloir nous rappeler que les Espagnols savent aussi quelquefois parler en espagnol. Cependant, les effets ne sont pas si simples. Tolstoï lui-même s'était posé la question « Pourquoi dans mon œuvre, non seulement les Russes, mais aussi les Français parlent-ils tantôt en russe, tantôt en français? » Et Tolstoï se justifie d'une manière curieuse, en se reconnaissant le droit de faire alterner, à son gré, des taches noires — des ombres — et des lumières. Eh bien, il se trouve que dans l'œuvre d'Hemingway les mots espagnols jouent le rôle de l'ombre, d'une ombre étincelante et provocante, et qu'ainsi ils creusent la surface du langage, y introduisant toutes sortes de différences de niveau et dépayasant assez nettement les langues pour les rendre toutes étrangères (ce qui est encore le cas de *La Guerre et la Paix*, où les phrases françaises mises dans la bouche des personnages nous paraissent d'un langage aussi différent du nôtre que peut l'être le russe entrevu derrière le français de la traduction). Mais il ne se passe rien d'autre dans n'importe quel roman bien traduit et capable de bien accueillir le travail du traducteur — il n'est pas besoin des *Qué va*, des *guapa*, des *nada*, ni d'aucun terme en italique, pour que s'opère le recul du texte, le léger décalage qui indique que ce que nous lisons n'est pas exactement ce que nous devrions lire, et aussi cette métamorphose par laquelle nous sentons à travers notre langue habituelle s'ouvrir des interstices et des vides d'où il nous est loisible de surveiller l'approche extrêmement mystérieuse d'une autre langue, de nous tout à fait inconnue.

Il est peut-être inconvenant de reconnaître aux œuvres traduites, du fait de leur traduction, des mérites qui manqueraient à des œuvres analogues écrites dans une langue originale. Mais d'abord, on ne voit pas pourquoi l'acte du traducteur ne serait pas apprécié comme l'acte littéraire par excellence, celui qui propose au lecteur de rester ignorant du texte qu'il lui révèle et dont son ignorance ne l'éloignera pas, mais va le rapprocher, en devenant active, en lui représentant le grand intervalle qui l'en sépare. Et, il est vrai, ces mérites ne sont peut-être qu'apparents; ils ont la valeur d'un mirage; ils se dissipent si nous y sommes trop attentifs. Plus encore, on peut juger de telles qualités dangereuses. A trop bon compte, un texte traduit mime

L'effort de création qui, à partir de la langue courante, celle dans laquelle nous vivons et nous sommes immergés, cherche à faire naître une autre langue, en apparence la même et pourtant, par rapport à cette langue, comme son absence, sa différence perpétuellement acquise et constamment cachée. Si les œuvres étrangères encouragent et stimulent l'imitation plus que nos œuvres propres, c'est que l'imitation, dans ce cas, semble nous réserver une plus grande part personnelle; c'est surtout que l'imitateur, fasciné, dans le texte traduit, par l'étrangeté que provoque le passage d'une langue dans une autre, croit qu'elle peut lui tenir lieu de l'originalité qu'il recherche. Mais, malheureusement, même s'il n'emprunte à son modèle que ce qu'il a le droit d'emprunter, il lui arrive d'oublier d'être à son tour un traducteur et il renonce à faire subir à son langage la transmutation qui d'une seule langue doit en tirer deux, l'une qui est lue et comprise sans détour, l'autre qui reste ignorée, tue et inaccessible et dont l'absence (l'ombre dont parle Tolstoï) est tout ce que nous en saisissons.

On peut se demander pourquoi le roman à thèse a mauvaise réputation. Les griefs sont nombreux. La « thèse », elle-même, se plaint du surcroît de vérité qu'elle est censée recevoir de cette aventure. Vivante dans le milieu théorique où elle a pris forme, sa transplantation parmi les reflets des choses réelles en fait une pensée morte. Dans les romans de ce genre, on reproche aux personnages d'être sans vie, mais c'est l'idée qui est sans vie elle ne ressemble plus qu'à elle-même, elle n'a que son propre sens; ce monde factice la cache trop mal, elle y est plus visible que dans sa nudité d'origine, si visible qu'elle n'a guère de secrets à nous offrir. De La Rochefoucauld et d'autres moralistes, on nous dit ce sont des romanciers. Soit. Mais, si leurs maximes sont vivantes (quelquefois), c'est qu'elles nous font songer à des romans qui ne nous feraient pas songer à leurs maximes.

Du côté de l'œuvre, les objections ne sont pas moins catégoriques. Toutefois, elles ne sont fortes que dans une certaine conception de l'œuvre d'art, celle du xix^e siècle finissant, selon laquelle l'art, étant un absolu, ne doit pas avoir sa fin en dehors de soi. Mais de cette ambition, le roman n'a jamais voulu s'accommoder tout à fait. Acceptant de représenter dans l'imaginaire des vies, une histoire ou une société qu'il nous propose comme réelles, il dépend de cette réalité dont il est le décalque ou l'équivalent. S'il en est le décalque, il est prisonnier des choses qu'il décrit; il ne veut certes rien prouver, et pourtant il est complice du monde, de l'idée que nous nous en formons, de la vraisemblance littéraire, de notre propre condition, etc.

Même le roman qui n'est qu'un récit pour plaire, porte en lui toutes sortes de thèses, thèses extrêmement graves, puisque c'est tout l'horizon des idées et des préjugés dont le lecteur a besoin pour être capable de se divertir. Et l'art le plus pur, qui ne sait aujourd'hui qu'il est le plus impur, rendu coupable par son innocence, art de propagande parce que désintéressé, où la société, dans le monde parfait de la culture, trouve une garantie pour ses abus?

Donc, pas d'art littéraire qui, directement ou indirectement, ne veuille affirmer ou prouver une vérité. Mais, alors, pourquoi ce discrédit qui frappe de préférence l'œuvre à thèse? Une telle condamnation ne revient-elle pas à rejeter l'écrivain qui sait ce qu'il veut dire pour l'écrivain qui n'en sait rien et pousse l'inconscience jusqu'à se croire sans idées, alors qu'il est le serviteur des idées de tout le monde — c'est ce qu'on appelle impartial, objectif, vrai? Une œuvre doit nécessairement signifier quelque chose? Pourquoi faudrait-il qu'elle ne le signifiât que par hasard ou par raccroc? Et puisque, lecteurs, nous serons fatalement associés à une certaine vue du monde, l'honnêteté ne sera-t-elle pas de nous la présenter clairement sans nous prendre en traître, de jouer franc jeu avec nous (ce qui est le propre ou le défaut des œuvres à thèse)?

Par malheur, l'œuvre de fiction n'a rien à voir avec l'honnêteté — elle triche et n'existe qu'en trichant. Elle a partie liée, dans tout lecteur, avec le mensonge, l'équivoque, un mouvement sans fin de duperie et de cache-cache. Sa réalité, c'est le glissement entre ce qui est et n'est pas, sa vérité un pacte avec l'illusion. Elle montre et elle retire; elle va quelque part et laisse croire qu'elle l'ignore. C'est sur le mode imaginaire qu'elle rencontre le réel, c'est par la fiction qu'elle approche du vrai. Absence et perpétuel déguisement, elle progresse par des voies obliques, et l'évidence qui lui est propre à la duplicité de la lumière. Le roman est une œuvre de mauvaise foi, mauvaise foi de la part du romancier qui croit en ses personnages et cependant se voit derrière eux, qui les ignore, les réalise comme inconnus et trouve dans le langage dont il est maître le moyen de disposer d'eux sans cesser de croire qu'ils lui échappent. Mauvaise foi du lecteur qui joue avec l'imaginaire, qui joue à être ce héros qu'il n'est pas, à prendre pour réel ce qui est fiction et finalement s'y laisse prendre et, dans cet enchantement qui

tient l'existence écartée, retrouve une possibilité de vivre le sens de cette existence. Nul doute que la littérature méprise le roman à thèse à cause de la bonne foi de ce genre de roman, parce que celui-ci rend manifeste ce qu'il signifie et qu'il se met honnêtement, tout entier, au service de sa vérité : il n'est pas divisé contre lui-même, il périra. (La phrase de Gide : « Avec les beaux sentiments on fait la mauvaise littérature » n'a peut-être pas d'autre sens : les bons sentiments pèsent lourdement sur cette méchanceté qui est dans l'art. Si les *Fables* de La Fontaine passent souvent pour immorales, cela ne vient pas de leur mauvaise moralité, mais de l'indifférence du récit pour la moralité qui le termine trop visiblement, l'œuvre se moque du sens qu'elle se donne. Au contraire, le roman le plus immoral, si c'est un roman à thèse, finit par donner une impression d'écrasante moralité, comme il arrive avec la première *Justine* de Sade.)

L'honnêteté n'est pourtant pas la seule faute du romancier à thèse. Suspect à cause de sa bonne foi, il l'est aussi par la mauvaise foi dont il ne peut se défaire. Il reste en effet romancier : il use, lui aussi, de la fiction, il sollicite des personnages, il veut représenter le réel — c'est la voie ouverte aux abus. Il a beau peupler ses livres de héros tout d'une pièce, soumettre avec rigueur son histoire à la preuve qu'elle propose; rien n'y fait, ou plutôt tout joue mais contre lui. C'est maintenant son honnêteté de propagandiste qui nous paraît malhonnête; ce sont ses personnages sans dissimulation qui sentent l'hypocrisie. Que s'est-il passé? Ceci bon gré mal gré, il est embarqué dans la fiction, c'est-à-dire, au sens le plus banal, dans le mensonge. Sa vérité, c'est à présent le mensonge. Il est dans le mal, et il ne peut se sauver que par le pire.

L'art littéraire est ambigu. Cela signifie qu'aucune de ses exigences ne peut exclure l'exigence opposée, mais qu'au contraire plus elles s'opposent, plus elles s'appellent. C'est pourquoi, aussi, aucune situation littéraire n'est définitivement réglée. La littérature est faite de mots, ces mots opèrent une transmutation continuelle du réel en irréel et de l'irréel en réel : ils aspirent les événements, les détails vrais, les choses tangibles et les projettent dans un ensemble imaginaire et, en même temps, réalisent cet imaginaire, le donnent comme réel. Cette activité qui nous fait vivre ce que nous connaissons sur le mode de l'inconnu et regarder comme véritable ce que nous ne pourrions jamais

vivre, doit nécessairement, à celui qui s'y exerce, donner quelquefois le sentiment d'une puissance remarquable et telle qu'il puisse grâce à elle faire des découvertes et apprendre plus qu'il ne sait. Il en vient donc soit à se sentir, quand il écrit, le répondant de forces supérieures, soit — plus modestement — à reconnaître dans cette activité une expérience originale, une sorte de moyen de connaissance et de voie de recherche.

Inutile de rappeler combien cette idée est courante aujourd'hui. La possibilité pour une fiction de devenir une expérience révélatrice hante toute notre littérature moderne. Mais reconnus comme moyens de connaissance, l'art et même le roman sont forcément appelés à se rencontrer avec d'autres disciplines intellectuelles. Cette rencontre n'a rien d'extraordinaire, elle a été presque constante dans toute l'histoire de la pensée. Des Présocratiques à Dante, de Léonard de Vinci à Goethe, de Cervantès à Kafka, l'histoire est jalonnée d'œuvres d'art qui n'exposent pas seulement des idées mais les trouvent, ne se contentent pas d'illustrer une certaine image de notre condition mais l'approfondissent et la changent. Allons plus loin. Il peut arriver que la philosophie, renonçant à se tirer d'affaire par des systèmes, renvoyant les concepts préalables et les constructions implicites, se retourne vers les choses, vers le monde et les hommes et cherche à les ressaisir dans leur sens non obscurci. Cette philosophie décrit ce qui apparaît, c'est-à-dire ce qui se montre vraiment de proche en proche dans ce qui apparaît, elle s'intéresse à des situations réelles, elle s'y enfonce pour se trouver au niveau de profondeur où se joue le drame de l'existence.

On peut évidemment penser que si Jean-Paul Sartre a écrit, en même temps que des œuvres philosophiques considérables, des romans, des pièces de théâtre et des essais critiques qui ne le sont pas moins, cette capacité d'œuvres si différentes lui est propre et exprime la seule diversité de ses dons. C'est un fait cependant : cette rencontre en un même homme d'un philosophe et d'un littérateur pareillement excellents vient aussi de la possibilité que lui ont offerte philosophie et littérature de se rencontrer en lui. Il est clair qu'il n'est qu'un exemple frappant d'une situation presque générale : pensons à Simone de Beauvoir, à Georges Bataille, à Albert Camus, à Jean Grenier, à Gabriel Marcel, à Brice Parain, à Jean Wahl, et nous sentirons combien est loin l'époque où Bergson avait recours à Proust

pour composer des romans, où Taine abandonnait la philosophie sans réussir mieux que *Thomas Graindorge*, où Voltaire ne parvenait à être ni romancier ni philosophe. C'est qu'en vérité les œuvres de fiction sont de plus en plus assiégées par des visées théoriques et que les œuvres théoriques sont de plus en plus un appel à des problèmes qui exigent une expression concrète. Existentialistes ou non, poètes, romanciers et philosophes poursuivent des expériences et des recherches analogues, ils sont engagés d'une manière semblable dans le même drame dont ils ont à donner une image ou à rechercher le sens. S'ils font leur salut, c'est par des voies si peu différentes que chacun est tenté de les prendre toutes ensemble.

Naturellement, ces remarques générales n'expliquent rien. Même les questions purement littéraires qui se posent à partir d'un tel phénomène sont aussi difficiles que les problèmes dits fondamentaux, puisque désormais la littérature et, par conséquent, la technique ont un sens et une valeur extra-littéraires. Par exemple, on pourrait essayer de voir pourquoi les romans de Sartre sont viables, mais cela nous conduirait à nous poser des questions de ce genre pourquoi Sartre a-t-il besoin de se saisir de certains problèmes philosophiques par le détour de la fiction romanesque, dans quelle mesure l'œuvre romanesque est-elle pour lui, non pas un mode d'exposition, ni un moyen de persuasion, mais un champ d'expérience, une possibilité de découverte, etc.? Toutes questions qui pour l'instant nous échappent encore. Si l'on part des livres eux-mêmes, il faudra en venir à des réflexions assez banales. Celle-ci d'abord c'est que Sartre, dans ses œuvres littéraires, est aux prises avec des questions, qui pour lui sont centrales, dans *La Nausée*, le problème de l'existence, dans *Les Chemins de la Liberté*, le problème de la liberté. Chaque fois, il y met en question sa vision du monde, il semble la reprendre à partir de rien, il s'y expose à ses risques et périls et l'issue vers laquelle il se dirige (en admettant qu'il y ait une issue) lui reste aussi inconnue qu'à nous.

C'est, du moins, le trait le plus remarquable de *La Nausée*. Ce roman est une expérience et le récit d'une expérience. Antoine Roquentin est devant un mouvement qui lui échappe et à partir duquel, il le sent, tout va glisser. L'approche de ce mouvement est aussi importante que la révélation par laquelle il en saisit le sens, ou plutôt elle fait partie de cette révélation, elle est cette

révélation : tâtonnement, marche aveugle, hantise méthodique, présence d'un changement radical qui est déjà là et qui pourtant se dérobe, rencontre avec ce qu'on a trouvé et qu'on ignore, qu'on touche et qui vous fuit, dans quoi l'on est constamment enfoncé et noyé et qu'on perd et qu'on manque constamment. Quand enfin Roquentin est face à face avec l'existence, quand il la voit, la comprend et la décrit, à la vérité il n'a rien de plus et rien ne change, la révélation ne l'éclaire pas, car elle n'a pas cessé de lui être donnée, et elle ne met fin à rien, parce qu'elle est dans ses doigts qui palpent et dans ses yeux qui voient, c'est-à-dire continuellement absorbée par son être qui la vit. Si le moment critique de tout roman à thèse est le dénouement où la thèse se dévoile et supprime l'ambiguïté, *La Nausée*, qui est par excellence un roman à révélation, sort intact de cette épreuve, dans la mesure où la thèse qui se montre ne peut pas rester à distance du personnage qui la voit, où elle passe en lui, le prend et, comme aime à dire Sartre, englue sa conscience, comme elle tend à engluer celle du lecteur. Ainsi le mot de l'histoire nous manque-t-il toujours, si ce mot, dès que nous l'entendons, emplit nos oreilles, dès que nous le lisons est le trouble et l'épaisseur de notre regard.

Dans *La Nausée* nous ne savons pas où va l'expérience et l'expérience ne sait pas où elle va, et quand nous voyons où elle arrive, d'une part, la présence anticipée de ce dénouement qui a toujours été là et qui fait qu'il n'y a pas de dénouement, d'autre part, le sens de ce dénouement qui devient nécessairement ce que nous sommes, nous relancent dans l'expérience et nous y engagent de plus en plus. Deux des conditions essentielles de la littérature sont sauvegardées : la tendance propre de la fiction et du langage à se donner comme un moyen de découverte et non comme un moyen d'exposer ce qui a déjà été découvert; l'ambiguïté du message, ambiguïté qui est ici à son comble, puisqu'il se confond avec l'existence de l'auteur, du personnage et du lecteur.

Des *Chemins de la Liberté*, il est certes moins facile de voir où ils conduisent, et pour cette raison que nous en ignorons le terme. Autant dire que, malgré les deux gros volumes déjà parus, le roman n'existe pas, est encore tout entier à venir. Naturellement, nous savons qu'il s'agit d'un roman sur la liberté, mais, ceci entendu, nous devons comprendre que nous

ne savons rien. Que signifiera cette liberté, comment se découvrira-t-elle à elle-même, par quelles voies se prendra-t-elle comme but sans s'épuiser en contradictions, enfin comment s'engagera-t-elle dans le monde, puisque probablement elle ne sera réelle qu'en devenant la liberté du monde? A toutes ces questions, nous pressentons une réponse, mais ce pressentiment est théorique et il est plutôt une menace pour ce livre qui lui aussi a le droit d'être libre, qu'une aide pour comprendre ce que nous en connaissons. Dans *L'Age de raison* et *Le Sursis*, la liberté est certes sans cesse présente. L'un des principaux personnages, Mathieu, professeur de philosophie, est ouvertement aux prises avec elle; c'est en lui à la fois une obsession et un choix, un « vice » et un « pari ». Tout adolescent, il a eu un jour la sensation de son existence pleine, abrupte, inexplicable. Sur cette impression s'est joué tout le projet de son avenir être libre, attirer toute sa vie dans l'aisance de ce moment exceptionnel.

Ce projet, quand le livre commence, est au point mort. Nous sommes en juillet ou en août 1938. Mathieu se débat dans divers ennuis personnels son amie lui apprend qu'elle est enceinte, il n'a pas d'argent, il ne trouve qu'un médecin de luxe. Un jour, il s'aperçoit que son amie voudrait garder l'enfant. Que faire? Il est prêt à l'épouser, il le lui offre sans enthousiasme, elle refuse, épouse un camarade, etc. On ne peut pas dire que cette petite histoire, qui est la sienne pendant ce bel été, soit extraordinaire; elle ne l'est pas plus que sa conduite qui nous semble à peu près celle de tout le monde. Il est vrai qu'à un certain moment, il vole (il prend chez une femme de l'argent dont il a besoin), et sous cette forme c'est une action insolite (on vole beaucoup dans ces romans : un de ses anciens élèves vole aux étalages par plaisir méthodique, par goût d'un acte bien combiné. Dans *Le Sang des autres* de Simone de Beauvoir, une jeune fille vole une bicyclette dont elle a envie. C'est là une survivance innocente de l'acte gratuit). Mais, en dehors de cette incartade, il est plutôt scrupuleux, engagé à l'excès dans des soucis moraux et, en somme, bon. Ce qui lui arrive, c'est que, dans les plus petits faits de sa vie courante, il se heurte à sa liberté et n'en sent que le vide. Il veut « garder sa liberté », comme on dit, il se réserve, il se dérobe; et ce n'est pas par égoïsme, ce n'est même pas pour obéir à son « projet », car ce projet n'a rien de délibéré ni de

théorique : il a choisi que sa vie soit ainsi et il vit médiocrement ce choix. « Si je n'essayais pas de reprendre mon existence à mon compte, dit-il, ça me serait tellement absurde d'exister. Il cherche donc instinctivement et désespérément à se reprendre en refusant d'être quoi que ce soit. A chaque instant apparaît cette hantise est-ce que les jeux sont faits? Ne suis-je pas un être définitivement installé, un homme « perdu »? Il a besoin d'être disponible et il l'est pour rien. Il est libre, seul, rien ne l'entrave, mais sa vie est morte, il est fixé, tout est vide. C'est ainsi qu'on arrive à « l'âge de raison », cet âge sérieux qui prend son parti de l'échec et sait construire sur lui une vie confortable.

La différence entre l'aventure d'Antoine Roquentin et celle de Mathieu est évidente. Le premier est engagé, dès le début, dans une expérience dont il ne sortira pas, quoi qu'il arrive il est pris, il a senti l'existence, l'existence ne le lâchera plus. Et sans doute Mathieu, lui aussi, a-t-il senti la liberté, et la liberté ne le lâchera pas davantage il n'est pas libre de ne l'être plus; sa liberté est en lui, sa liberté c'est lui, elle se révèle dans chacun de ses gestes, elle le tient. Toutefois, les deux situations ne peuvent qu'évoluer d'une manière différente. Pour Roquentin, elle est telle que la révélation ne la changera pas, qu'elle ne peut en rien devenir nouvelle : quand il aura compris que son malaise, cette nausée surnoise et capricieuse, n'est que le dévoilement des choses qui existent, il aura été au fond de son histoire et, d'une certaine façon, n'en saura pas plus, en tout cas, n'aura rien de plus à faire. Au contraire, la liberté de Mathieu n'est pas seulement une situation qu'on éprouve et qu'on élucide. Assurément, Mathieu a lui aussi sa révélation, ses « découvertes ». La plus importante nous est décrite dans *Le Sursis*, au cours de cette soirée d'avant Munich où la guerre semble inévitable et où la mobilisation, la peur, dérangent tout. Mathieu est sur le Pont-Neuf brusquement, il la découvre, cette liberté qu'il a cherchée en vain, qu'il voulait rencontrer dans un acte spécial ou dans un moment exceptionnel. « Cette liberté, je l'ai cherchée bien loin; elle était si proche que je ne pouvais pas la voir, que je ne peux pas la toucher, elle n'était que moi. Je suis ma liberté. » Elle est la distance imperceptible qui le sépare de toutes choses, la marge inappréciable à partir de laquelle elles se montrent et qui ne peut jamais être comblée. « La liberté, c'est l'exil et je suis condamné à être libre. »

Mais cette révélation doit être un nouveau point de départ il s'agit de savoir si Mathieu va la prendre à son compte, si, connaissant maintenant le sens de sa liberté, inaliénable, toujours présente, il va la revendiquer, s'en charger complètement et l'affirmer dans le monde, en agissant de telle sorte qu'elle puisse se choisir elle-même et poser les situations ainsi atteintes comme situations de liberté. Autrement dit, Mathieu a d'abord fait l'expérience de la liberté comme d'un fait originel, de la même manière que Roquentin a fait l'expérience de l'existence. Ce qui les sépare l'un de l'autre, c'est d'abord que Roquentin se débat avec un phénomène inconnu, sur lequel, s'il se trompe, il ne se trompe tout de même pas, tandis que Mathieu cherche plus ou moins délibérément la liberté, se trompe sur elle, la confond tantôt avec une gratuité vide, tantôt avec l'indépendance personnelle et, d'une manière générale, avec le besoin d'être sans entraves, pour être enfin amené, tardivement, devant la conscience authentique de ce qu'elle est. Ce qui les sépare en outre et plus profondément, c'est que cette révélation n'est pas un nouveau commencement pour Roquentin, mais qu'elle doit en être un pour Mathieu. Ce dernier, sur son Pont-Neuf, fait beaucoup songer à l'Oreste des *Mouches* au moment où, devant le miracle inutile des dieux, celui-ci, sentant brusquement le vide, le froid, la nuit, prend conscience de sa légèreté et se prépare à se rendre lourd d'un acte épouvantable. Aussi pressentons-nous que Mathieu est lui aussi au seuil d'une nouvelle journée et peut-être au seuil d'une morale. Mais c'est la fin du livre, et nous ne savons plus rien.

Il faut reconnaître que l'ombre d'une morale pèse toujours d'une manière dangereuse sur une œuvre de fiction. Là encore il y aurait beaucoup à dire. Si nous prenons les deux romans de Simone de Beauvoir, nous voyons entre eux une différence beaucoup plus nette qu'entre *La Nausée* et *Les Chemins de la Liberté* (du moins tels que nous les connaissons). *L'Invitée* est, aussi, le récit d'une expérience un des personnages, Françoise, va à la rencontre d'autrui, c'est-à-dire que peu à peu se découvre à elle ce fait qu'en sa présence quelqu'un existe, quelqu'un qui comme elle est conscience, présence pure, réalité indestructible, quelqu'un qui la voit du dehors, qui la juge, contre qui elle est sans pouvoir et sans recours. De cette expérience, l'héroïne se tire comme elle peut. C'est un drame à multiples faces, plus

exactement un drame où chaque mouvement va en des sens contraires. Par exemple, Françoise, devant sa petite amie, a l'impression de n'être plus qu'un « masque blanc » elle flotte, nue et vide, à la surface du monde. Mais en même temps c'est à partir de cette rencontre qu'elle commence à exister. L'apparition de Xavière est l'épreuve qui lui fait prendre conscience de sa liberté dans la perte dont elle se voit menacée; c'est par autrui qu'elle est renvoyée à elle-même, et son malaise, c'est l'angoisse d'une conscience qui se découvre absolue, au moment où on l'aliène et l'asservit. Ainsi, le roman ne finit pas, il ne finit ni par le crime qui n'est qu'une mesure pour rien, ni par un développement allant quelque part : l'ambiguïté reste complète.

Est-ce le cas du *Sang des autres*? C'est moins sûr. Dans ce dernier livre, nous assistons à une évolution, plus que cela, à un véritable retournement, à une conversion. Et cette conversion, tout nous engage à croire qu'elle sera définitive, elle a une « valeur », elle se désigne à nous comme une solution et un but, annonçant la fâcheuse apparition du « Sollen », de ce Sollen pour lequel Hegel condamnait Fichte au malheur philosophique.

Par certains côtés, le Blomart du *Sang des autres* fait l'expérience inverse de la Françoise de *L'Invitée* : celle-ci apprenait à connaître la menace qu'est toujours autrui pour soi. Blomart, lui, est changé en cette menace, il est autrui pour chacun, sa faute est d'être un autre. Tel est son « projet », son choix : il est voué à se sentir responsable. « Comment ne trouves-tu pas ça angoissant?... Penser que c'est toi qui faiconnes la vie d'un autre, malgré lui. » Seulement l'objet du livre n'est plus de nous décrire cette expérience, il nous montre comment on peut la surmonter, comment, à partir d'elle, en suivant un chemin qui conduit quelque part, nous pouvons dans une certaine mesure nous tirer d'affaire. C'est, en effet, très frappant. L'expérience de Blomart est, en apparence, sans issue comme celle de *L'Invitée*. Une fois engagé dans cette histoire de responsabilité, il est pris. Quoi qu'il fasse, il s'enfonce. S'il agit, il est responsable des suites de ses actions qui directement ou indirectement sont nécessairement écrasantes; s'il n'agit pas, il est responsable et du sens qu'les autres donnent à son refus et de ce refus qui le rend complice des fautes qu'il n'empêche pas. Son abstention n'est jamais une absence, c'est un creux qui pour les autres est

toujours un plein. « Oui, c'est très beau de laisser les gens libres... on a beau faire on est toujours responsable. »

Mais alors surviennent la guerre et la défaite et la nécessité de choisir à nouveau accepter en ne faisant rien ou ne pas accepter en agissant. Blomart, cette fois, choisit l'action et il la choisit, en toute lucidité, d'une manière complète « De vrais actes, des actes bien visibles », voilà ce qu'il se prépare à faire dans l'action clandestine, et il prononce la sentence du livre : « J'ai appris de cette guerre que le sang qu'on épargne est aussi inexpiable que le sang qu'on fait verser. » Sans doute, cette décision ne règle-t-elle rien. La mort des otages, la mort de ses compagnons de combat, la mort de ceux qui ont accepté de mourir et de ceux qu'on n'a pas consultés, toute cette tragique coulée de sang donne à sa route l'aspect d'un bourbier. Ce n'est donc pas une voie facile, mais c'est la voie. Désormais, Blomart va de l'avant, se faisant responsable puisqu'il ne peut pas renoncer à l'être et trouvant dans cette responsabilité acceptée et revendiquée sa justification devant la faute qu'elle entraîne.

Ni dans *L'Age de raison* ni dans *Le Sursis*, on ne distingue l'annonce d'une pareille netteté dans le dénouement. Cela tient peut-être à ce troisième livre que nous ignorons. C'est possible : *Work in progress*, le roman a actuellement cet avantage de sembler nous échapper pour toujours. Toutefois, l'un de ses traits les plus remarquables, c'est que, même quand il fait pressentir un mouvement vers quelque chose, il reste indécis, il n'a pas de pente ou une pente si douce, si incertaine d'elle-même, qu'elle nous incline sans trop nous donner à croire qu'un auteur est là qui nous conduit. Admettons que ce soit un effet de l'art, mais l'art a aussi ses raisons, qui sont de fond aussi bien que de forme. A ce sujet, il faudrait mettre en valeur les ressources qu'offre au roman, pour se dégager des malheurs de la « thèse », cette fameuse notion à la mode de *projet* : « projet existentiel ». Il est évident que ce professeur de philosophie, avec ses théories : être libre, chercher consciencieusement à être libre, risque terriblement de jouer son drame sur le plan des idées claires, des débats lucides et des résolutions méditées. Or, il n'en est rien. Naturellement, il parle, il fait de la philosophie, il a un vocabulaire avec des mots techniques. Mais ce n'est pas l'essentiel. S'il se dirige vers son histoire de liberté, ce

n'est pas comme un homme qui va vers un but déjà posé et qu'il voit ou entrevoit. Ici, le but est lié, non pas à une représentation préalable, mais à l'orientation de toute la vie : c'est la vie de Mathieu qui, dans sa profondeur, est polarisée vers le besoin de liberté; c'est elle qui, dans la mesure où elle est orientée vers lui, fait que ce but existe; à chaque instant ce but est là et à chaque instant il se dérobe, il est constamment réel et absent.

Ainsi s'explique que ce projet qui est pourtant le sien, qu'il a le pouvoir de révoquer quand il veut, pèse terriblement sur lui, qu'il y soit enfermé comme dans une cage, « une cage sans barreaux ». On nous dit : quel être veule, comme il est flasque, etc. C'est possible. Mais sa veulerie fait probablement partie de son projet, elle le nourrit et peut-être lui donne-t-elle une réalité, une épaisseur grâce à laquelle ce projet prendra un sens nouveau et transformera même sa lâcheté. Mathieu est le premier à sentir que la liberté qu'il se donne ne va pas : il voudrait ne plus être en suspens, avoir un destin, accomplir un acte irrémédiable. « Moi, tout ce que je fais, je le fais pour *rien*; on dirait qu'on me vole les suites de mes actes; tout se passe comme si je pouvais toujours reprendre mes coups. » Et pourtant, chaque fois qu'il en a l'occasion, il ne réussit pas à s'engager sérieusement : à son camarade communiste qui lui demande d'entrer dans le parti, il répond non, et ce non est désespéré. Est-ce lâcheté, incertitude de l'esprit, scepticisme du cœur? C'est tout cela, sans doute, parce que tout cela accompagne sa décision profonde et la forme et l'épouse, cette décision qui ne sera peut-être rien du tout que le lamentable rêve d'un homme raisonnable, mais qui peut-être aussi le réserve pour le moment où elle sera devenue tout ce qu'il est et donnera à son engagement le poids même de l'existence.

Le drame ne se passe pas en débats intérieurs. Il ne s'exprime pas non plus dans une histoire qui, comme nous l'avons vu, est nulle. Mais il se pose sur les choses, il coule dans le monde, il se mêle à la réalité extérieure comme une eau qui avec le sable forme ciment. C'est là le grand don de Sartre, celui qui manifeste le mieux en lui la parfaite correspondance du théoricien et du romancier. Le malaise de Mathieu et ce qui peut apparaître comme son échec (momentané) est lisible, sensible dans les objets mêmes qu'il touche, dans les gens qu'il approche,

dans les voix qu'il entend. On dit d'un candidat embarrassé par sa timidité et n'arrivant pas à sortir d'une question : il patauge. Il faut bien l'entendre au sens propre. Mathieu patauge, il piétine dans une substance détrempée. Même son regard s'empâte, ses pensées sont pâteuses. Partout de la boue, des humeurs troubles une moiteur universelle, un mélange infect de matière et de conscience, un enfer où l'on ne voit pas, comme chez Dante, des hommes changés en arbres ou, comme dans *La Métamorphose*, un voyageur de commerce transformé en cancrelat, mais la pensée devenue épaisseur, viscosité, enlèvement.

D'une certaine manière, le monde de Mathieu est presque identique au monde de Roquentin. Celui-ci s'enfonçait plus complètement encore dans une substance poisseuse, dans une réalité informe qui « montait jusqu'au ciel », « s'en allait partout », « remplissait tout de son affalement gélatineux »; et certes, il n'en peut être autrement, puisque c'est là la condition générale de l'homme pour qui l'existence est cet engluement dans le monde. Pourtant, il faut dire plus si le « projet » de Mathieu lui est propre, c'est aussi son caractère spécial, son échec qui le rejettent dans une situation analogue à celle de *La Nausée*. Sous quels traits Mathieu nous est-il apparu? Comme un homme pour qui la liberté se confond avec des possibilités vides, le besoin de se réserver, de se soustraire. Son camarade communiste le décrit très bien « Tu as mis trente-cinq ans à te nettoyer et le résultat, c'est du vide. Tu es un drôle de corps... tu vis en l'air, tu as tranché tes attaches bourgeoises, tu n'as aucun lien avec le prolétariat, tu flottes, tu es un abstrait, un absent. » Ainsi est définie exactement la condition de l'intellectuel bourgeois qui pour être libre se retire dans un refuge intérieur, le refuge de sa culture, de son confort intellectuel, esthétique ou moral.

A première vue, qu'y a-t-il de plus éloigné de la noyade de Roquentin que cette réserve hautaine, ce retranchement hors de tout? Mais c'est que nous sommes en pleine illusion. Mathieu croit qu'il se refuse, qu'il se garde, alors qu'il accepte n'importe quoi. Il pense qu'il brise ses entraves, que réfugié dans sa liberté il est dégagé de tout, et il est déjà engagé à fond, perdu dans la marée universelle qui, à mesure qu'il s'élève, s'élève toujours plus vite et passe par-dessus sa tête. Par exemple, il échappe au mariage, mais c'est en s'enfonçant plus complète-

ment dans « le malheur d'être célibataire » dont parle Kafka. Et plus encore, sa disponibilité le met à la merci des choses il est libre et pris par chacun de ses regards, prêt à tout faire et immobilisé par une nappe inerte qui absorbe ses gestes, les dissout dans un invisible bain de chaud. « Personne n'a entravé ma liberté, dit-il à la dernière page de *L'Age de raison*, c'est ma vie qui l'a bue. » C'est dire que sa liberté traîne maintenant partout, qu'elle est déposée sur le bord des tables de café, coagulée avec la lumière, prise dans l'humeur d'un regard, — chose passive, opaque, morte. De là cette impression louche que donne le monde, son monde, ce sentiment de réalité spongieuse et molle, d'une réalité qui vous « boit », qui se dissout en vous et vous dilue en elle. De là cette obsession de lâcheté qui se dégage de tous les contacts, qui fait que le papier est gras, la lumière « jaune, triste et crémeuse », l'air collant et moite. De là encore le rôle que jouent tant d'homosexuels, déclarés ou honteux, hommes qui se plaisent plutôt avec les hommes, femmes qu'attirent les femmes — c'est un monde de « mixte » — à demi féminin, à demi viril, où la mollesse est goulue, l'inertie vorace, où l'activité n'est pas celle d'une décision active, mais d'un envahissement passif, d'une appropriation sournoise et gélatineuse. On n'y vit pas, on n'y agit pas — on y coule et on y colle. Tel est l'envers de cette absence illusoire dans laquelle on voudrait exprimer sa liberté.

La Nausée était écrit à la première personne. *L'Age de raison* est un récit presque impersonnel, avec quelques lambeaux de monologue intérieur, de brusques passages du *Il* au *Je*, mais, dans l'ensemble, quelle que soit la marge laissée à d'autres personnages, il est composé du point de vue de Mathieu — c'est par rapport à son *Je* caché, dilué partout dans les choses et les êtres, qu'il déroule ses perspectives et révèle ses éclairages. Il est objectif, en ce sens qu'il survole parfois le point de vue d'un seul individu, mais c'est pour s'engrener provisoirement sur un autre point de vue, ou pour manifester la réalité vague derrière laquelle reste embusquée la même conscience. Sur ce mode d'expression, *Le Sursis* marque un changement important : c'est même là le principal sens du livre. Il n'y a plus d'intrigue. Les gens continuent sans doute à avoir leurs manières de faire et leurs situations individuelles, mais leurs actes ne mettent plus en branle le temps pour eux. Ce qui leur arrive

en propre est l'effritement intérieur d'un Quelque Chose Arrive, vague, gigantesque, d'un Événement qu'on ne peut plus embrasser parce que chacun y est pris. C'est déjà ce sentiment de durée extra-individuelle, de dénivellation du temps, d'un changement d'échelle, de mesure, que donnait, d'une manière très puissante, *L'Espoir* de Malraux.

Dans *Le Sursis*, le récit devient tourbillon, c'est un cyclone aberrant, dans le genre de l'univers de Pascal : qui a son centre partout et sa circonférence nulle part. Là où il règne, il reflète et rayonne les événements et les choses à partir du centre de conscience qu'il a momentanément choisi, mais cette stabilité est fugitive; à chaque détour de phrases, il se transporte ailleurs et recommence à tourner vertigineusement autour d'un nouveau centre auquel il obéit jusqu'à ce qu'il le quitte, par une véritable saute de vent, pour un nouveau point fixe et jusqu'à un nouvel abandon. Ainsi, pendant ces journées de Munich, sommes-nous entraînés aux quatre coins de l'Europe, dans les mille petits cyclones individuels qui représentent la lente et fatale progression d'un immense cataclysme commun. Nous passons sans relâche de Berck à Paris, à Munich, à Prague, au Maroc. Une action, commencée à Marseille, se confond à cent lieues de là avec une autre, toute différente, où elle s'achève. Une réplique, arrachée à son personnage, se poursuit dans une autre bouche qui la reçoit comme si elle lui était propre et qui parle, ainsi, dans le langage d'un autre. Toutes les images, toutes les scènes se succèdent, changent, se déplacent dans une diversité infinie et pourtant ce qui se forme, c'est un sort identique ce sera, demain, le destin.

Outre la maîtrise que suppose un tel mode de composition, bien des difficultés en rendent l'emploi périlleux. Ce récit qui n'est celui de personne, risque de ressusciter le point de vue du spectateur absolu, de paraître représenter le regard impérieux, autoritaire et mort qu'est toujours celui de l'auteur. Ou au contraire, il ne sera qu'en apparence le récit de tout le monde, puisque, chaque fois qu'il se pose, c'est sur une conscience individuelle, c'est la solitude de cette conscience qu'il épouse jamais il ne pourra échapper à la fatalité d'un point de vue.

La composition du *Sursis* est la récompense de l'art. Certes, à aucun moment ce qui s'y passe ne paraît contemplé de ce poste d'observation faussement impersonnel qu'est celui de

l'auteur caché, et au contraire ce récit feu-follet est éclairé chaque fois par une petite lumière vraie, celle d'une conscience vacillante qui, à mesure qu'elle se projette sur de plus grands espaces, ne voit toujours qu'elle-même. Mais, cependant, nous avons l'impression que le récit, pendant le temps même qu'il s'ordonne exclusivement autour de tel ou tel personnage, a vaguement conscience de s'ordonner aussi autour d'un immense ensemble. Chaque individu en qui la narration s'incarne, la sent osciller en lui, être déjà presque ailleurs, être déjà la narration d'un autre, et cette oscillation, ce mouvement de mal de mer, est comme l'appel égaré et incertain d'un atome malade qui souhaite et craint de sortir de soi pour n'être plus que son milieu. Pour tout dire, il s'agit d'une sorte de métempsycose narrative, d'une série d'avatars où la narration plonge, meurt et ressuscite dans une transmigration sans fin, comme une conscience semi-divine qui ne saurait être vraie et réelle que dans la totalité de ses incarnations et pourtant ne se présente jamais que sous une forme ridiculement fragmentaire.

Dans *La Nausée*, Sartre demande peu à la technique et cependant il réussit à écarter de son œuvre toute menace de visée abstraite. Dans *L'Âge de raison* et dans *Le Sursis*, il pousse bien plus loin le souci de l'art mais aussi plus dangereusement loin les préoccupations théoriques, dans la mesure où l'expérience qu'il décrit est probablement liée à une morale, où les chemins qu'il nous fait suivre se dirigent vers une fin qu'il nous recommande ou un but définitif qu'il nous indique et risquent, ainsi, de ne pouvoir être renvoyés de leur terme à leur commencement (mais c'est le secret du troisième livre).

En somme, nous le voyons mieux maintenant le roman n'a rien à craindre d'une thèse, à condition que la thèse accepte de n'être rien sans le roman. Car le roman a sa morale propre, qui est l'ambiguïté et l'équivoque. Il a sa réalité propre, qui est le pouvoir de découvrir le monde dans l'irréel et l'imaginaire. Et, enfin, il a sa vérité, qui l'oblige à ne rien affirmer sans chercher à le reprendre et à ne rien faire réussir sans en préparer l'échec, de sorte que toute thèse qui dans un roman triomphe cesse aussitôt d'être vraie.

L'œuvre de Malraux n'a certes rien perdu au silence auquel les critiques l'ont abandonnée pendant cinq ans. Et il est à craindre qu'elle ne rencontre aujourd'hui plus d'admiration et de commentaires qu'elle ne voudrait. C'est donc une chance que la première étude d'ensemble qu'on lui consacre soit digne de ce silence et ait tout le sérieux, l'esprit de rigueur et de décision qu'il faut demander pour elle. Le petit livre de M. Gaëtan Picon, en même temps qu'un effort pour s'approcher d'une œuvre très complexe, est un témoignage plein d'intérêt sur le sens que la génération à laquelle il appartient prétend lui donner ¹.

Peut-être hésite-t-il à la voir telle qu'elle a été pour celui qui l'a écrite non pas seulement un moyen d'affirmation personnelle ou un instrument de conscience métaphysique, mais une expérience irréductible, dont les résultats, si importants qu'ils puissent être, ne sont que des produits toujours imparfaits. La seule réserve que M. Picon exprime sur une œuvre qu'il comprend et qu'il aime, et même qu'il préfère, touche l'art du roman. Les romans de Malraux ne sont pas des romans ils sont à la fois trop proches de leur auteur et trop proches des événements, trop fermés sur un seul être et trop dissipés à travers l'actualité du monde. Comme cette réserve est étrange. Car ce qui rend le cas de Malraux si singulier, c'est que peut-être ne fait-il que se chercher lui-même, mais il se rencontre dans la réalité historique la plus immédiate et la plus générale; il ne voit et il ne décrit que lui et il voit et il décrit les événements les

1. Gaëtan Picon, *André Malraux*.

plus importants, ceux qui manifestent son époque et décident de l'avenir. Qu'il ne crée rien d'autre que son univers, soit, mais le mouvement de cet univers intérieur coïncide avec celui de l'histoire, et, de la sorte, il crée aussi l'histoire, c'est-à-dire le sens de l'histoire.

Gundolf, parmi les esprits créateurs, distingue ceux qui, ramenant le monde à eux, lui donnent la solidité et le rayonnement de leur propre esprit, comme Dante, et ceux qui s'expriment en trouvant le monde, en le recréant dans sa richesse et sa valeur infinies, comme Shakespeare. Il remarque, en outre, que, pour qu'il y ait un Dante et un Shakespeare, il faut un monde stable, d'une unité forte ou d'une profondeur historique suffisante, sinon l'esprit qui ramène le monde à soi ne trouve plus que soi et se perd dans des phantasmes, comme Byron, et celui qui se cherche vers le dehors ne trouve plus que des étiquettes sociales, des faits et non des valeurs poétiques, comme Balzac et, dans une certaine mesure, Goethe. De telles distinctions nous laissent assez méfiant. Mais elles nous rendent au moins sensible l'originalité de ceux qui, comme Michaux ou Kafka, créent bien, en dehors d'eux, un monde pour se reconnaître, mais un monde tout imaginaire qui n'a de commun avec le monde réel que le sens profond qu'ils lui prêtent, et l'originalité d'un Malraux, si celui-ci semble tout recevoir de l'actualité et des événements et pourtant s'exprime en eux, se poursuit à travers eux aussi profondément que s'il les inventait à sa mesure pour y trouver la matière d'une expérience unique.

Il eût pu se faire que *Les Conquérants*, *La Condition humaine*, *L'Espoir* fussent de notre époque l'expression fascinante, mais personnelle, irréductible comme l'est toute image, d'une aventure intérieure. Pourquoi ces livres, recherche et trace d'une passion individuelle, répondent-ils cependant à la réalité collective? Pourquoi affirment-ils un parti pris extrême, tout en représentant le cours des choses qui ne supporte pas de parti pris? Pourquoi, fidèles à l'élan d'un moi solitaire, le sont-ils aussi à l'objectivité d'une conscience historique qui domine tous les choix et, enfin, au choix propre de cette histoire? Cela tient à la force même de l'expérience, capable de recréer, du dedans et dans une référence perpétuelle à soi, le sens et la valeur d'événements du dehors, qu'on observe, qu'on subit et qu'on ne crée pas. Dans le cas de Malraux, l'expérience romanesque, étant

aux prises avec des faits qu'elle n'invente pas, trouve là l'occasion d'éprouver sa vérité. Ces grands faits, cette réalité imposée constituent la part de l'irréversible, ce que le romancier ne saurait changer et qu'il n'accepte de maîtriser que par un art qui lui en fasse sentir plus fortement la domination. En allant à la rencontre de l'histoire, le roman de Malraux va au-devant de ce qui le nie et peut-être l'écrase, mais aussi il accueille cette épreuve comme la chance suprême qui lui est donnée de s'accomplir face à ce qui le menace.

Gaëtan Picon insiste sur le dialogue, la tension perpétuelle qu'on retrouve dans une telle œuvre. C'est là le caractère de tout art né d'une expérience et lié à elle il est sans fin, sans repos, il ne s'achève qu'en se contestant. Dire de l'œuvre de Malraux qu'elle choisit le désespoir ou la mort ou la solitude n'a, c'est évident, que très peu de sens. Dire qu'elle se sert des puissantes luttes politiques pour y trouver l'ivresse d'actions fortes n'en a pas beaucoup plus. Dire enfin, comme le dit M. Picon, qu'elle tend à dépasser par l'espoir la fascination de la mort, à réconcilier les puissances du jour et celles de la nuit, n'est peut-être plus vrai qu'en apparence. Ce qui est au cœur de ces livres, sous les formes les plus variées, c'est une exigence absolue, toujours prête à sacrifier tout le reste, mais qui en même temps ne se suffit pas à elle-même, veut le maintien des valeurs sacrifiées. A la révolution, par exemple, on ne peut certes faire sa part qui en reconnaît la nécessité doit la suivre jusqu'au bout, en accepter toutes les disciplines, en aimer toutes les contraintes. Mais cette exigence, plus elle apparaît comme l'ordre qui libère l'homme, plus se réveillent le souvenir et le sens des valeurs dont cette libération demande momentanément le sacrifice. Il faut que l'homme soit libre mais qu'il soit opprimé pour devenir libre, qu'il consente à cette oppression et qu'il la refuse, qu'il prenne conscience de ce débat insurmontable et qu'il le surmonte, car il doit agir, il faut qu'il agisse sans jamais perdre de vue pour quoi il agit et qu'il agisse sans en tenir compte, car il ne faut pas agir mais réussir. Où est alors l'espoir? Peut-être dans l'histoire qui nous sauve. Et le désespoir? Peut-être dans l'homme qui se perd. Mais aussi bien, l'espoir est dans la conscience lucide qui s'exalte en se sacrifiant et le désespoir dans l'avènement définitif d'une liberté avec laquelle tout prendra fin.

M. Picon souligne que le dernier livre de Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, fait entendre un hymne à la vie, marque une affirmation opiniâtre en faveur de la part victorieuse de l'homme. Il est vrai. On peut même en relever un signe frappant. Dans *La Condition humaine*, Tchen, après son premier meurtre, voit soudain le monde changer, se décomposer sous ses yeux. « L'individu tué, dit-il, n'a aucune importance. Mais après il arrive une chose inattendue, tout est changé, même les choses les plus simples, les rues, par exemple, les chiens. » Dans *Les Noyers*, même changement, même métamorphose; mais ce n'est pas pour avoir donné la mort, c'est pour y avoir échappé que Berger assiste à la transformation de tout ce qu'il voit, rencontre la pureté, l'innocence, la joie de vivre. Tchen et Berger sont ainsi l'un en face de l'autre, tous deux porteurs d'un secret, tous deux devant un univers qu'ils ne reconnaissent plus, et pour l'un, ce secret c'est la joie, pour l'autre c'est l'impossibilité de vivre. « Ce matin, je ne suis que naissance. » Et l'autre : « Le sang versé est assez fort pour décomposer l'état de distraction qui nous permet de vivre. »

Est-ce là le signe d'une évolution, d'une préférence définitive? Mais que signifierait un tel choix? Malraux a toujours choisi l'espoir, mais il a aussi toujours choisi d'aller jusqu'au bout de l'espoir. C'est pourquoi le terroriste que hante l'idée de la mort signifie l'impossibilité de vivre et signifie l'espérance, puisque sa mort sera le signe qu'il s'est accompli. Et l'émerveillement devant le monde retrouvé signifie grâce, bonheur, mais aussi angoisse, détresse, car ce bonheur est déjà perdu.

GIDE

ET LA LITTÉRATURE D'EXPÉRIENCE

Pour qui s'efforce de regarder avec un esprit juste l'œuvre et la personne d'André Gide, le premier trait qui frappe est celui-ci de cette œuvre, on ne peut guère parler que d'une manière injuste. Si l'on voit d'elle fortement un seul aspect, on néglige ce que cet aspect a d'important, qui est de n'être pas seul et d'admettre aussi la vérité de l'aspect opposé. Souligne-t-on, en elle, cette affirmation des contraires, on oublie la tendance à l'équilibre, à l'harmonie et à l'ordre qui n'a cessé de l'animer. Œuvre d'excès, œuvre d'extrême mesure, toute donnée à l'art et cependant accordée à un dessein d'influence, non pas esthétique, mais morale, œuvre qui compte plus que l'homme et qui, pour l'homme qui l'a formée, n'a été qu'un moyen de se former, de se chercher, enfin œuvre immense, d'une extraordinaire variété, mais aussi éparpillée et étroite et monotone, ouverte à la culture la plus riche, tournée vers la spontanéité la moins livresque, naïve par goût de l'effort, libre par souci de la contrainte, discrète dans la franchise, sincère jusqu'à l'affectation et comme poussée par l'inquiétude vers le repos et la sérénité d'une forme à laquelle rien ne saurait être changé.

On reconnaît dans le *Journal* l'œuvre qui le représente le mieux. Mais pourquoi? Car on reconnaît aussi que ses ouvrages les plus achevés s'appellent *L'Immoraliste*, *La Porte étroite*, *La Symphonie pastorale*, récits courts, composés à merveille et tout à fait étrangers au mouvement illimité qui entraîne le *Journal* vers une fin heureusement imprévisible. Ces récits sont sans défaut. Et *Les Caves*, *Les Faux-Monnayeurs* sont des livres qu'on tient pour manqués, mais ces œuvres imparfaites, leur influence a été considérable, trop importante même, au point

que leur pouvoir de rayonnement s'est momentanément épuisé et qu'elles paraissent aujourd'hui anciennes par tout ce qu'elles ont autorisé et rendu possible de nouveau. Au contraire, les Traités que le succès n'a jamais tout à fait reconnus — à l'exception des *Nourritures terrestres* — et qui peut-être ne désiraient que cette demi-clarté, continuent à exercer une profonde influence et, au même titre que les plus fortes œuvres de Rimbaud, de Lautréamont et des surréalistes, sont responsables de ce besoin de la littérature contemporaine d'être plus que de la littérature : une expérience vitale, un instrument de découverte, un moyen pour l'homme de s'éprouver, de se tenter et, dans cette tentative, de chercher à dépasser ses limites.

Gide, par son œuvre et la manière dont il l'a liée à sa vie, a donné une signification nouvelle au mot *essai*. On peut lui découvrir des devanciers dans toute notre littérature. Qu'importe, si c'est lui précisément qui éclaire cette parenté en donnant aux écrivains auxquels il s'apparente le sens nouveau qui justifie une telle filiation. On peut dire qu'il a créé ceux dont il est issu, et que ceux-ci lui doivent tout ce que lui-même leur doit. Telle est la valeur de ce qu'on appelle la culture. Dès 1893, à propos de *La Tentative amoureuse*, il écrivait dans le *Journal* : « J'ai voulu indiquer, dans cette *Tentative amoureuse*, l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie... C'est donc une méthode d'action sur soi-même, indirecte, que j'ai donnée là; et c'est aussi tout simplement un conte. » Préoccupation de l'extrême jeunesse? Mais trente ans plus tard, revenant sur l'ensemble de son œuvre, Gide écrit encore « Il me paraît que chacun de mes livres n'a point tant été le produit d'une disposition intérieure nouvelle, que sa cause tout au contraire, et la provocation première de cette disposition d'âme et d'esprit dans laquelle je devais me maintenir pour en mener à bien l'élaboration. Je voudrais exprimer cela d'une manière plus simple que le livre, sitôt conçu, dispose de moi tout entier, et que, pour lui, tout en moi, jusqu'au plus profond de moi s'instrumente. Je n'ai plus d'autre personnalité que celle qui convient à cette œuvre — objective? subjective? Ces mots perdent ici tout leur sens; car s'il m'arrive de peindre d'après moi (et parfois il me paraît qu'il ne se peut d'autre exacte peinture), c'est que d'abord j'ai

commencé par devenir celui-là même que je voulais peindre. » (*Journal*, 1922.)

Cette dernière remarque vise l'art du roman. On l'affirme souvent, le romancier serait un écrivain capable de faire vivre des êtres distincts, dont la liberté disposerait de lui. Mais, quand on attribue à la littérature le pouvoir de créer une vie, différente de celui qui la crée, c'est pour admirer la puissance de liberté de la fiction et non pour reconnaître dans cette liberté le moyen, recherché par l'auteur, de mettre en jeu le sens de sa liberté propre. L'auteur, on l'a montré aux prises avec ses héros, livré à eux et possédé par eux. Jarry devenant Ubu. Ces cas « dramatiques » restent de peu d'intérêt à cause de la notion trop simple de personnage, entendu comme un caractère, un tempérament pétrifié et assimilé à une chose. Tout différent est le pouvoir de s'essayer soi-même, de se risquer dans cette expérience vitale dangereuse que serait l'art pour l'artiste, le roman pour le romancier et, d'une manière plus générale, le fait d'écrire pour celui qui écrit.

Quand Gide note dans son *Journal* « Longtemps, trop longtemps (oui, jusqu'à ces dernières années) je me suis ingénié à croire que je me trompais, que j'avais tort; à m'accuser, me contredire; à plier ma façon de voir, de sentir et de penser à celle des autres, etc. On eût dit que ma propre pensée me faisait peur et de là vint ce besoin que j'eus de la prêter aux héros de mes livres pour la mieux écarter de moi. Certains, qui refusent de voir en moi un romancier, ont peut-être raison, car c'est plutôt là ce qui me conseille le roman, que de raconter des histoires », on reconnaît dans ces remarques le souci de faire servir la littérature à une expérience véritable expérience de soi-même, expérience de ses pensées, non pour les garder et les confirmer, moins encore pour en persuader les autres, mais pour les écarter, les tenir à distance, les « essayer » en les confiant à une existence autre, c'est-à-dire pour les altérer, leur donner tort. Sans doute, l'expérience d'André Gide a-t-elle été trop souvent l'expérience de ses pensées et non celle de son existence elle-même, et c'est pourquoi, il lui arrive d'être infidèle au mouvement qui l'inspire, car il n'y a expérience qu'à partir du moment où, comme il le dit à peu près, tout et tout de soi est remis en doute. Mais, dans la mesure où il a suivi ce mouvement et en dépit de ses scrupules mêmes qui lui font accepter les

objections selon lesquelles seul serait romancier le conteur d'histoires ou le créateur de personnages, il a été non seulement grand écrivain de romans, mais il a contribué à donner à la littérature romanesque contemporaine son caractère essentiel, celui qui permet de dire que *Maldoror* est un roman, *Nadja* un admirable roman, au même titre que les œuvres de Malraux, lui aussi grand créateur de romans d'« expérience ».

Il est facile d'affirmer la littérature est une activité par laquelle celui qui s'y efforce ne tend pas seulement à produire des œuvres belles, intéressantes, instructives, mais à s'éprouver totalement soi-même, non pas à se raconter, à s'exprimer, ni même à se découvrir, mais à poursuivre une expérience où sera mis à découvert, par rapport à lui et au monde qui est le sien, le sens de la condition humaine dans son entier. Il est aisé de répéter : écrire a pour celui qui écrit une valeur d'expérience fondamentale; on le dit, on le répète; mais finalement on ne répète qu'une formule, sans contenu, illusoire et qui ne résiste à l'examen qu'en échappant à la critique dont elle affirme pourtant la valeur intégrale. L'un des traits de l'œuvre de Gide, c'est qu'elle nous aide à comprendre ces difficultés et qu'elle-même s'est faite à partir de ces difficultés, dans le débat qu'elles ont provoqué en lui, et sans les dépasser, mais en les accueillant, en les éprouvant avec une complaisance à la fois inquiète et jalouse, dans la souffrance très réelle de ne pouvoir les surmonter et la satisfaction, les trouvant insurmontables, de tirer d'elles l'occasion d'enchanter une curiosité et un esprit de recherche infinis.

Dès l'instant que l'écrivain écrit avec l'arrière-pensée que ce qu'il écrit « dispose » de lui-même « tout entier », la terrible question des exigences propres de l'art commence à se poser. La situation d'André Gide éclaire ce débat. Venu du symbolisme, il ne renonce pas à sa foi dans l'idée de perfection, dans les vertus d'une forme achevée et d'un beau style. Son existence d'écrivain est dominée par le désir d'être en accord avec l'idéal d'un art harmonieux et vrai. Être fidèle à l'acte de bien écrire, pour lui c'est n'être infidèle à rien, ne rien trahir, c'est suivre le chemin qui conduit le plus loin, qui permet l'aventure la plus importante et la plus hardie. Pourquoi? Acte de foi, fondé sur le culte des siècles et l'exemple des chefs-d'œuvre. Le Gide de l'âge mûr, instruit par l'expérience, peut encore écrire : « Il

m'est bien difficile de croire que la pensée la plus saine, la plus sage et la plus sensée ne soit pas aussi bien celle qui, projetée dans l'écriture, donne les lignes les plus harmonieuses et les plus belles. » (*Journal*, 1928.) L'élégance et l'harmonie d'une forme heureuse ne sont donc pas de simples satisfactions esthétiques que l'écrivain s'accorde par complaisance pour ses dons. L'espoir est plus profond. C'est la certitude que, lorsque tout a été contesté, subsiste au moins la forme de la phrase comme mesure et sauvegarde de sa valeur. « J'ai voulu faire de ma phrase un instrument si sensible que le simple déplacement d'une virgule suffise à en détériorer l'harmonie. » (*Journal*, 1923.) Voulant être sincère, s'interrogeant sur le sens de la sincérité artistique, le tout jeune Gide la définissait en ces termes : « Je trouve ceci, provisoirement : que jamais le mot ne précède l'idée. Ou bien : que le mot soit toujours nécessité par elle; il faut qu'il soit irrésistible, insupprimable; et de même pour la phrase, pour l'œuvre tout entière. Entre ces deux affirmations, celle de la sincérité de la jeunesse, celle du « bien écrire » de l'âge mûr, il n'y a pas désaccord, mais entente profonde. *Être parfaitement sincère*, demande le Gide de 1892, et les autres Gide répondent avec foi alors, écris conformément à l'harmonie du langage et de telle sorte qu'une fois tracée la phrase, une fois achevée l'œuvre, les ressources de la langue ne permettent d'y rien changer.

Souvent plus audacieux, mais, en tout, moins sceptique que Valéry, Gide l'est infiniment moins sur ce point de la vérité de l'art et de la rhétorique. Valéry ne voit dans les moyens et les effets de l'art qu'arbitraire, conventions, et c'est parce qu'il nie la valeur réelle de la forme qu'il en affirme et en observe les exigences il n'est parfait écrivain que parce que la perfection n'a pour lui aucune vérité. Mais Gide n'est pas si impie. L'art, à ses yeux, signifie quelque chose; écrire une œuvre, ce n'est pas un simple exercice; bien écrire, c'est aussi donner les plus grandes chances à la vérité, à l'effort pour rester vrai sans cesser d'être le plus hardi. Si l'on en vient à contester le pouvoir du langage et la valeur des règles et de la forme — qu'elles soient traditionnelles ou non, il n'importe —, si l'on écrit : « J'estime que tout doit être remis en question » (*Journal*, 1931) et si l'on ne garde pas une intime confiance dans les mots qui introduisent cette totale remise en question, on n'a

que le choix entre devenir l'auteur de chefs-d'œuvre auxquels on prétend ne pas croire ou se perdre dans le ressassement d'un bavardage silencieux. Valéry a pris le parti des chefs-d'œuvre et à la fin les chefs-d'œuvre ont eu raison de son scepticisme, le réduisant à un état d'esprit, léger, brillant et assez vain.

La possibilité de négation de Gide, moins radicale et à cause de cela plus profonde, moins facile à apaiser, a fait extraordinairement confiance aux ressources de la culture et de l'art littéraire. Trop sans doute. Car on ne voit pas que le désir d'écrire pour se diriger vers l'inconnu ou pour se battre contre soi, comme il le dit dans une lettre à Francis Jammes (mai 1902 : « Que ne comprends-tu donc que je déteste *ma pensée*? Je m'use à me battre contre elle; mais je ne peux la nier que par elle, comme on chasse un démon par Belzébuth, le prince des démons. Que tentai-je de montrer d'autre en *Paludes*? ») l'ait jamais conduit à abandonner l'idéal du bien écrire, ni même se soit heurté en lui aux exigences de l'œuvre à faire, à composer, à rendre digne de l'épreuve du temps. Or, il est fort possible que bien écrire soit, pour celui qui écrit, le moyen le meilleur de s'aventurer et de se contester, mais le contraire est possible aussi. Lorsque Valéry reproche à Pascal ses phrases trop belles sur la misère de l'homme, il prétend que la misère de Pascal, si elle avait été plus vraie, n'eût pas pu s'éprouver dans un langage si beau. Pourquoi? Cela n'est pas clair, car là où Valéry reconnaît un beau style, trop sûr de ses effets, soucieux de les atteindre, Pascal ne voyait peut-être que l'expression de la déchéance qu'il lui fallait anxieusement retrouver en soi. Cependant, le doute demeure. On a vu, en effet, de grands écrivains cesser d'écrire, on en a vu d'autres découvrir leur pauvreté grâce au langage le plus riche ou se tourmenter par les consolations d'images superbes, mais on n'en a jamais vu, dans le mouvement d'une expérience vraie, continuer à écrire et s'efforcer d'écrire médiocrement, demander à leurs dons le moyen de ruiner leurs dons. Et pourtant, qui le sait? Ne serait-ce pas, en devenant François Coppée plutôt que marchand au Harar, que Rimbaud fût devenu voyant, eût passé sa vraie saison en enfer? Et si « avec les beaux sentiments on fait la mauvaise littérature », à condescendre à la mauvaise littérature, celui qui est capable de la meilleure s'élèverait

peut-être plus réellement au-dessus de lui-même, dépasserait mieux ses limites qu'en suivant sa pente, qui est de produire de grandes œuvres pour les mettre à l'abri des siècles.

La bonne littérature a souvent inquiété Gide, on ne saurait l'oublier. Elle lui a paru suspecte et lui qui l'a servie avec tant de foi, l'a aussi regardée avec méfiance. La sincérité sur laquelle, dès sa jeunesse, il s'interroge, entre en désaccord avec les nécessités de l'écriture. « Le désir de bien écrire ces pages de journal leur ôte tout mérite même de sincérité. Elles ne signifient plus rien, n'étant jamais assez bien écrites pour avoir un mérite littéraire; enfin, toutes escomptent une gloire, une célébrité future qui leur donnera de l'intérêt. Cela est profondément méprisable. » (*Journal*, 1893.) Et vingt ans plus tard « Peut-être, après tout, cette croyance en l'œuvre d'art et ce culte que je lui voue, empêchent-ils cette parfaite sincérité que je voudrais désormais obtenir de moi-même. Qu'ai-je à faire de la limpidité qui n'est qu'une qualité de style? » La sincérité est une excellente machine de guerre contre les droits du beau langage et même de tout langage. Tantôt elle le soupçonne de trop dire, de dire plus qu'il n'y a (« Cette amplification de l'émotion, de la pensée, en quoi consiste parfois, dans la littérature française, le *bien écrire*. » *Journal*, 1931). Tantôt elle le prend en défaut dire, c'est toujours trop peu dire (« Si j'ai cessé, pendant longtemps, de l'écrire (le *Journal*), c'est parce que mes émotions devenaient trop compliquées; cela m'aurait pris trop de temps de les écrire; le travail d'une simplification nécessaire les faisait alors moins sincères; c'était déjà une mise au point littéraire... » *Journal*, 1893). Ou encore, comme nous venons de le voir, elle lui reproche sa *limpidité*, lui en voulant d'être trop pur, d'une transparence trop parfaite — objection très grave et pour l'art classique tout à fait ruineuse, puisqu'elle suppose que les sentiments troubles n'admettent comme expressions justes que celles qui les trahissent, qui les expriment sans clarté, sans convenance, sans ce minimum d'ordre qu'il y a dans quelque chose de vrai. Alors apparaît la tentation d'écrire contre le style ou d'écrire contre soi, de demander à la spontanéité l'espérance d'une expression plus sincère, comme si la rapidité, l'absence de réflexion, le naturel pouvaient ici offrir de plus grandes garanties que la patience, l'étude et cette naïveté qui est le résultat de l'effort.

La sincérité est un admirable principe de contestation. Rien ne la contente, ni le naturel qui est le mensonge du premier mouvement, ni l'artifice qui est la conscience satisfaite du mensonge, ni la banalité qui est le consentement à la mauvaise foi commune, ni le culte des différences qui veut sauver l'impoture en l'estimant — mensongèrement — unique. Le silence, lui-même, est faux, car il n'est qu'un langage qui s'ignore et qui, d'ailleurs, par cette renonciation au langage, se fait très bien entendre. « Je m'agite dans ce dilemme, écrivait le jeune Gide être moral; être sincère. La morale consiste à supplanter l'être naturel (le vieil homme) par un être factice préféré. Mais alors, on n'est plus sincère. Le vieil homme, c'est l'homme sincère. Je trouve ceci : le vieil homme, c'est le poète. L'homme nouveau, que l'on préfère, c'est l'artiste. Il faut que l'artiste supplante le poète. De la lutte entre les deux naît l'œuvre d'art. » (*Journal*, 1892.) Mais pourquoi la *préférence* nouvelle serait-elle moins sincère que l'état ancien? Elle a pour elle la vérité du désir, la richesse de ce qui vient; elle est promesse, elle est vie; factice peut-être, puisqu'elle concerne l'être qui se fait, mais à cause de cela moins faussée par l'usage. Aussi, plus tard, Gide, renversant ces affirmations, trouvera-t-il le naïf au-dessous du naturel, comme la récompense de l'effort, sincérité obtenue, conquise et non plus héritée.

L'art est un leurre, Mallarmé l'a dit; et c'est pourquoi la sincérité lui est une ennemie si précieuse, à laquelle il ne manquerait rien pour être la règle suprême, si elle-même n'était impoture. De là le malaise qui accompagne tous ses jugements, de là aussi qu'il lui faut succomber à la condamnation qu'elle prononce. « Le mot *sincérité* est un de ceux qu'il me devient le plus malaisé de comprendre... En général se croit sincère tout jeune homme à conviction et incapable de critique. » (*Journal*, 1909.) La sincérité, Gide, avant Freud, en a considéré les tares et les vices — au sens non moral de ce terme — et, avant d'en venir à Marx, il en a tenu pour insuffisante l'autorité retorse, tout altérée par l'aveuglement d'un regard intérieur qui prétend à la pureté en ignorant et l'histoire et le monde. C'est cependant au moment où les problèmes sociaux se présentent à son esprit qu'il donne le plus catégoriquement congé à l'art et qu'il paraît prendre son parti de sa disparition. « Que l'art et la littérature n'aient que faire des questions

sociales, et ne puissent, s'ils s'y aventurent, que se fourvoyer, j'en demeure à peu près convaincu. Et c'est bien aussi pourquoi je me tais depuis que ces questions ont pris le pas dans mon esprit... Je préfère ne plus rien écrire, plutôt que de plier mon art à des fins utilitaires. Me persuader que celles-ci doivent aujourd'hui prendre le pas, c'est du même coup me condamner au silence. » (*Journal*, 1932.) Et ceci en juillet 1934 : « Pour un long temps, il ne peut plus être question d'œuvre d'art. »

Cette contestation de l'art en vue de la liberté objective est une des plus importantes qui puissent s'imposer à un artiste. Le débat d'André Gide avec le communisme est le moment pathétique de cette existence, son moment suprême et celui qui doit être regardé avec le plus de sérieux. Une telle rencontre l'a mis en présence d'un mur, qu'il n'a pu ni franchir, ni cesser de voir, devant lequel il s'est contenté de reculer, en sentant que reculer ne le satisfaisait pas. Notons-le, il arrive aux hommes politiques d'avoir été communistes et de cesser de l'être; cette étape pour eux n'a pas toujours grande importance. Il n'en va pas de même pour l'écrivain. D'une telle confrontation, s'il se retire, fût-ce pour les raisons les plus fortes, il ne se retire pas intact; en sa vocation quelque chose a été frappé de mort; ce qui l'a une fois contesté, même tenu par la suite pour contestable, continue à lui rendre suspecte une activité dont il voit tout ce qu'elle lui coûte par les satisfactions qu'elle lui apporte.

Mais pour Gide, l'on ne peut s'empêcher d'apercevoir de quelles précautions, de quelles réticences plutôt, dès le moment qu'il se prononce, s'accompagne le « Il ne peut plus être question d'œuvre d'art ». L'art se renonce parce qu'il ne veut pas « se plier à des fins utilitaires »; il se sacrifie, mais c'est aussi pour se garder pur. Peut-être y a-t-il au monde pour un écrivain une tâche plus importante que celle d'écrire, et Gide le reconnaît avec une gravité dont il est prêt à tirer toutes les conséquences; il entend des « plaintes » trop pressantes pour avoir le goût de se faire entendre lui-même. Aussi va-t-il se condamner au silence. Sacrifice extrême, sacrifice qui toutefois n'est pas seulement celui de la littérature à la détresse du monde, mais tout autant de l'art à lui-même, de l'art qui, dans l'ordre qu'il s'est donné, n'admet pas de fins qui le dominent, pas de lois étrangères qui pourraient le corrompre. La défaite de l'art

est aussi une victoire de l'art qui se referme dans le silence et se repose pour l'avenir.

La contestation n'a donc pas été complète ne plus écrire, oui, si l'intérêt des hommes le veut; mais tant qu'on écrit, écrire bien, écrire en accord avec les obligations du bien écrire, considérées à part, en elles-mêmes, telles qu'on peut les reconnaître dans la sphère close de la littérature, parce qu'elles sont les moins trompeuses, les plus propres à aider celui qui s'exprime à exprimer plus que lui, plus qu'il ne sait, en un mot à créer. Le *Journal* est d'un bout à l'autre traversé par des tourments de style « Je n'aime plus les choses lentement écrites. Ce carnet, comme tous les autres « journaux » que j'ai tenus, a pour but de m'apprendre à écrire rapidement. » « Ces pages m'ont paru beaucoup trop écrites et manquer de spontanéité. » « Je viens de relire le dernier chapitre écrit de mes Mémoires, que je me promettais d'écrire au courant de la plume, et sur quoi j'ai déjà tant peiné. Rien de ce que j'aurais voulu y mettre ne s'y trouve; tout m'y semble concerté, subtil, sec, élégant, fané. » De même que le « vice » a été vertu pour Gide, dans la mesure où la vertu lui était naturelle et l'égarement la difficile conquête de l'effort, de même, trop naturellement tenté par l'élégance et les précautions du langage, cédant trop volontiers à la recherche du *nombre*, au point de demander à la mesure des phrases leur vérité et leur sens, il voudrait s'interdire ce penchant, mettre de l'impropriété dans le choix des mots, des incorrections dans la syntaxe (*Journal*, 1914) et surtout écrire vite, écrire en avant de soi, en se précédant lui-même, par un mouvement véritable d'anticipation et de découverte. En cela, ses scrupules ne sont pas seulement les scrupules d'un écrivain dont le goût deviendrait plus classique et qui à la musique de la phrase apprendrait à préférer la netteté, l'exactitude, la sécheresse. L'inquiétude à l'égard de la forme est une inquiétude touchant la valeur d'expérience de l'écriture. Si Gide se redit si souvent la phrase d'*Armance* : « Je parlais beaucoup mieux depuis que je commençais mes phrases sans savoir comment je les finirais », c'est qu'elle lui représente ce mouvement mystérieux et dangereux de l'acte d'écrire par lequel celui qui écrit, commençant une phrase sans savoir où elle le conduit, entreprenant une œuvre dans l'ignorance de son terme, se sent lié à l'inconnu, engagé dans le mystère d'un progrès qui le dépasse

et par lequel il se dépasse, progrès où il risque de se perdre, de tout perdre et aussi de trouver plus qu'il ne cherche.

Mais en même temps une telle préoccupation, loin d'ébranler les droits du style, les renforce et prend place au sein du beau langage. « Je parlais beaucoup mieux... » C'est toujours le bien parler qui est en cause, le bien écrire considéré comme la loi; et finalement Gide admire en Stendhal « ce quelque chose d'alerte et de primesautier, de disconvenu, de subit et de nu qui nous ravit toujours à neuf dans son style ». Il admire ce style. Mais, pour autant qu'il s'agit d'un style et non d'une voie de recherche ou d'un moyen de découverte, il ne cesse de lui préférer le sien propre. Cette forme lente et insinuante qu'il a choisie, avec son mouvement comme intérieur, son progrès indécis et ferme, réticent et enveloppant, sa complaisance pour les qualités sensibles des mots et leur cadence, que corrige l'élégance extrêmement surveillée et réfléchie de la syntaxe, ce mélange d'étude et d'abandon, d'exactitude et d'appel à l'indécis, de rigueur naturelle et de tremblements concertés, de chaleur et de glace, il sait bien comme elle répond à l'être qu'il est et qu'il n'a jamais voulu tout à fait rejeter, il sait combien cette manière si commune et si rare de bien écrire lui ressemble, lui ressemble dans la mesure où s'éloigner de lui-même — mais jusqu'à un certain point seulement —, se dissembler fait partie de sa ressemblance, est le mouvement par lequel il se confirme et s'assure. « On ne trouvera pas aisément la trajectoire de mon esprit; sa courbe ne se révélera que dans mon style et échappera à plus d'un. »

Le « jusqu'à un certain point seulement », c'est là le trait secret d'André Gide. Qu'il s'agisse en lui de l'artiste, du créateur de formes ou du créateur de sa propre vie, de celui qui, en vivant, vit en désir, à la fois tout entier dans ce qu'il vit et déjà au-delà de ce qu'il vit, tout à la disposition de l'expérience à laquelle il se donne et cependant ne la poussant jamais assez loin pour rendre toute autre impossible, il finit toujours par rencontrer, au moment de s'oublier, le moment qui le rappelle à soi, au point extrême de l'innovation la garantie d'une règle traditionnelle, dans la plus grande hardiesse le regret et le goût de la mesure et de l'équilibre. Les temps sont ainsi que, pendant toute une partie de sa vie, Gide s'est vu rejeté à cause de son audace et, pendant une autre partie, à cause de son manque

d'audace. C'est que, cette intrépide curiosité des extrêmes, les temps l'ont reçue de lui, mais n'ont reçu ni sa patience, ni son honnêteté, ni sa foi dans les œuvres, ni son esprit de prudence et, comme il l'appelle, de parcimonie. Et en cela, son exemple reste ambigu et mystérieux. A qui voit en lui avec réprobation un écrivain trop maître de soi, qui, tout en écrivant parce qu'il « remet tout en question », écrit aussi pour « mettre quelque chose à l'abri de la mort » (*Journal*, 1922), qui veut bien être incroyant mais sans consentir à l'impiété, et, dès qu'il touche l'extrémité de l'expérience, a peur de se perdre tout à fait et se hâte de se ressaisir, de se reprendre (« Nécessité de relier la frontière au centre. Il est temps de rentrer »), on peut bien répondre qu'il est hardi en raison de sa prudence, que, son inquiétude a d'autant plus de sens qu'il souhaite ce repos, et son souci d'émancipation d'autant plus de valeur qu'il est le fait d'un esprit incapable d'irrespect et d'irréligion. Mais, en même temps, si le propre de Gide c'est la patience dans l'impatience, la réserve dans l'excès, l'honnêteté dans l'erreur (le mouvement hors des règles), on peut se dire que la véritable réserve eût été de s'abandonner tout à fait, et l'absolue honnêteté de se dérégler sans espoir, et la patience la plus féconde de vivre sans attendre, loin de l'esprit de gloire et le subtil dessein d'influence qu'il a aimé et servi avec un grand désintéressement et qui aujourd'hui le récompense par la renommée la plus étendue et la plus honorable.

Lorsqu'on voit Thésée sortir du labyrinthe, glorieux vainqueur, d'un combat auquel personne n'assiste, il est juste qu'on le soupçonne de supercherie ou d'illusion. Car il n'y a de labyrinthe que pour celui qui en fait l'épreuve, et l'épreuve n'est réelle que pour celui qui s'y perd vraiment, et celui qui s'y perd n'est plus là pour porter témoignage de sa perte — et nous dire : « Entrer dans le labyrinthe est facile. Rien de plus malaisé que d'en sortir. Nul ne s'y retrouve qu'il ne s'y soit perdu d'abord. » Le Thésée de Gide, parce qu'il sait revenir en arrière, merveilleusement prompt à transformer les brûlants sentiments d'Ariane en un attachement dont il reste maître, s'exposera toujours à ces soupçons de n'être pas entré dans le labyrinthe, puisqu'il en est sorti, et de n'avoir pas rencontré le Minotaure, puisque celui-ci ne l'a pas dévoré. C'est là un dilemme sans issue. Thésée retrouve son chemin parce qu'il reste attaché à

quelque chose de sûr, mais, n'ayant pas rompu le fil, il demeure celui qui a ignoré le labyrinthe. A quoi il peut répondre que celui qui ne revient pas a été moins loin encore et que l'égarement n'est possible qu'à quiconque garde et le sens et la connaissance et l'amour de la voie droite.

La littérature est une expérience malhonnête et trouble, où l'on ne réussit qu'en échouant, où échouer ne signifie rien, où les plus grands scrupules sont suspects, où la sincérité devient comédie expérience essentiellement trompeuse, et c'est ce qui fait toute sa valeur, car celui qui écrit entre dans l'illusion, mais cette illusion, en le trompant, l'entraîne et, l'entraînant par le mouvement le plus ambigu, lui donne à son gré une chance ou de perdre ce qu'il avait déjà cru trouver ou de découvrir ce qu'il ne pourra plus perdre. Gide est le lieu de rencontre de deux conceptions de la littérature, celle de l'art traditionnel qui met au-dessus de tout le bonheur de produire des chefs-d'œuvre et la littérature comme expérience qui se moque des œuvres et est prête à se ruiner pour atteindre l'inaccessible. De là son double destin. Modèle d'honnêteté littéraire, à cause de cela il passe longtemps pour le prince de l'équivoque et pour le démon même. Puis l'immortalité classique le découvre. Il devient le plus grand écrivain français vivant. Et la gloire l'abaisse à n'être plus qu'un sage.

ADOLPHE

OU LE MALHEUR DES SENTIMENTS VRAIS

Adolphe compte toujours beaucoup dans l'idée que nous nous faisons du roman français. Dans quelle mesure cette notion d'une tradition romanesque agit-elle même sur les écrivains qui s'en écartent le plus? Et que représente cette tradition? Un petit nombre de jugements qui la résument, de règles qu'on en tire? Ne serait-ce pas d'abord le sentiment d'une réalité mystérieuse, figurée par le pouvoir qu'ont eu quelques œuvres de durer, de demeurer opiniâtrement à l'arrière-plan de notre expérience littéraire et de notre langage? Lorsqu'une littérature devient classique, c'est cette tentation de dépasser le temps que son influence apporte à tous ceux qui se sentent chargés de prendre sa suite. Tentation peut-être avantageuse, mais aussi pleine de dangers. C'est la tentation de l'intemporel. C'est l'espérance d'exister par-delà l'histoire et d'agir et d'être admirable indépendamment des conditions historiques du succès. C'est la pensée que la littérature nous offre la chance de remonter au ciel platonicien et nous impose le devoir de retrouver la pureté de ses essences, qui sont éternelles. D'où toutes sortes de contraintes, de prétentions, de calculs. Quoi qu'on pense de l'idée d'*engagement*, elle a au moins ce mérite de n'être qu'un engagement à terme, limité au temps bref de notre vie, et non pas cet engagement, hypocrite et vague, mais sans fin, mais pour tous les temps et même pour l'au-delà du temps, que signifie le petit enfer de l'immortalité artistique.

Dès que l'on se demande par quels caractères les œuvres qui durent réussissent à durer, on entre dans le jeu de l'influence classique. Or, la réponse change avec les temps eux-mêmes. Tantôt, *Adolphe* triomphe par sa pureté et sa simplicité : c'est

un livre « sans date », dit l'un, un livre « sans patrie », dit l'autre. Tantôt, on l'aime, parce qu'il représente des passions de son temps, grâce à un art qui y reste étranger, héros du xix^e siècle qui emploie la langue du xviii^e, héros moderne dans une forme qui évite la mode. Ou bien, on admire de ce petit roman l'esprit d'analyse, cette lucidité violente, sèche et impersonnelle, qui semble l'un des traits constants de notre tradition et rend durable tout ce qui s'y rattache. Mais plus tard, nous nous mettons à aimer *Adolphe*, parce qu'il a quelque chose d'unique et même de suspect, parce que, loin d'être le résultat d'un art pur, il exprime l'expérience singulière et comme la folie d'un homme difficile à comprendre, par bien des côtés l'un des plus étranges que nous connaissions. Et, à cet instant, il nous apparaît que cette tradition romanesque, dont le principal caractère semblait être la recherche de valeurs universelles, se manifeste essentiellement par des œuvres où l'auteur ne regarde qu'à lui-même, n'exprime que son secret, enferme ce qu'il a de plus étonnant et de plus scandaleux : *La Princesse de Clèves*, *Manon Lescaut*, *La Nouvelle Héloïse*, *Les Liaisons dangereuses*, *Justine*, *René*, *Adolphe*, *La Chartreuse de Parme*, *Aurélia*, *Mal-doror*, œuvres uniques, car ce qui s'y exprime, s'ajoute bien à l'héritage, mais comme quelque chose qu'on n'hérite pas et qui, à cause de cela, reste intact et se transmet sans se perdre.

De cette double apparence d'être un ouvrage qui convient à tous les temps et à tous et qui pourtant ne convient qu'à un seul et se referme sur soi, *Adolphe*, comme tout art classique, a tenu son droit à survivre, mais la contradiction ici est particulièrement forte, et toute la simplicité, la rigueur, la pureté qu'on y voit ne rendent que plus insolite la singularité du mouvement qui s'y fait jour. Sans doute, l'état d'âme d'*Adolphe* peut-il se réduire à des sentiments simples. *Adolphe* ou l'impuissance d'aimer, dit Jean Mistler; *Adolphe* ou la grandeur de la sévérité envers soi-même, dit Charles du Bos et beaucoup d'autres : l'indécision, la faiblesse, la manie du remords, la cruauté d'*Adolphe*. On notera que ces épithètes se contredisent. D'après Delecluze et d'après M. Martineau qui le cite, Stendhal tour à tour s'est plaint de l'affectation du livre et en a aimé l'extrême vérité de sentiments; il a jugé qu'il exprimait bien ce qu'il exprimait, mais qu'il s'agissait d'une sorte de marivaudage tragique : affectation et vérité, tragédie et jeu, langue juste,

mais rien qu'un langage, l'incertitude de Beyle sur *Adolphe* n'est pas moindre que celle d'Adolphe lui-même. Il est trop vrai que la stylisation de ce personnage, l'extrême dépouillement de l'anecdote, le caractère ordinaire de la passion qu'elle illustre vont de pair avec je ne sais quoi qu'on ne réussit pas à comprendre et qui prête à l'œuvre son secret. C'est le même mystère, la même étrange nécessité que Constant découvre en lui-même, qu'il constate et pénètre lucidement sans pouvoir jamais la souffrir ni la rejeter.

Charles du Bos, dans les cours qu'on a publiés ¹, a cherché à n'être pas moins juste pour Benjamin Constant que celui-ci avait désiré l'être pour tous et à l'égard de qui ses amis l'ont été si peu. On a reconnu son extrême intelligence, mais pour le rendre responsable du médiocre usage qu'il sut en faire. On l'accuse d'être faible, parce que, commençant beaucoup de liaisons, il se montre incapable de les terminer, cruel parce qu'il se déchire, dans les liens qu'il ne peut rompre, insensible s'il avoue être froid et ne s'intéresser guère plus à lui-même qu'aux autres, inconstant enfin (*sola inconstantia constans*, dit-il), car il ne s'attache que pour se détacher. Et, de plus, assez lâche pour accabler Napoléon quand l'Empire s'écroule et rallier sa cause au moment des Cent-Jours, assez servile pour demander au pouvoir les avantages matériels qu'il paie de la perte de son indépendance. Ces jugements sont à peu près ceux de Sainte-Beuve, qui se sent trop près de lui pour le comprendre et trop au-dessous de lui pour ne pas l'envier et ne pas le condamner. C'est contre ces injustices que Charles du Bos, par une analyse où sa délicatesse d'esprit tourne patiemment autour des textes, a entrepris une œuvre réparatrice d'où Benjamin Constant se dégage comme un héros de l'esprit lucide et un martyr de la pitié.

Ces conclusions de Charles du Bos sont rarement contestables. La lucidité de Constant est extrême. S'exerçant sur lui, elle est incomparable vive, forte, sans hésitation comme sans vanité, assez grande pour comprendre en les conservant les points mystérieux qu'elle rencontre. On a fait traditionnellement d'Adolphe et de son créateur les victimes de l'excès d'analyse. Lui-même s'est donné ce tort « Je hais cette fatuité d'un esprit qui croit

1. Charles Du Bos, *Grandeur et Misère de Benjamin Constant*,

excuser ce qu'il explique; je hais cette vanité qui s'occupe d'elle-même en racontant le mal qu'elle a fait, qui a la prétention de se faire plaindre en se décrivant et qui, planant indestructible au milieu des ruines, s'analyse au lieu de se repentir. » Mais, cet esprit, en apparence si coupable d'abus d'intimité avec soi, nous laissant un Journal intime, nous laisse le document le plus sûr, le moins complaisant, parfaitement étranger à l'esprit d'analyse. Ce sont presque toujours des notes brèves, où il ne cherche pas à revivre ce qu'il a vécu, ni à prendre sa revanche de ce qu'il n'a pas su vivre, ni à dire « Moi seul », ni à « mettre son cœur à nu », ni à se donner la tentation ou l'excuse d'une sincérité impossible. Il parvient à ce rare effet d'être plus naturel que Stendhal, parce que plus indifférent à ne pas le paraître, et même plus simple, car il n'essaie pas de l'être toujours : « Pour occuper ma soirée je relis mon Journal; il m'a passablement amusé... En commençant je m'étais promis de ne parler que pour moi, et cependant telle est l'influence de l'habitude de parler pour la galerie que quelquefois je me suis oublié. »

Ce démon de l'analyse qui écrit un Journal d'où l'analyse est presque absente est aussi l'esprit le plus enfermé en lui-même et cependant le plus capable d'apprécier justement les autres. Vingt-quatre heures après avoir rencontré M^{me} de Staël, il la juge avec cet esprit de vérité : « Je crois que son activité est un besoin, autant et plus qu'un mérite; mais elle l'emploie à faire du bien... Ce que vous dites de ses ridicules est vrai: elle cite les grands comme une parvenue de hier... Mais je ne pense pas qu'elle se pique d'esprit; elle sent qu'elle en a beaucoup, elle a un grand besoin de parler, de se livrer, de ne connaître ni bornes ni prudence... elle loue trop les gens parce qu'elle veut leur plaire pour se livrer à eux sans réserve. Quand ils n'y sont plus, elle revient naturellement sur ses pas on ne peut pas appeler cela positivement une perfidie... » Plus tard, il parlera d'elle moins honnêtement ce sera un « torrent », « l'ébranlement de l'univers et le mouvement du chaos », le flamboiement d'un volcan, « la plus égoïste, la plus frénétique, la plus ingrate, la plus vaine et la plus vindicative de toutes les femmes », mais c'est ce qu'elle sera alors avec lui, ce que sa propre folie la forcera à devenir, quand il écrira au plus fort de l'orage : « Scène épouvantable, horrible, insensée; expressions atroces. Elle est folle ou je suis fou. »

On le voit, la lucidité de Constant n'est pas celle de l'indifférence. C'est une neutralité que la passion surexcite. Au moment que ses sentiments pour M^{me} Récamier atteignent le paroxysme et devraient le rendre aveugle, il écrit d'elle : « Elle se perd dans la petite coquetterie dont elle fait métier, et se plaît ou se désole tour à tour de la peine qu'elle cause aux trois ou quatre soupirants, dont je fais partie; ensuite, elle fait un peu de bien, quand cela ne la dérange pas, et met par-dessus le tout la messe, et des soupirs qu'elle croit venir de son âme et qui ne viennent que de son ennui... » Ce qui ne l'empêche pas d'écrire à la même date : « Il faut que Juliette m'aime... ou me tue. Fait vœu de donner douze mille francs aux pauvres si elle m'aime. La mort que j'ai choisie n'est pas douloureuse; l'abattement amortit la douleur physique et morale; ne reculons pas. » Ces textes suffiraient à dissiper la légende d'un Constant insensible. Qu'il ne fût sensible que selon un certain mouvement, c'est ce que nous verrons. Mais, lui-même, tout en marquant sa réserve, sa froideur, sa faible curiosité, n'a cessé de repousser ce soupçon d'insensibilité. « J'aime mieux la folie de l'enthousiasme... », écrit-il à sa tante. Et dans son *Journal* : « On me querelle sur mon peu de sensibilité. Non, je n'ai pas peu de sensibilité; mais elle est susceptible et jamais celle des autres ne lui convient parfaitement... Je n'y vois qu'un moyen de se débarrasser de la douleur qui me paraît ignoble. En un mot, ma sensibilité est toujours blessée de la démonstration de celle des autres. » Et plus encore que ces jugements abstraits, les remarques de son *Journal* sur les événements qui le touchent montrent la violence, poussée à la folie, de ce qu'il sent et de ce qu'il souffre. Sur M^{me} Récamier : « Journée agitée et affreuse... horrible réveil — Nuit et matinée délirante. Je pleure sans cesse, etc., etc. » Sur la mort de son père : « Mon père est mort! ma tête est troublée et mon sang glacé. » Sur sa propre vie : « Personne ne se doute de l'espèce de folie qui l'inonde et la dévaste », et encore (ceci dans une lettre) : « Je suis une créature foudroyée... »

Le drame de Constant est en apparence fort banal, et d'ailleurs, en réalité, il est banal. Mais ce qui le rend unique, c'est qu'en même temps qu'il le subit, il nous donne les moyens de le comprendre, nous en découvre le vrai sens et la véritable étendue. Ses passions sont parmi les plus fortes. M^{me} de Staël fait des façons pour l'aimer, il prend un poison, et le voilà mourant.

Mais M^{me} de Staël cède enfin, elle cesse « d'être unbutet devient un lien » : alors plus d'amour, encore de l'attachement sans doute, mais surtout par l'ennui de se sentir attaché; la jouissance de ce qu'il obtient lui donne le regret de la liberté qu'il n'a plus, et comme M^{me} de Staël a la passion de l'engagement, qu'elle ne souffre pas qu'on lui échappe et qu'elle exige une présence constante, assidue, d'ailleurs non exclusive de beaucoup d'autres, elle transforme assez vite ce lien en un fardeau écrasant qui le prive de vivre et qui le rend fou. Eh bien, que ne le brise-t-il, ce lien? Mais c'est là l'autre mouvement du drame, il ne peut rompre, et il ne le peut pas, non par faiblesse ni par irrésolution, mais parce qu'il ne peut supporter la souffrance qu'il cause. Le spectacle mais aussi le sentiment de la souffrance représentent un tourment et une énigme qui le bouleversent. Il ne sait comment voir clair là-dessus; il en fait une fatalité de la condition humaine « La grande question de la vie, c'est la douleur que l'on cause. » « Tout ce que je respecte sur la terre est la douleur et je veux mourir sans avoir à me reprocher de l'avoir bravée. » Il y voit un trait de sa nature « Je ne connais que moi qui suis toujours entraîné à sentir pour les autres plus que pour moi-même, parce que la pitié me poursuit. » C'est un tel entraînement qui consterne son existence. Quand il n'a plus de passion, il a la passion de rompre. Mais s'il veut rompre, il déchire celle dont il se sépare, et cette douleur le met hors de lui. (« Elle a poussé des cris affreux de douleur et de désolation. Un cœur de fer n'y aurait pu résister. Et sur sa femme qu'il n'aime pas, qui le trompe et le bafoue : « L'idée de ce qu'elle souffre et souffrira... empoisonne le sentiment de ma liberté. ») S'il se résigne à ne pas rompre, il lui faut feindre des sentiments qu'il n'a plus, car ce défaut de sentiments est aussi douloureux pour autrui que le serait une rupture. Et s'il dissimule, cette dissimulation achève de l'étouffer, au point qu'il éclate, qu'il met toute sa force à rompre, qu'il provoque mille douleurs, qu'il en provoque tant qu'il n'y peut tenir, se résigne, dissimule à nouveau, jusqu'à une prochaine et vaine tentative pour se rendre libre, se déchirer et retomber dans ses liens.

Constant est un exemple saisissant du paradoxe qu'il y a au fond de tous rapports humains, lorsque ceux-ci se donnent pour objet le manque qui les constitue. Il en appelle souvent à la solitude, mais, nous le verrons et nous verrons pourquoi, la

solitude lui réserve autant de tourments que l'existence commune. Il ne peut se passer d'autrui, toute sa conduite le prouve : il se marie deux fois, a des liaisons plus lourdes que vingt mariages, vit dans le monde et du monde, où d'ailleurs son esprit est brillant. Mais il ne peut non plus souffrir autrui, dès qu'il n'en conçoit plus l'existence comme ce qui lui fait défaut, mais comme quelque chose qui le tient. Le principe de tous ces mouvements, c'est le sentiment de la distance qui le sépare des autres. Il sait et il sent que cette distance est à la fois la condition et l'objet de ses rapports avec le monde. Il doit être éloigné du monde s'il veut s'en rapprocher, et il ne peut communiquer avec lui que s'il devient maître de ce vide. Ce n'est donc pas M^{me} de Staël qu'il veut atteindre, mais la distance même qui l'écarte d'elle, l'absence qui, au sens le plus vrai, est la seule manière pour les hommes de se rendre présents. Dix textes en fourniraient l'aveu. Ce vide ne lui est souvent sensible que dans l'ennui, il en est rassasié, il vit dans l'apathie et la paresse, vivant devant son propre vide. Mais, qu'un être transforme cet intervalle, qu'il le creuse davantage, en fasse un vide brûlant, brillant, infranchissable, que les obstacles se multiplient, que le gouffre apparaisse toujours plus vaste et plus profond, alors le désir de Constant s'allume, grandit, s'irrite, devient folie, désir de mort et n'a de cesse d'atteindre cet autre dont la possession suspend son désir, sans même lui donner ce qui l'a provoqué l'irréductible distance des êtres, ce qui fait, comme il l'écrit, que les autres ne sont jamais soi. Ce n'est donc pas parce qu'il est comblé qu'il cesse de désirer. Il n'est pas comblé, ce qu'il veut, ce que telle ou telle belle apparition lui découvre, c'est l'absence non seulement d'elle à lui, mais l'absence qui fonde tous ses rapports avec les autres et qu'il tente en vain de vivre et de s'approprier. Ainsi, aimant M^{me} Récamier et l'aimant d'autant plus follement qu'il ne peut l'atteindre, se met-il à souffrir de tout ce qui lui manque et même de la froideur de sa femme qui lui est pourtant si indifférente (« Sans ce fichu besoin d'aimer que m'a donné Juliette, je m'en consolerais »).

« La contrariété me rend fou. » « Mon cœur se fatigue de tout ce qu'il a et regrette tout ce qu'il n'a pas. » « Juliette, si elle m'aimait, je m'en laisserais. » « Je n'aime qu'en absence, de reconnaissance et de pitié. » Et maintenant vient le moment où, moins par lassitude que pour restaurer la possibilité de ses rap-

ports humains, il va chercher à rompre, à substituer une absence à la présence qui l'offusque. Alors commencent l'équivoque des déchirements et la contradiction qui, chaque fois qu'il veut s'éloigner, apparaît avec la douleur qu'il cause pour rendre l'éloignement impossible. On ne peut pas dire que cette souffrance lui soit un plaisir, elle lui est une souffrance, mais il ne la vit que sur les autres et dans les autres, dans le manque qu'elle leur apporte et qui ainsi, à cause de cette mutilation, les rend présents d'une manière plus trouble. Il nous l'a dit, ses peines personnelles ne lui sont presque rien, les peines des autres lui pèsent infiniment. Il nous le dit encore : « Mon affection s'est augmentée de la peine que je lui avais faite. » Quelqu'un qui souffre le met dans un état de fièvre inexprimable. Quand M^{me} de Staël perd son père qu'elle aime tant, la pensée qu'il va la voir dans cette extrémité lui inspire des sentiments d'une extraordinaire violence « Il y a dans ma situation quelque chose d'analogue à l'attente d'une exécution dont l'heure est fixée. » Même la douleur des indifférents exerce sur son imagination un pouvoir fascinant. Il parle d'une jeune fille de vingt-trois ans pendue en Angleterre pour acte de faux. Prise sur le fait, traînée devant le tribunal, cette jeune fille ne fait rien pour se défendre, elle va d'évanouissement en évanouissement. Condamnée et ramenée en prison, elle reste à la même place, immobile, sans prendre de nourriture. Le jour du supplice, elle se laisse transporter sans résister et sans paraître voir ce qui se passe autour d'elle. Au dernier moment, quand elle sent le plancher manquer sous ses pieds, à cet ultime instant, poussant un grand cri, elle donne enfin un signe d'existence, le premier et le dernier. Devant cette souffrance solitaire, dédaignée, à côté de laquelle chacun passe sans la voir, Constant est « saisi et glacé ». Et ce n'est pas seulement la profondeur de cette misère qui le touche, le tableau lui-même l'émeut, cette jeune fille dont la souffrance est mutisme, dont la vie n'est qu'évanouissement, est pour lui l'incarnation de cette absence dans laquelle il retrouve l'existence d'autrui et dont il fait le lieu de ses désirs et l'objet de son rêve impossible.

« Depuis plus d'un an, je soupirais après l'indépendance complète; elle est venue et je frissonne. Je suis comme atterré de la solitude qui m'environne. Je suis effrayé de ne tenir à rien, moi qui ai tant gémi de tenir à quelque chose. » Le voilà seul :

il n'a plus rien; il ne tient plus à rien; sous forme de sa liberté, il jouit du vide qu'il a cherché et qu'il rencontre en lui-même. Et pourtant, cette solitude l'effraie, il en « frémit ». Quel lui manque-t-il donc? Quand, séparé des autres, il rencontre l'amour qui illumine cette séparation, il peut rêver de la reconquérir en conquérant l'être qu'il aime. Quand, enchaîné à autrui, il souffre de ne plus communiquer avec autrui parce qu'il n'en est plus séparé, il peut encore vivre cette absence dans la présence qui en est l'obstacle et en luttant pour l'écarter. Mais a-t-il cette absence même, cesse-t-elle d'être un manque pour devenir ce qu'il a, il a plus qu'il ne peut vivre, il tombe dans un état de satiété, il est plus mort que vivant, malaise qu'on peut exprimer sous cette forme : quand il n'a rien, c'est alors qu'il a trop.

On pourrait ajouter bien des remarques. L'essentiel du drame de Benjamin, c'est qu'il vit à l'état pur, dans la vivacité d'une sensibilité singulière, ce paradoxe nous n'avons de relations avec autrui que si nous ne sommes pas confondus avec autrui, nous ne communiquons pleinement avec quelqu'un qu'en possédant, non pas ce qu'il est, mais ce qui nous sépare de lui, son absence plutôt que sa présence et, mieux encore, le mouvement infini pour dépasser et faire renaître cette absence. Il est visible que Constant associe à ce vide qui l'obsède tous les états qui peuvent en devenir l'emblème. On le sait, l'idée de la mort ne l'a guère quitté. « Je suis tout poussière. Comme il faut finir par là, autant vaut-il aussi commencer par là. » « Je ne suis, ne serai, ne puis être heureux... Au bout de cela le néant. » Mais, il y a plus remarquable c'est l'étrange besoin de commencer ses passions en se donnant la mort, soit sérieusement, soit par une comédie incertaine où il divise honnêtement les chances. On dirait qu'en cherchant le vide véritable de la mort, il recherche un moyen magique de prendre au piège ce vide, plus difficile à saisir, qui est la condition de tout attachement et l'objet de tout désir. Même en face de M^{lle} Pourras qui n'est qu'un caprice et où il se joue seul un roman auquel il ne croit guère, il lui faut boire sa petite fiole d'opium. Chez M^{me} de Staël, il se met à la mort et l'on apprend que Constant avait toujours avec soi ce qu'il fallait pour se tuer et pour s'empêcher de mourir. Enfin, rencontre-t-il M^{me} Récamier, la mort est à chaque pas.

On a remarqué que la lucidité de Benjamin allait de pair avec sa sensibilité, que, loin de leur nuire, sa réflexion donnait

de la force à ses passions. « Cette sensibilité accrue par la réflexion qui chez d'autres la diminue », dit sa cousine Rosalie. Mais c'est que sa lucidité exprime le même mouvement que son désir. Il juge et regarde profondément, parce qu'il reste à distance de ce qu'il voit; il se connaît mieux que tout autre parce que ce qu'il sent est senti comme l'absence de ce qu'il voudrait sentir et que cette marge pure autorise sans cesse la neutralité de son regard. Ainsi, l'extrême vivacité de sa conscience trouve-t-elle dans son désir plus de ressources que d'obstacles, si la conscience est d'autant plus vive qu'elle tend moins à se confondre avec son objet, mais s'en sépare, l'épouse de loin, dans le vide sur lequel elle le saisit, c'est-à-dire si elle cherche à connaître par l'absence de ce qu'elle connaît, comme le désir veut se réaliser par le manque de ce qu'il désire.

Aventure qui est extraordinaire, parce qu'elle est complète et qu'elle illustre le mouvement des conduites humaines, quand celles-ci se donnent pour objet leur propre possibilité. On en discernera mieux l'originalité en la comparant à celle de Proust. Proust, lui aussi, ne se rapproche que de ce qui s'éloigne. Ce qu'il possède lui est de trop, ce qu'il connaît ne lui est rien. « Mon cœur se fatigue de tout ce qu'il a et regrette tout ce qu'il n'a pas » a pour réplique la remarque de *La Prisonnière* : « Tout être aimé, même dans une certaine mesure, tout être est pour nous comme Janus, nous présentant le front qui nous plaît si cet être nous quitte, le front morne si nous le savons à notre perpétuelle disposition. » Si Proust n'aime Albertine que lorsqu'elle commence à s'en aller, si, quand elle est là, il n'aime en elle que l'être qui lui échappe parce qu'elle contient « tant de jours écoulés », un temps à jamais inconnu et à jamais perdu, s'il s'attache désespérément à elle chaque fois qu'il sent qu'elle vit ailleurs, qu'elle appartient à une autre vie et à d'autres êtres, c'est bien sans doute, sous les formes les plus diverses, une absence qu'il recherche et qui est l'objet de son amour. Absence nécessaire parce qu'il ne peut jouir de la réalité qu'en imagination. (« Mon imagination qui était mon seul organe pour jouir de la beauté ne pouvait s'appliquer à elle (la réalité) en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent. » — Plus fortement encore, Constant dit de M^{me} Récamier : « En l'absence, on se la refait à sa guise, et l'obstacle avec la difficulté matérielle de la voir, montent à la

tête. ») Absence qui, représentant en outre le temps irrémédiablement perdu, celui d'un être dont le passé est doublement inaccessible, donne le désir le plus ardent de le retrouver, absence enfin, toujours menacée, qui mesure l'impossibilité de se rendre maître d'autrui et de l'empêcher d'être à un autre.

Nous sommes donc très près des sentiments de Benjamin Proust, comme Adolphe, fait l'expérience du paradoxe de toute communication (paradoxe qui est aussi celui du langage), selon lequel ce qui fonde les rapports c'est leur impossibilité, ce qui unit les êtres c'est ce qui les sépare et ce qui les rend étrangers c'est ce qui les rapproche. Tous deux se lassent de la présence, parce qu'elle n'est qu'un contact et non pas une relation authentique. Seulement (semble-t-il), Proust ne désire pas cette absence comme le mouvement de toute communication, ainsi que le fait Constant : il ne la désire même pas, mais c'est elle qui lui rend un être désirable en le faisant souffrir de ne pouvoir l'atteindre. La souffrance et le désir viennent chez Proust de la part inaccessible pour lui, inaliénable pour tous, qu'il trouve en celle qu'il aime; chez Constant, la souffrance vient de l'accès trop grand qu'il trouve auprès d'un être et qui lui rend inaccessibles tous les autres, de la nécessité de perdre en un seul la possibilité de communiquer avec tous et par conséquent, aussi, de communiquer avec celui-là. Proust désire dans la Prisonnière ce qu'il ne peut emprisonner, sa liberté. Constant dans un être désire la liberté de désirer en général. C'est pourquoi, chez Proust, l'amour est souffrance, il n'aime que dans la jalousie, et il souffre non parce qu'il a perdu la liberté d'aimer d'autres qu'Albertine, mais parce qu'Albertine reste encore libre pour d'autres que lui. Au contraire, Constant est peu jaloux. Adolphe est assez satisfait de voir les amis dont s'entoure Ellénore et qui risquent de la détacher de lui. S'il souffre, c'est pour ce qu'il a plutôt que pour ce qu'on lui prend; et s'il souffre, c'est de faire renaître, au moment de rompre, par la souffrance qu'il cause, les raisons de ne pas rompre.

Ces différences sont délicates. Elles ne sont pas essentielles. Proust aime parce qu'il souffre, et il souffre de sentir tout ce qu'il y a d'absence dans une présence toujours fuyante; mais c'est aussi, à cause de cette absence, que cette présence fonde des rapports véritables. Constant commence à aimer lorsqu'un être particulier éclaire, aimante tout le vide qui le sépare des

autres et que la possession est loin de lui restituer sous la forme de l'inconnu. Dès que, par un engagement trop exigeant, la possibilité de ses relations avec tous qu'il a voulu vivre avec une personne unique est épuisée, il étouffe, il succombe. Il a besoin d'être libre, mais il est toujours lié. C'est que cette liberté n'est pas pour lui, c'est la liberté d'être aux autres. Ne réussissant pas à rompre avec Mme de Staël, il épouse secrètement Charlotte dont il est épris sans doute, qu'il a retrouvée avec surprise, avec délices, douze ans après une première liaison, mais de laquelle il écrit au lendemain de ce retour délicieux : « Soirée avec Charlotte. La fièvre passera-t-elle, et l'ennui commencerait-il? J'en ai diablement peur. » Le mariage secret avec Charlotte représente une tentative pour restaurer, par l'ambiguïté d'une double présence, l'absence qui seule le rend maître de son commerce avec tous. Enfin, s'il tient pour très grave et très coupable la souffrance dont il est cause, c'est que cette souffrance marque en autrui la même mutilation que représente pour lui la perte de sa liberté. Un être qu'il fait souffrir est un être avec lequel il s'unit en le détruisant. De là le caractère équivoque et embrouillé de ses sentiments après chaque scène d'épouvante lorsqu'il voit Mme de Staël à ses pieds, se tordant et hurlant de douleur, il éprouve fortement combien il a acquis de droits sur elle, et cet excès de pouvoir est le signe des liens excessifs qui les unissent, de la distance qui s'est effacée entre eux, de leur double liberté perdue, et il en conçoit autant de honte que de dégoût. Mais, en même temps, cette souffrance qu'il inflige est une manière de diminuer autrui, de le détruire, de le renvoyer au-delà de lui-même. Et il en éprouve de l'allègement et peut-être un renouveau de désir, si bien qu'après chaque mention « scène affreuse, nuit convulsive », il lui faut aussi écrire « Tout est renversé, une puissance magique me domine, l'attachement reprend », car les déchirements qui sont le signe de leur mutuelle liberté détruite, sont aussi comme l'aube assez trouble d'une nouvelle liberté entrevue.

Deux traits sont frappants dans cette communauté Proust-Constant. Chez l'un et chez l'autre, la lucidité accompagne la violence des sentiments : leur manière de s'approcher des autres pour les aimer est leur manière même de s'approcher d'eux pour les bien connaître. En outre, il est remarquable que les images-symboles dont se sert Proust pour décrire

l'amour d'Albertine soient aussi esquissées chez Constant. C'est, endormie, qu'Albertine devient l'étrange amour de Proust pour elle alors, son absence est comme présente, le sommeil réalise sans le dissiper l'inconnu qui est en elle, il livre cette étrangère qu'on ne peut surprendre, cette liberté qu'on ne peut confiner; la jeune fille est enfin toute elle-même et tout ce qu'elle est se découvre, s'avoue et se donne. « Son moi ne s'échappait pas à tous moments, comme quand nous causions, par les issues de la pensée inavouée et du regard. Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était au-dehors; elle s'était réfugiée, enclose, résumée dans son corps. En la tenant sous mon regard, dans mes mains, j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée... Ma jalousie s'apaisait, car je sentais Albertine devenue un être qui respire, qui n'est pas autre chose, comme le signifiait ce souffle régulier par où s'exprime cette pure fonction physiologique, qui, tout fluide, n'a l'épaisseur ni de la parole ni du silence; et dans son ignorance de tout mal son haleine, tirée plutôt d'un roseau creusé que d'un être humain, était vraiment paradisiaque, était le pur chant des anges pour moi qui, dans ces moments-là, sentais Albertine soustraite à tout, non pas seulement matériellement, mais moralement. »

Proust indique dans un passage célèbre que le vrai sens d'un roman se rencontre dans des images et des phrases-types qui en révèlent le secret obsédant. Les sommeils d'Albertine sont une de ces images. Et une de ces mêmes images, la jeune Anglaise dont Constant nous a parlé avec tant de trouble, cette mort vivante qui d'évanouissement en évanouissement va de la faute à la mort. Et encore une de ces images, le sommeil auquel dans son *Journal* il compare l'attachement de certaines femmes, comparaison que, par une coïncidence étrange, Julie Talma reprend pour définir « les éternelles amours » de Benjamin où il entre comme certains hommes entrent dans le sommeil. Cette métaphore ne peut être indifférente. Si le sommeil nous montre la vie d'Albertine soustraite à tout et rendue sensible dans cet éloignement universel, c'est qu'il nous présente, plutôt que les êtres, leur mise entre parenthèses, leurs relations suspendues et, de ce fait, incarnées à l'état pur, le profond assoupissement que seul le réveil fait connaître au désir.

Adolphe est un roman tranquille et discret, dit Albert Thi-

baudet. Discret, oui, tranquille, soit, si la tranquillité est ce qui cache la violence et dérobe sous sa surface la tragédie la plus considérable. On voit bien, à présent, que l'intérêt de l'œuvre ne se trouve pas dans le seul naturel des passions, ni davantage dans la subtilité et la force de l'analyse. Sentiments et analyse ne sont ici qu'une manière d'éclairer un chemin fatal, un des mille détours qui doivent nous faire apercevoir le cercle des relations humaines dont l'issue, quelle que soit la voie empruntée, est le malheur commun. On ne saurait s'y méprendre et Constant l'a écrit : « Quelques personnes m'ont demandé ce qu'aurait dû faire Adolphe, pour éprouver et causer moins de peine. Sa position et celle d'Ellénore étaient sans ressources, et c'est précisément ce que j'ai voulu. Je l'ai montré tourmenté parce qu'il n'aimait que faiblement Ellénore; mais il n'eût pas été moins tourmenté, s'il l'eût aimée davantage. Il souffrait par elle, faute de sentiment avec un sentiment plus passionné, il eût souffert pour elle... Quand on est entré dans cette route, on n'a plus que le choix des maux. » L'avertissement saurait-il être plus clair? Cessons donc de voir dans *Adolphe* la tragédie d'un certain sentiment, d'un certain caractère, puisque c'est un drame propre à notre condition, où n'importe quel sentiment et n'importe quel caractère sont voués à la même fatalité.

Ce drame vient de la folie en cercle des relations humaines, lorsque ceux qui les vivent choisissent de les vivre en en éprouvant la possibilité, c'est-à-dire la vérité. Celui qui choisit de ressaisir dans autrui le mouvement qui le porte vers autrui, ne pourra que répéter avec mélancolie la conclusion de Benjamin « Avec des sentiments vrais, je n'ai fait que mon malheur et celui des autres »; car c'est la vérité qui fait ce malheur, comme c'est la lucidité qui le précipite. Une fois le point de départ établi, une fois accepté comme nécessaire le besoin d'atteindre dans autrui le mouvement par lequel on l'atteint et de le vivre et, en le vivant, de réserver, de sauver la possibilité de ce mouvement, ni la force des sentiments, ni la noblesse des caractères, ni la bizarrerie des circonstances n'y changeront rien. Adolphe, s'il avait aimé plus Ellénore, aurait éprouvé plus vivement le besoin de rompre avec elle, car sa passion aurait davantage encore contrarié la vérité de sa passion; mais il eût été aussi plus fortement empêché de rompre, plus incapable de supporter la souffrance que cette rupture ne pouvait qu'en-

traîner. Quant à Ellénore, moins attachée à Adolphe, elle n'eût accepté de le rendre libre que dans la mesure où il aurait refusé cette liberté, où il en aurait souffert et, par sa souffrance, lui aurait fait une obligation de la reprendre. Et d'ailleurs ce mouvement est si réellement celui du livre que cette péripétie en marque le dernier épisode. Ellénore morte, se divulgue, par une révélation ironique, la lettre où elle consent enfin à la séparation « Par quelle pitié bizarre n'osez-vous rompre un lien qui vous pèse, et déchirez-vous l'être malheureux près de qui votre pitié vous retient? Pourquoi vous refusez-vous le triste plaisir de vous croire au moins généreux? Pourquoi vous montrez-vous furieux et faible? L'idée de ma douleur vous poursuit, et le spectacle de cette douleur ne peut vous arrêter. Qu'exigez-vous? » Ainsi, à la mort qui a délié tous les liens et vient de lui rendre la liberté des sentiments qu'il n'est plus capable de vivre, Adolphe reçoit, de celle même qui l'a toujours retenu, et comme un dernier reproche, la permission de se rendre libre. Permission qui vient trop tard, mais qui ne pouvait venir que trop tard et qui ne semble être donnée que pour corrompre la jouissance d'une liberté qui maintenant lui pèse plus que tous ses liens.

Presque à chaque page on trouve dans *Adolphe* la description de sentiments dont la cause a beau se renverser, tout les renvoie à eux-mêmes, tout en confirme la fatalité. C'est que le point est atteint où la diversité des événements et tout l'infini du monde répètent inlassablement le mouvement en cercle dans lequel s'est enfermé le cœur avide de vérité. Quand Adolphe écrit « Je m'affligeais quand elle paraissait douter d'un amour qui lui était si nécessaire; je ne m'affligeais pas moins quand elle semblait y croire », ou encore : « Quand Ellénore me trouvait sombre ou abattu, elle s'affligeait d'abord, se blessait ensuite, et m'arrachait par ses reproches l'aveu de la fatigue que j'aurais voulu déguiser; de mon côté, quand Ellénore paraissait contente, je m'irritais de la voir jouir d'une situation qui me coûtait mon bonheur, et je la troublais dans cette courte jouissance par des insinuations qui l'éclairaient sur ce que j'éprouvais intérieurement », on sent bien que le balancement des phrases, leur contrariété symétrique ne font que traduire, dans la forme, l'exigence d'une situation où l'on va du contraire au contraire sans changement et sans repos. Toute

la rigueur du livre vient de la fatalité de ce mouvement. Toute sa puissance tragique vient de cette répétition, qui, ne cessant de rendre plus violents les sentiments qu'elle exaspère, et, à cause de cette violence, plus inéluctable le retour de ces sentiments, fait de la monotonie le principe d'une extraordinaire marche à la catastrophe.

Constant, dans son *Journal*, a marqué, à propos de la souffrance, comment les passions deviennent destin. Si l'on se porte au-devant de la douleur, il faut la souffrir pour s'en distraire. Si on la fuit, on souffre, en plus (car elle vous atteint toujours), la faiblesse de l'avoir fuie. « La douleur est un serpent qui se glisse à travers toutes les barrières et qui vous retrouve toujours. L'action même de la fuir vous donne un sentiment de faiblesse qui vous rend plus incapable de lui tenir tête quand elle vous atteint. » On a souvent regardé comme une ironie due au hasard les deux aventures symétriques de sa vie et qui l'auraient montré, la première, incapable d'aimer et, la deuxième, impuissant à se faire aimer. Mais la symétrie est bien plus profonde et elle n'est pas le fait d'un sort capricieux. Il n'a pas moins aimé M^{me} de Staël que M^{me} Récamier : les lettres, sa conduite, sa folie, tout l'assure. Mais ayant choisi des sentiments vrais il ne pouvait choisir que l'inextricable, et ses deux grandes passions l'ont exposé au même désastre, en le mettant en présence des deux faces contraires de sa destinée sentimentale. Il aime et on l'aime fortement; voilà la première chance. Mais celle qu'il choisit d'aimer, qui n'est ni intolérante ni exclusive (« Il faut du monde pour aimer, dit-elle; dès qu'on est deux, il faut être beaucoup plus »), qui par conséquent lui offre des chances rares de liberté, a pour principal trait une horreur « quasi sacrée » (Charles du Bos) de la rupture, elle n'en peut supporter l'idée, il lui faut des pactes et des engagements, c'est-à-dire ce qui est le plus propre à épuiser les sentiments qu'elle veut lier. Et Benjamin s'engage avec allégresse, parce que lui-même espère toujours trouver dans le mariage ou un simulacre de mariage le moyen de retenir une passion que la présence fait fuir. Mais, dès qu'il est engagé, la passion devient impossible et tout ce qu'il lui en reste le pousse à rompre précisément avec la seule personne pour qui rompre est pire que la mort. Que peut-il encore tenter? Aimer en liberté, aimer sans la servitude d'un amour partagé? Il rencontre donc

M^{me} Récamier, il rencontre la personne qui a la plus grande impuissance de sentiment, la plus extrême naïveté d'indifférence et de sécheresse pour lui et pour tout le monde, celle qui, selon le mot de Sainte-Beuve, voudrait tout arrêter en avril, vraiment l'être le mieux fait pour irriter la passion jusqu'à la démence; lui faire désirer follement toutes les satisfactions de l'été et l'entraîner à se perdre dans les pactes et dans l'esclavage.

Telle est la rigueur de la loi. Assurément, il arrive que les situations se dénouent, mais ce dénouement n'est qu'apparence. Constant peut bien quitter M^{me} de Staël, il peut se résigner à la légèreté de M^{me} Récamier; ce qu'il y a de vérité dans ses sentiments retourne sans cesse à la première (« M^{me} de Staël est bien perdue pour moi. Je ne m'en relèverai pas ») et brûle toujours à la froideur de la seconde. Ainsi, cet homme indifférent, modèle d'un cœur ennuyé, trouve-t-il, pour exprimer le sens de sa vie, les mots mêmes que la solitude brûlante de Nietzsche rencontrera un demi-siècle plus tard

*Inassouvi comme la flamme
Je brûle pour me consumer.
Lumière est ce que je touche,
Charbon tout ce que je quitte :
Assurément, je suis flamme.*

Et Constant à Juliette Récamier « Je suis destiné à vous éclairer en me consumant. »

Michel Leiris a fait précéder la nouvelle édition de *L'Age d'homme* d'un essai en forme de préface qui en constitue le commentaire le plus juste et qui rend inutiles tous les autres. Dans cet essai, intitulé *De la Littérature comme une tauromachie*, il éclaire parfaitement les intentions auxquelles nous devons ce livre, l'une des œuvres centrales de la littérature dite moderne. Qu'a-t-il voulu en voulant l'écrire? D'abord, échapper à la gratuité des œuvres littéraires et accomplir un acte réel, menaçant pour son auteur et capable de signifier pour lui le même péril que représente dans d'autres jeux « la corne acérée du taureau ». En outre, réaliser une œuvre qui pût l'éclairer sur lui-même et éclairer les autres sur lui, en même temps le délivrer de certaines obsessions et lui permettre d'atteindre une véritable « plénitude vitale ». Enfin, écrire un livre qui fût dangereux et pour ses autres livres et pour la littérature en général, en montrant « le dessous des cartes », en faisant voir « dans toute leur nudité peu excitante les réalités qui formaient la trame plus ou moins déguisée, sous des dehors brillants », de ses autres écrits.

Toutes ces intentions répondent à des problèmes dont la littérature ne se sépare pas. Écrire n'est rien, si écrire n'entraîne pas l'écrivain dans un mouvement plein de risques qui le changera d'une manière ou d'une autre. Écrire n'est qu'un jeu sans valeur, si ce jeu ne devient pas une expérience aventureuse, où celui qui la poursuit, s'engageant dans une voie dont l'issue lui échappe, peut apprendre ce qu'il ne sait pas et perdre ce qui l'empêche de savoir. Et puis, écrire, oui, mais si écrire rend toujours plus malaisé l'acte d'écrire, tend à lui retirer les facilités

que les mots ne cessent de recevoir des mains des plus habiles.

L'Age d'homme n'est pas une autobiographie, ni de simples confessions; encore moins s'agit-il de Mémoires. L'autobiographie est l'œuvre d'une mémoire vivante, vitale, qui veut et peut ressaisir le temps dans son mouvement même. L'autobiographie, en dehors de son contenu, vaut par son rythme, par son épanchement, qui n'est pas ici synonyme de confidence mais évoque la puissance du flot, la vérité de quelque chose qui coule, s'étend et ne prend forme que dans le flux. *Henri Brulard*, *Souvenirs d'égotisme*, parfois Quincey et la deuxième partie de *Si le grain ne meurt* sont les modèles de cette histoire qui se retrouve, non pas histoire déjà faite et figée, mais existence tournée vers l'avenir et qui, au moment qu'elle se raconte, semble toujours en train de se faire, inconnue à celui même qui la raconte au passé. Pour les Mémoires, on sait ce qu'il en est : reconstitutions délibérées et méthodiques, œuvres de réflexion, quelquefois d'art et de science. L'existence ici (même s'il s'agit d'une existence privée) est histoire parce qu'elle est historique. Elle se présente comme ayant toujours été, avec cette dignité et cette solennité qu'elle doit à la présence monumentale d'un passé sur lequel l'auteur lui-même n'a plus de droit. Les *Mémoires d'outre-tombe* ont cette vertu exemplaire : elles surgissent de la tombe, dit M. Maurice Levailant, et Chateaubriand, avec son sens incomparable du passé, le confirme en des termes dont on ne peut sourire : « On m'a pressé de faire paraître de mon vivant quelques morceaux de ces *Mémoires*; je préfère parler du fond de mon cercueil; ma narration sera alors accompagnée de ces voix qui ont quelque chose de sacré, parce qu'elles sortent du sépulcre. » Mais, à dire vrai, dans ces *Mémoires*, ce n'est pas la mort qui parle, mais l'existence comme morte, comme ayant toujours été, toujours révolue, immobilisée dans une vie grandioisement étrangère à tout avenir et même à l'avenir de la mort.

L'Age d'homme se rapproche des Confessions. Comme dans les Confessions, son auteur veut « s'exposer », « confesser publiquement certaines des déficiences ou des lâchetés qui lui font le plus honte ». Les Confessions ont pour objet de rendre public ce qui n'est que privé, et cela dans une intention morale ou du moins pratique. On se confesse, d'abord, pour mettre au jour ce qui est caché, ensuite pour rendre le jour juge de cette profondeur cachée, enfin pour se décharger sur le jour de cette vie

occulte. Michel Leiris nous a dit dans sa préface : Par le moyen d'une autobiographie portant sur un domaine pour lequel, d'ordinaire, la réserve est de rigueur... je visais à me débarrasser de certaines représentations gênantes en même temps qu'à dégager avec le maximum de pureté mes traits, aussi bien à mon usage propre qu'afin de dissiper toute vue erronée de moi que pourrait prendre autrui. » Et il parle ensuite de *catharsis*, de délivrance, d'une discipline venant compléter les premiers résultats d'une cure psychanalytique. Peut-être est-ce là dans le livre une intention assez obscure. On pourrait remarquer que cette intention contredit les autres, que si l'auteur écrit pour se délivrer d'obsessions dangereuses, ce « bien » qu'il escompte de son livre en diminue grandement le caractère menaçant. Qu'à force de sincérité il pense se guérir de « certaines déficiences et lâchetés », il pourra bien, dans le même temps, éprouver tout ce que cette sincérité a de dangereux pour lui, en lui rendant plus difficiles les relations avec certains de ses proches, mais, finalement, ce ne sera qu'un mal en vue d'un bien, un inconvénient momentané qu'il accepte pour se débarrasser d'inconvénients bien plus graves, un effort risqué pour vivre désormais à l'abri des risques que représentent obsessions et déficiences.

On pourrait remarquer encore que la confession suppose un étrange enchevêtrement de motifs et d'effets. Certes, s'avouer lâche, cela n'est pas si facile. Mais, justement, cela ne va pas sans courage, et le témoin de la confession risque d'apercevoir derrière la lâcheté surtout la fermeté courageuse qui se confesse, et il la verra d'autant mieux que l'aveu sera franc, rigoureux, juste. Si, en outre, celui qui avoue ses déficiences compte sur cet aveu pour s'en délivrer, si, se confessant lâche, il se retrouve, après cette confession, le plus courageux des hommes, l'on voit comme l'opération se révèle en définitive avantageuse et propre à récompenser celui qui l'a tentée pour ses risques.

Ces difficultés, l'auteur de *L'Age d'homme* non seulement ne les ignore pas, mais il les dénonce, ou du moins il en dénonce d'autres qui sont équivalentes. Celles-ci d'abord c'est que le danger auquel on s'expose en écrivant est rarement mortel. La corne de taureau qui menace l'écrivain n'est qu'une ombre de corne. Le scandale peut être grand, mais la littérature est cette épée qui guérit celui qu'elle blesse : la valeur esthétique du scandale, sa beauté, bientôt le transforment, et le livre pour lequel

on a risqué le mépris vous apporte à la fin l'admiration et la gloire. La tricherie est donc au point de départ de toute entreprise de littérature comme tragédie. Mais il y a plus grave « Ce que je méconnaissais, c'est qu'à la base de toute introspection il y a goût de se contempler et qu'au fond de toute confession il y a désir d'être absous. » A la vérité, ce goût et ce plaisir sont les seuls « bénéfiques » immédiats que réserve la confession à quiconque s'y abandonne, les autres avantages que nous avons signalés demeurant très ambigus se peindre tel que l'on est, c'est-à-dire plus médiocre que l'on ne voudrait paraître et que les autres ne vous voient, cet aveu a beau nous promettre pour plus tard d'importantes consolations, au moment qu'il se fait, seuls comptent l'ennui et la difficulté de le faire; celui qui s'avoue lâche aperçoit la lâcheté qu'il avoue et non le courage de son aveu, et le livre où cet aveu s'inscrit n'est encore qu'une ébauche balbutiante, qui ignore tout à fait son destin à venir d'œuvre réussie et louée et admirée. L'aveu est donc bien un risque; remède, mais peut-être illusoire, qui, loin de faire disparaître les choses obscures, les rendra plus obscures, plus obsédantes et précipitera la faillite qu'il devait empêcher.

« Me regarder sans complaisance, c'était encore me regarder, maintenant mes yeux fixés sur moi au lieu de les porter au-delà pour me dépasser vers quelque chose de plus largement humain. » Sur ce plan, la confession est en effet secrètement minée par les satisfactions qu'elle apporte. Certains tirent orgueil de leurs humiliations et tirent plaisir de leurs confidences humiliantes c'est parfois le cas de Rousseau. Mais le plaisir peut être d'un ordre plus subtil et plus redoutable. L'on met ainsi de la complaisance à se regarder sans complaisance, on trouve une volupté trouble à tout tirer au clair, et la rigueur devient faiblesse. Plus on sera franc, plus la franchise satisfera la duplicité du fond du cœur. Plus on se montrera exact avec soi, et plus cette exactitude sera source de dangereux écarts. Il y a un péché de la confession, que nulle confession ne peut rattraper, puisqu'il se commet en s'avouant et s'aggrave dès qu'on l'absout la faute est ici liée à la justification, à l'innocence, et cependant vouloir cette innocence, cela est nécessaire, l'on ne peut non plus s'en dispenser, en sorte que tout est faute et l'aveu et le refus de l'aveu. Telle est à peu près la catégorie du démoniaque dont a parlé Kierkegaard.

Michel Leiris a choisi la faute de l'aveu, et cette faute est sans doute *felix culpa* puisque nous lui devons un livre dès aujourd'hui classique. Mais, il faut encore observer que la complaisance est ici le contraire de la complaisance, que non seulement elle ne signifie pas un penchant excessif à parler mais a plutôt son origine dans le refus de ne rien dire, dans un « Je ne puis parler » qui par ses excès finit par lui ouvrir la bouche. « 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, car, plus mon trouble présent m'angoisse, plus je parle de moi d'une manière angoissée, appuyant longuement sur cette sensation de solitude, de séparation d'avec le monde extérieur, et finissant par ignorer si cette tragédie par moi décrite correspond à la réalité permanente de ce que je suis ou n'est qu'expression imagée de cette angoisse momentanée que je subis sitôt entré en contact avec un être humain et mis, en quelque manière, en demeure de parler.

On voit comment la parole la plus profonde naît du vertige qui monte de l'impossibilité de parler, on voit aussi que cette parole a pour motif et pour seul thème sa propre impossibilité elle se parle comme ne parlant pas et, à cause de cela, elle est sans limites, rien ne peut l'interrompre puisqu'elle n'a aucun contenu à épuiser, — rien, si ce n'est qu'à un certain moment elle se découvre parlant, parlant sans fin et ainsi, consciente de sa tricherie, se renvoie-t-elle au silence, dans la honte et la haine de cette vaine parole. De la confidence orale au livre, la distance est grande. Parler, l'auteur ici l'a voulu délibérément, et avec un souci de maîtrise, une sévérité d'examen qui n'autorisent pas la démesure d'un langage sans frein. Cependant, en parlant, son but est encore de donner la parole à ce qui en lui ne parle pas, de forcer le silence de ce qui veut se taire. *L'Age d'homme*

est justement ce moment de la maturité où au règne de l'intimité silencieuse, du mutisme en soi et sur soi qui est celui de l'enfance et de l'adolescence, il est brutalement mis fin par une parole exigeante, explicative et dénonciatrice. A la complaisance du silence qui est la faute du premier âge, faute de l'innocence qui ne veut rien dire et n'a rien à dire, l'âge d'homme substitue la complaisance du langage, la faute qui veut se reconnaître pour faute et par là retrouver l'innocence, l'innocence de la faute.

Le livre de Michel Leiris n'est en rien un vertige, il se refuse à la spontanéité des confidences à bouche ouverte où le fond se révèle avec la force incoercible d'humeurs se frayant un chemin vers le dehors. Pour écrire cette vie « vue sous l'angle de l'érotisme », il nous le dit, il s'est imposé des règles. Il ne s'est pas confié à l'élan des souvenirs ni à la simple succession chronologique. Comme tout auteur d'autobiographie, il veut ressaisir sa vie, « la ramasser en un seul bloc solide », mais il le fait par le moyen d'une vue ordonnatrice, d'une clairvoyance préalable qui dispose cette existence selon les thèmes profonds qu'elle y a reconnus. Ces règles strictes, cette discipline qu'il observe et dans l'expression et dans l'interprétation de soi, c'est tout cela qui lui semble assurer à son entreprise la plus grande chance de vérité et la rendre aussi le plus semblable aux jeux tauromachiques où le combat force la menace surgie de l'instinct à se composer avec un cérémonial auquel rien ne peut être changé. Le paradoxe de ces Confessions, si c'en est un, vient donc de ceci : l'auteur les sent dangereuses pour lui-même, non en raison de leur licence et de leur mouvement déréglé, mais à cause de la rigueur des règles qu'il s'impose pour les écrire et de l'objectivité lucide qu'il veut atteindre en les écrivant. Et il s'ensuit cet autre paradoxe c'est que le ton de ces confidences est presque toujours réservé, réticent, et pourtant cette réserve et cette réticence, loin de diminuer la franchise qui semble aussi grande que possible, au contraire la garantissent et lui donnent un caractère de nécessité. La franchise qui dit tout ne dit qu'elle-même, et elle le dit peut-être par hasard. Mais la franchise qui se réserve pour tout dire dit aussi la réserve à partir de laquelle elle parle, qui l'oblige à parler, lui en fait un devoir, en lui interdisant tout désaveu, toute reprise et toute excuse. Le ton « objectif » de *L'Âge d'homme*, la froideur vigilante, parfois presque compassée, qui s'y fait jour répondent au « Je ne veux

pas parler » souterrain, sont comme l'écho de la timidité dont il a été fait mention, de cette réticence foncière qui d'abord empêche puis rend folle toute communication. Mais, ici, le vertige est devenu lucidité et l'angoisse est sang-froid.

L'Age d'homme est un essai d'interprétation de soi, où le détail des goûts, le hasard de la conduite, toute la poussière anecdotique de la vie, tenue généralement pour insignifiante, est rapportée à des thèmes autour desquels s'organise le sens profond de l'existence. Tentative fort différente d'une autobiographie ordinaire et d'autant plus significative qu'elle échappe au piège des explications causales et des vues systématiques, comme celle de la psychanalyse ou même de l'interprétation, de la compréhension à tout prix. Il y a là une mesure et une maîtrise rares : souci de se voir qui n'altère pas la vue, pouvoir de se comprendre qui ménage les mouvements peu compréhensibles, sentiment du tragique de la condition humaine entrevu à travers ses propres difficultés, sans que celles-ci en soient exaltées ni abaissées. Dans le petit livre intitulé *L'Aveu*, Arthur Adamov a lui aussi tenté une confession dont le pathétique et la sincérité ne se contestent pas, et il a tenté en outre de lier les obsessions qui sont les siennes à la situation du monde en général, tel qu'il apparaît aujourd'hui. Mais il n'a pu poursuivre pleinement ni l'un ni l'autre dessein qui sans cesse se brouillent et s'interrompent. Le pathétique même de son histoire l'oblige à s'en tenir au seul pathétique qu'il ne peut maîtriser et dont il ne nous donne que de brèves images; et le sentiment que son mal est aussi le mal du monde lui met en main des possibilités d'explication et de justification trop aisées qui le détournent de soi et de la vue rigoureuse et exigeante sans laquelle « l'aveu » reste peut-être une tentation.

La « forme » même de *L'Age d'homme*, cette roideur qu'on y trouve dans l'expression, la contrainte ordonnée qui permet le débridement, la réticence qui est franchise, tous ces traits ne sont pas de simples procédés d'écriture, mais font partie de l'existence qu'ils aident à mettre à découvert. Michel Leiris nous explique que, dès sa quinzième année, il a recherché dans l'habillement comme dans les manières; « le genre anglais... le style sobre et correct — voire un peu guindé et même funèbre ». Et il ajoute « Cela correspondait à une tentative symbolique de *minéralisation*, réaction de défense contre ma faiblesse

interne et l'effritement dont je me sentais menacé; j'aurais voulu me faire une sorte de cuirasse, réalisant dans mon extérieur le même idéal de *roideur* que je poursuivais poétiquement. » Cependant, ce « froid glacial », cette affectation d'impassibilité, ce masque pareil à une figure de plâtre n'ont eux-mêmes été choisis qu'en vertu d'un souci et d'un appel plus profonds. Le « froid » et le visage de pierre sont utilisés comme moyens de défense, mais c'est que le « froid » est aussi désiré pour lui-même, et aux rêves de marbre s'associent les mouvements de la sensibilité la plus vive. Dans *Aurora*, œuvre littéraire en apparence toute gratuite, sans autre raison que le travail des mots, mais dans laquelle l'on retrouve, enfoncés dans les images et les symboles, tous les thèmes dont *L'Age d'homme* nous montre la signification vitale, l'un des personnages déclare « Je dois dire que de tout temps la vie s'est confondue pour moi avec ce qui est mou, tiède et sans mesure. N'aimant que l'intangible, ce qui est hors la vie, j'identifiai arbitrairement tout ce qui est dur, froid, ou bien géométrique avec cet invariant... » Et ce Damoclès Siriel dit encore « Nuit et jour la mort me surplombait comme une morne menace. Peut-être m'efforçais-je de croire que je la déjouerais par cette minéralité, qui me constituerait une armure, une cachette aussi (pareille à celle que se font de leur propre corps les insectes qui feignent d'être morts pour résister à un danger) contre ses attaques mouvantes mais infaillibles. Craignant la mort, je détestais la vie (puisque la mort en est le plus sûr couronnement). »

Nous ne voulons pas entrer dans le mouvement des thèmes, dans cet entremêlement qui unit ce qui est déchiré et ce qui est aimé, ce qui blesse et ce qui rassure, ce qu'on aime comme image de la mort et ce qu'on aime comme chance de ne pas mourir. Tout cela appartient au livre. Mais nous voudrions montrer à quel point l'ambiguïté des motifs en approfondit la signification. Damoclès Siriel nous parle de la menace de mort qui le surplombe nuit et jour. Cette menace surplombe aussi constamment *L'Age d'homme*. Mais ce n'est pas une menace vague, ignorante de ce qu'elle représente et étrangère à sa nature. L'un des passages les plus importants du livre nous semble être celui-ci « Je ne puis dire à proprement parler que *je meurs*, puisque — mourant de mort violente ou non — je n'assiste qu'à une partie de l'événement. Et une grande

partie de l'effroi que j'éprouve à l'idée de la mort tient peut-être à ceci : vertige de rester suspendu en plein milieu d'une crise dont ma disparition m'empêchera, au grand jamais, de connaître le dénouement. Cette espèce d'irréalité, d'*absurdité* de la mort est... son élément radicalement terrible. » On le voit par ces mots si clairs : la crainte de mourir est aussi la crainte de ne pouvoir mourir. Le fait que nous ne pouvons pas éprouver jusqu'au bout la réalité de la mort rend la mort irréelle, et cette irréalité nous condamne à craindre de ne mourir qu'irrécemment, de ne pas vraiment mourir, de demeurer comme pris, à jamais, entre la vie et la mort, dans un état de non-existence et de non-mort, duquel toute notre vie prend peut-être son sens et sa réalité. Nous ne savons pas que nous mourons. Nous ne savons pas non plus que les autres meurent, car la mort d'autrui nous demeure étrangère et demeure toujours incomplète, puisque nous qui la connaissons, nous vivons. Nous ne nous reconnaissons certes pas immortels, mais nous nous voyons plutôt condamnés, dans la mort même, à l'impossibilité de mourir, à l'impossibilité d'accomplir, de ressaisir le fait de notre mort en nous y abandonnant d'une manière décidée et décisive.

Un tel vertige entre vivre et mourir explique, d'après Michel Leiris, que, dans la vie, ce qui est simulacre de mort, perte de soi, puisse quelquefois nous rassurer contre la mort et nous aider à la regarder en face. « S'il arrive que l'on songe à l'amour comme moyen d'échapper à la mort — de la nier ou, pratiquement, de l'oublier — c'est peut-être parce qu'obscurément nous sentons que c'est le seul moyen dont nous disposons d'en faire tant soit peu l'expérience, car, dans l'accouplement, nous savons au moins ce qui se passe *après* et pouvons être le témoin — d'ailleurs amer — du désastre consécutif. » Mais, ce qui est en jeu, ce n'est pas « le besoin de savoir », et ce qui se passe *après*, nous n'avons qu'indirectement le désir de le connaître : nous voulons être sûrs de la mort comme achevée, comme d'un tout réel et vrai, et c'est pourquoi, *après* nous intéresse, parce que « après la mort » serait la preuve que la mort est sinon dépassée, du moins bel et bien passée, accomplie. Nous ne voulons pas pour lui-même d'un au-delà de la mort, mais, artificieusement, nous désirons pouvoir nous regarder morts, nous assurer de notre mort en dirigeant sur notre néant, d'un point situé au-delà de la mort, un véritable regard d'outre-tombe. Par ce

même mouvement, l'amour, dans la mesure où, selon Michel Leiris et les mythes traditionnels, il est la mort vécue à l'avance et connue jusqu'au bout, a toujours peur de ses lendemains, de son avenir, parce qu'il craint de devenir son propre réveil, ce moment profondément misérable où il se découvre non pas fini, mais, dans cette fin même, inaccompli, n'ayant jamais été, la vaine et interminable durée de ce qui pourtant n'était pas. Et c'est pourquoi l'amour fait quelquefois appel à la mort pour recevoir d'elle son achèvement, comme si la mort, elle-même inachevée et toujours incomplète quand elle est mort de l'homme seul, pouvait s'accomplir vraiment en devenant la mort unique de deux êtres déjà morts à eux-mêmes, de sorte que « l'amour plus fort que la mort » aurait ce sens mythique l'amour triomphe de la mort en mettant fin à la mort, en faisant d'elle une vraie fin.

« Depuis longtemps, je confère à ce qui est *antique* un caractère franchement voluptueux. Les constructions m'attirent par leur température glaciale et leur rigidité. Il arrive que je m'imagine allongé sur des dalles (dont je sens le froid sur ma peau) ou debout contre une colonne à laquelle est collé mon torse. » Et dans *Aurora* où Damoclès Siriel fait l'amour avec des figures d'albâtre aux crânes nus comme des cailloux, il est dit « L'amour pour moi fut toujours lié à cette idée de la dureté, mes dents, froides pierrailles de ma bouche, me semblant dès cette époque l'organe qui, plus que tous les autres, à l'amour était destiné. » Ainsi comprenons-nous que « le froid » n'est pas une simple réaction de défense pour préserver contre autrui et contre la mort une intimité menacée, mais qu'il est aussi ce qui ouvre cette intimité à autrui, parce que la froideur du marbre et l'intangibilité de la pierre sont les images privilégiées par lesquelles mort et autrui se confondent, et par lesquelles, aussi, la mort s'anticipe pour s'imposer dès ce monde dans sa plénitude monumentale soustraite à l'effritement du temps. Les subterfuges de la sensibilité, on le voit, sont infinis. Ce qui nous est montré comme une tentative pour déjouer la mort est déjà présence de la mort, l'introduit au cœur de l'être, la fait aimer et désirer et n'en entretient la crainte que pour mieux la faire reconnaître sous une forme pleine et réelle qui la rende étrangère à l'inachèvement de la vie et à l'irréalité du « Je meurs ».

Dans *Aurora*, nous lisons ces phrases : « Il m'est toujours plus pénible qu'à quiconque de m'exprimer autrement que par le pronom *Je*; non qu'il faille voir là quelque signe particulier de mon orgueil, mais parce que ce mot *Je* résume pour moi la structure du monde. » Mais, un peu plus loin, nous lisons encore « M'y voici venu à la Mort cathédrale, à cette troisième singulière personne que tout à l'heure je biffais d'un trait de plume, la mort, fourche grammaticale qui assujettit le monde et moi-même à son inéluctable syntaxe, règle qui fait que tout discours n'est qu'un piètre mirage recouvrant le néant des objets, quels que soient les mots que je prononce et quel que soit le *Je* que je mette en avant. » *Aurora* est le récit des métamorphoses par lesquelles le *Je* se change en *Il* et le *Il* tente en vain, par des transformations de plus en plus exténuantes, de tomber au-dessous du *Cela* pour atteindre un rien véritable. Mais *L'Age d'homme* nous a déjà montré comment au fond du *Je* et s'unissant sans cesse à lui, dans la crainte même qu'il inspire et l'angoisse qu'il fait naître, le *Il* de la mort se propose avec son éternité de marbre et sa froide impassibilité. Dans le recueil de rêves, intitulé *Nuits sans nuits*, nous est rapporté, à la date du 12-13 juillet 1940, le rêve suivant : « 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, qui ressemble à un grenier cylindrique en pisé... 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. » *L'Age d'homme* est ce regard lucide par lequel le *Je*, pénétrant son « obscurité intérieure », découvre que ce qui en lui regarde, ce n'est plus le *Je*, « structure du monde », mais déjà la statue monumentale, sans regard, sans figure et sans nom : le *Il* de la Mort souveraine.

Dans son bel essai sur Pascal, Marcel Arland se demande ce qui donne à l'*Apologie* une résonance si déchirante. C'est que « l'homme des *Pensées* est toujours présent à nos yeux. »

« Pascal, l'inquiet, le brûlant, l'avide d'absolu » ... « Nous sommes dans la cellule où Pascal regarde le crucifix, prie, souffre, trace une ligne, jette une accusation contre la nature humaine, avec la même passion dont il enfonce sur ses reins les clous d'une ceinture. Est-ce la nuit? Le bruit des gouttes de sang qui tombent de la croix l'empêche de dormir. Jésus est en agonie jusqu'à la fin du monde. On ne voit plus que cette croix, on n'entend que ce sang et ces soupirs. » Expression pathétique du pathétique propre à Pascal, celui d'un homme qui nous passionne, car lui-même est passion.

Cependant, Albert Béguin, dans une étude intitulée *Quiétude de Pascal*, montre que les *Pensées* sont certes bien destinées à nous émouvoir, mais que cet ébranlement est préparé, provoqué avec méthode par un esprit maître de soi, une âme très assurée, en tout ferme et impérieuse. Joubert l'avait déjà écrit, que cite M. Béguin « Derrière la pensée de Pascal, on voit l'attitude de cet esprit ferme et exempt de passion. C'est là surtout ce qui le rend très important.

Ce n'est pas là un paradoxe. Faut-il rappeler que les *Pensées* sont les débris d'un discours méthodique et les moments d'une démonstration, que Pascal a un dessein qui est d'amener un lecteur indifférent de l'indifférence au souci des choses religieuses, de lui ôter le repos pour que, par l'inquiétude, il soit conduit de la fausse assurance du savoir et de la vaine tranquil-

lité de l'esprit à la vraie certitude de la foi? Les *Pensées* ne sont que gémissements, appels, menaces, prières, nous dit Marcel Arland. Mais l'homme à qui elles s'adressent ne connaît pas les tourments, car il est satisfait de sa raison s'il est savant et satisfait de la vie du monde s'il est libertin. Et l'homme qui écrit ne les connaît pas davantage, car s'il a été « assoupi », il est maintenant éveillé, et l'inquiétude, l'effroi devant l'univers vide ne pourraient représenter en lui qu'un reste d'impiété et l'oubli de la présence de Dieu.

« Les *Pensées*, dit M. Béguin, ne sont point composées pour répondre à un effroi, comme on l'imagine trop souvent, mais bien plutôt pour ébranler une paix dangereuse à l'âme... Avant tout, Pascal s'emploiera donc à susciter chez son interlocuteur de nouvelles craintes, en lui montrant que, si l'on s'en tient aux prétentions de l'intelligence, tout est absurde, incompréhensible, grotesque, ou bien tout est terrifiant, lourd de menaces. « Je ne souffrirai pas qu'il repose. » C'est à ce moment précis qu'il compose, avec tout le soin d'un écrivain pesant ses mots et calculant l'effet de ses rythmes, les *Pensées* célèbres où passe le frémissement de l'angoisse : silence éternel, royaumes qui nous ignorent, le dernier acte sanglant, nous courons dans le précipice... Ce ne sont nullement, comme on semble si souvent l'admettre, les notes prises dans un journal intime, palpitantes encore du souvenir d'instantanés apeurés. Ce sont, à l'usage d'autrui, des rappels à l'ordre, qui devaient être minutieusement placés dans l'entretien à la seconde la plus favorable pour ébranler de fausses certitudes. Un beau combat est engagé, où Pascal, qui a exercé ses armes dans l'escrime des *Provinciales*, ménage ses feintes et ses pointes. »

Il en résulte donc que cette angoisse et ce frémissement qui font des *Pensées* un livre qui n'est presque pas un livre, ces cris, ces frayeurs, ces images terribles sont le fait d'un écrivain ni effrayé ni égaré ni balbutiant, mais au contraire admirablement réfléchi et capable de langage, parfaitement conscient des mots les plus propres à produire les sentiments qu'il veut faire naître, un homme qui a médité sur ces mots, sur leur ordre, qui les choisit délibérément pour leurs effets et sait bouleverser les autres parce qu'il est souverainement maître de soi. L'angoisse de Pascal est le résultat d'un calcul. Le calcul a été juste, l'angoisse a tourmenté les siècles.

Ce n'est pas un paradoxe. Et pourtant, cette vue si probable, si raisonnable, si conforme à l'esprit du temps et à l'esprit de Pascal, dont le caractère impérieux est de tous le plus visible, se heurte en nous à une réticence qui ne cède pas. Est-ce la persistance de l'image romantique, l'autorité d'une tradition? Mais, certainement, il y va d'autre chose il semble que nous nous sentions trompés, si un livre nous émeut qui veut nous émouvoir; nos sentiments nous paraissent perdre toute vérité, si les paroles qui les suscitent ont été choisies en vue de ces sentiments et non sous leur contrainte, pour les faire éprouver et non à partir de leur épreuve. Pour que le langage des *Pensées* se lise comme le langage de l'inquiétude et de l'anxiété, il faut que les *Pensées* soient nées d'un cœur anxieux que seule l'anxiété a fait parler.

Exigence, dans une certaine mesure, surprenante et pourtant toute-puissante même chez ceux qui la récusent. On a maintes fois rappelé les âpres jugements de Valéry sur Pascal, le reproche qu'il lui fait d'être trop parfaitement désespéré et d'exprimer trop parfaitement ce désespoir. Reproches étranges et, de la part de Valéry, incompréhensibles, en outre contradictoires. Car si Pascal est bien cet écrivain qui se sert de « ses grandes ressources », des « puissances de sa logique », des « vertus admirables de son langage » pour donner aux hommes le sentiment d'une absolue détresse, pour les effrayer d'un néant où ne les soutiennent ni logique, ni langage, ni ressources d'aucune sorte, si seul l'art de Pascal est responsable d'un tel effet, le plus grand, le plus constant qu'ait produit notre littérature, il est presque inconcevable que Valéry n'ait pas fait de lui son héros à côté de Poe, de Mallarmé et de Léonard. Il lui reproche la liberté de son esprit, son art, son industrie, la sûreté de sa main, c'est-à-dire tout ce qui lui fait paraître admirables l'auteur du *Corbeau*, l'auteur du *Coup de dés* et peut-être celui de *La Jeune Parque*. Pascal est l'écrivain qui a tiré de la lucidité l'égarement, qui s'est servi d'un langage parfaitement gouverné et dominé pour faire sentir aux hommes leur condition d'êtres à l'abandon et sans voie, qui à son gré a su les désespérer, les effrayer, les abaisser, puis les élever au-dessus d'eux-mêmes, qui a ouvert sous leurs pas un abîme et de cet abîme a fait un trône pour leur gloire — et cela par les seules ressources d'un art dont personne n'ignore qu'il peut tout, et d'abord se rendre absent, de sorte

que chacun l'oublie et cède au mouvement qui l'entraîne sans en reconnaître la nature.

• Pascal est le modèle que Valéry aurait dû tenir pour exemplaire. Et cependant, il lui en veut de cette main qui le guide, qu'il voit, qu'il est seul à voir, comme si pour le seul Pascal il eût préféré l'inconscience et l'aveuglement. Et, après lui avoir fait grief de cette maîtrise, il lui fait honte de sa servitude d'homme traqué — et, ainsi, lui reprochant tantôt son naufrage tantôt son incapacité de sombrer, tantôt la bassesse de ses cris tantôt leur harmonie trop pure, il est entraîné lui-même dans toutes les contradictions entre lesquelles son auteur a su partager les hommes pour leur rendre plus vif le regret de leur unité perdue.

L'attitude de Valéry est instructive. Elle nous apprend qu'en art les effets cherchent à revenir vers leurs causes et exigent de ne former avec elles qu'un même ensemble, un monde unique à deux pôles. Valéry, ouvrant le livre des *Pensées*, n'est pas ignorant de leurs fins démonstratives. Il sait qu'elles doivent ébranler, désespérer, afin de donner aux âmes le sentiment de leur vide et dans ce manque leur apprendre à connaître la plénitude. Ce dessein, qui d'ailleurs le choque, l'assure donc que Pascal n'a écrit pas pour s'exprimer ni s'avouer mais pour convaincre, qu'ainsi ce livre gémissant et frémissant est un livre dont les gémisséments sont concertés et l'émotion calculée. Or, lui qui prétend réduire tout art à un calcul et toute poésie à une longue réflexion sur ses moyens, ne voit plus que mensonge et inconvenance dans cet usage réfléchi de l'art de persuader. Et d'avantage encore : il ne peut croire préservé de l'angoisse l'écrivain qui entend délibérément la faire naître. Il faut que Pascal ait tremblé devant le vide du ciel, parce qu'il a désiré nous faire trembler devant le ciel vide, même si pour ce Pascal les cieux sont pleins de Dieu et ne cessent de parler de sa gloire.

La forme des *Pensées* se prête à une telle confusion? Un auteur qui écrit : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie » se met lui-même aux côtés de ceux à qui il communique cet effroi? Cela est possible. Mais, sans même voir dans cette forme une fiction de l'art d'agréer, tout suggère que ce moi est le Moi impersonnel, le même qui argumente sur soi de la manière la plus abstraite « Pourquoi ma connaissance est-elle bornée? ma taille? ma durée à cent ans plutôt qu'à mille?... »

et dont la frayeur et l'étonnement entrent tout de suite dans le raisonnement le plus général, dans un discours dont le pathétique s'appuie visiblement sur l'éloquence « Quand je considère la petite durée de ma vie, absorbée dans l'éternité précédente et suivante, le petit espace que je remplis, et même que je vois, abîmé dans l'infinité des espaces que j'ignore et qui m'ignorent, je m'effraie et m'étonne de me voir ici plutôt que là, car il n'y a point de raison pourquoi... » Qui ne sent toute l'autorité de cette frayeur et la puissante voix de cet étonnement, dont toute la raison d'être est de s'affirmer en jonction avec des conséquences et de prétendre à une conclusion? On peut certes s'émouvoir devant l'austérité que fait paraître une pensée de cet ordre « Il est injuste qu'on s'attache à moi, quoiqu'on le fasse avec plaisir et volontairement. Je tromperais ceux à qui j'en ferais naître le désir... » Mais qu'on lise plus avant. Ce pathétique refus d'une âme qui n'accepte pas de sentiments, ni ceux qui viennent à elle, ni ceux qui viennent d'elle, n'est que le commencement d'une argumentation en forme qui se termine par « Donc » et où l'aveu se change en un moment abstrait d'une preuve toute générale.

Il y a dans les *Pensées* tout ce qu'il faut pour écarter l'image d'un Pascal qui trouverait dans sa condition d'homme de quoi perdre pied et perdre cœur. Nous sommes en présence de raisons, d'images, de paroles, de mouvements, dont les effets sur nous ne dépendent que de ces raisons et de ces paroles et non de l'état particulier de celui qui les a écrites. Le livre existe, et il est destiné à produire un sentiment et à établir une situation, non par autorité, mais par le seul consentement de nous à nous-mêmes. Allons plus loin. Il se pourrait que Pascal fût étranger et d'esprit et de foi à l'œuvre qu'il nous propose. Il se pourrait que ce fût le pur chef-d'œuvre d'un homme qui écrit sur commande, ainsi que disait Valéry, et qui ne croit pas plus à ce qu'il nous demande de croire qu'il ne s'effraie pour les raisons de s'effrayer dont il nous abuse. En quoi cette œuvre devrait-elle moins nous toucher, moins nous convaincre? C'est le même ouvrage, pas une ligne n'en est changée, inachevée comme l'autre, car les écrivains de pure rhétorique meurent aussi. C'est le même, mais, de toute évidence, c'est son contraire.

Pourquoi le « J'entre en effroi » et l'effroi dans lequel il nous entraîne cesseraient-ils d'être vrais, si, par delà les motifs et le

langage de cet effroi fort suffisants tous deux pour nous impressionner, nous découvriions un esprit impassible, une âme qui s'en est affranchie? C'est qu'à la vérité, dans une œuvre faite de paroles, le langage, pour s'accomplir même imparfaitement, a besoin que l'existence lui prête appui, vienne le relever d'une sorte de déchéance et essaie de garantir son invincible mauvaise foi. Dans un de ses essais, Brice Parain rappelle que la vérité de l'art, c'est le mensonge, et il dit encore que l'art apparaît comme la mort elle-même, dont il introduit l'image parmi nous ¹. Ce sont là des affirmations sur le sens desquelles on ne saurait trop appeler la réflexion, même si l'on ne s'accorde avec elles que par un malentendu. Le langage à la fois entretient les rêves les plus extrêmes d'absolu et dénonce constamment ses prétentions. Plus exactement il n'est que par la dénonciation même des conditions qui le rendent possible. La poésie est ce double mouvement. On a vu, par l'exemple de poètes comme Mallarmé et Hölderlin, comment en eux le langage n'est pas le simple pouvoir de prononcer des paroles chez un être doué de ce pouvoir, mais se prétend antérieur et à celui qui nomme et à ce qu'il nomme, prétendant en outre que celui qui parle, celui qui écoute, ce qui est parlé ne prennent sens et existence qu'à partir du fait originel du langage. Le langage, dans sa prétention poétique, s'affirme comme un absolu il se parle sans quelqu'un qui le parle ou du moins sans dépendre de celui qui parle. Au contraire, le parlant, l'écoutant, la chose parlée n'ont tous trois réalité et valeur que par la parole qui les contient.

C'est à ces conditions qu'il y a langage. Mais ce langage comme tel est impossible. Il ne se réalise qu'en se renonçant. Dans cette renonciation, on voit reprendre leur indépendance et exister pour elles-mêmes les trois manifestations du langage qui n'ont pourtant de sens et de réalité qu'ensemble on voit un homme qui écrit, un homme qui lit, on voit ce qui est écrit et ce qui est désigné par l'écriture. Le livre primordial, qui était tout, se réduit à quelques lâches feuillets, choses parmi les choses, dont l'apparente indépendance n'est qu'un illusoire rappel de l'indépendance originelle du langage qui, lui, ne dépendait de rien parce qu'il embrassait tout. C'est pourquoi l'opinion selon

1. *Critique de la dialectique*, ainsi que *Langage et Existence* et l'essai plus ancien *Toul s'arrange dans L'Embarras du choix*.

laquelle l'œuvre se suffirait (opinion qui est celle de Valéry) a la vérité d'une idolâtrie elle applique à un objet dérisoire ce qui n'a de sens que pour le langage absolu. De cet absolu, l'œuvre se souvient, et ce souvenir l'abuse. Parfois il la tourmente.

Plus le langage renonce à ses prétentions, plus il se réalise facilement. Mais il arrive ceci devenue tout à fait réelle, la facilité même, ce bavardage quotidien dont on se scandalise aussi aisément qu'on y participe, la parole a aussi perdu tout caractère de langage, car elle ne parle plus, elle ne s'écoute plus, elle ne nomme plus, elle n'est qu'un vide et un profond silence qui à travers une rumeur assourdissante et pourtant inouïe ne se laisse même pas entendre. De ce langage courant — d'ailleurs chef-d'œuvre extraordinaire par sa double perfection de nullité et d'efficacité — de ce langage qui est entièrement possible et qui n'est plus réel, la littérature sous toutes ses formes essaie de remonter au langage d'origine, qui est toute impossibilité et toute réalité. Elle y revient par les voies les plus différentes, par les subterfuges les plus inattendus : c'est le secret des genres et le secret des créateurs. Mais, quelles que soient les ressources et quels que soient les artifices, le langage de l'art ne peut se réaliser, ne peut avoir de part à la prétention de réalité totale que s'il a part à l'impossibilité. C'est pourquoi, il n'y a pas de langage vrai sans une dénonciation du langage par lui-même, sans un tourment de non-langage, une obsession d'absence de langage de laquelle tout homme qui parle sait qu'il tient le sens de ce qu'il dit. Le langage comme totalité, c'est le langage remplaçant tout, posant l'absence de tout et en même temps l'absence de langage. C'est en ce sens premier que le langage est mort, présence en nous d'une mort que nulle mort particulière ne satisfait.

L'un des problèmes les plus graves que pose ce retour à la possibilité de parler par la recherche de l'impossibilité, est celui des rapports de l'auteur et de son œuvre, des rapports du lecteur et de l'auteur. Plus ce qu'il écrit importe à l'écrivain, l'aide à s'accomplir et à s'éprouver, en un mot plus son langage est proche de son existence, plus il sent aussi combien, sur le seul plan du langage, son existence est mensonge et combien, sur le plan de l'existence, le langage est toujours possibilité et facilité. A qui se confie à ce génie de la mort absolue qui demeure au fond de la parole, qu'arrive-t-il? L'immortalité.

Et à qui voue son existence au langage pour rendre à ce langage la vérité de l'existence, qu'arrive-t-il? Le mensonge d'une existence de papier, la mauvaise foi d'une vie qui figure la vie, qui s'éprouve en des épreuves de mots et se dispense d'être en mimant ce qu'elle n'est pas. Ces échecs deviennent d'autant plus grands que la réussite est plus pure. La poésie en ce sens est le royaume du désastre. A cet instant où le langage est le plus acharné à se vouloir tout et le plus près de tout ensevelir dans son irréalité, on voit les poètes se jeter corps, vie et esprit dans les mots qu'ils suscitent, à la fois pour recevoir de ces mots leur existence de poète et pour précipiter, par cette mort véritable, l'anéantissement dont l'art est le suprême horizon en ce monde. Mais on voit aussi d'autres poètes s'exclure le plus possible du poème dont ils sont l'origine, non seulement ne pas mêler leur vie à leur chant, mais n'être en face de ce chant qu'une perpétuelle absence, une inexistence oubliée et telle qu'elle feint de n'avoir jamais été pour que l'œuvre puisse se croire par elle seule. Tel est (dans une certaine mesure) Rimbaud; tel (dans une certaine mesure) Mallarmé.

Un poème a besoin comme aucune autre œuvre de la présence du poète et, comme aucune autre œuvre, il s'en passe. Toutes les différentes manifestations du langage exigent, selon des rapports infiniment variables, la participation de l'existence à la parole. Ces rapports, il va de soi, ne sont pas fixés par un barème préétabli, et c'est telle œuvre particulière (ou pour mieux dire le degré de langage qu'elle réalise) qui, en tout genre, change les exigences de chaque genre. A l'autre extrémité du mouvement, le langage quotidien est dans la même situation — mais en sens inverse — que le langage poétique; car, pour être parlé, il est si près du vide que l'intervention d'une voix individuelle lui est indispensable, mais cette voix, elle lui manque si peu que n'importe quelle voix le contente il ne veut vraiment la voix de personne.

Le langage des *Pensées*, pour être vrai, doit être un langage comblé par l'existence. Brice Parain emploie à plusieurs reprises cette expression frappante « C'est toujours l'individu qui bouche le trou béant autour des mots, entre eux de l'un à l'autre et entre eux et l'objet il le bouche en y fourrant son corps. » Nous avons vu que, dans ce trou béant, le poète fourrait son corps, non pour le boucher, mais pour devenir béant lui-

même et parfois allait jusqu'à la disparition véritable, comme Empédocle, afin de rendre réel ce trou, pour réaliser ce vide. L'existence ne peut pas davantage, quand elle a affaire à une région où le langage est trop proche de ses contrariétés originelles. Et c'est aussi le cas des *Pensées*, pour autant qu'elles mettent en cause non les régions moyennes de la foi mais la possibilité de l'expérience religieuse. Il faut comprendre que, sur le plan où le langage ébranle tout (ne fût-ce qu'un court moment), le plan du « J'entre en effroi », la sincérité de Pascal ne nous suffit pas et même ne nous importe pas. Pas davantage ne nous suffirait sa bonne foi : celle, par exemple, d'un chrétien qui, sûr de la vérité qu'il veut prouver ou faire reconnaître, se sert de voies qu'il n'a pas lui-même éprouvées et qu'il ne connaît que par son langage. L'*Apologie* ne demande pas à Pascal d'assurer ses paroles par une conviction ni ses démonstrations par sa foi. Peut-être lui demande-t-elle cela, mais d'abord autre chose.

Qu'à tous les moments de cet immense discours correspondent ou non les moments de l'expérience propre de Pascal, qu'ici il ne parle que comme un homme qui parle, là comme un être qui a vécu ce qu'il dit, là comme un souffrant qui souffre pour le dire, là encore comme un croyant qui prie en le disant, ces différences ne relèvent que de l'analyse qui distingue dans un ensemble étranger à l'analyse. En réalité, ce que postulent ou ce qu'exigent les *Pensées*, ce ne sont pas les détails de sa vie ou les détails de sa sincérité, mais l'existence dans son entier, ce qui ne signifie pas naturellement l'existence entière, l'histoire entière de cette existence, mais l'existence comme telle. Il n'est pas besoin de recourir à des exposés techniques pour entendre ce qu'implique un tel mot. Le sens courant reconnaît très bien qu'on ne peut commencer à parler d'existence qu'avec certains moments critiques, états d'excès où la violence du fait de vivre submerge la vie, n'en paraît plus dépendre et au contraire la menace et est prête à la sacrifier. L'existence ainsi commence à se révéler lorsqu'elle se met en cause. Sous une forme ou sous une autre, cette révélation de l'existence est l'existence elle-même, lorsqu'elle tend à s'éprouver comme impossible, soit qu'elle en vienne à exister en dehors de ses conditions, soit que dans cette épreuve elle découvre sa vérité qui est l'impossibilité. Sous une forme ou sous une autre, cette révélation est à la mesure de cette impossibilité.

M. Béguin rappelle justement que « la joie de Pascal dont on ne parle presque jamais, illumine son austère apologie ». Cela ne peut s'oublier, si le seul écrit qui porte témoignage de Pascal porte aussi témoignage de cette joie, d'une joie poussée jusqu'aux larmes, poussée à un point où les sentiments perdent leur sens et leur expression propres et, en cela, se perdent et où l'être lui-même se perd et se défait. Cette joie peut bien s'appeler joie et certitude et paix. Mais elle est aussi *Feu*, d'ailleurs limitée à deux heures de vie, « depuis environ dix heures et demie du soir jusques environ minuit et demi », et seule, la réflexion pourrait chercher à l'opposer aux états tout contraires qui s'appellent « J'entre en effroi ».

Si Pascal n'avait pris conscience de la détresse de l'homme que par ses deux heures de joie, personne n'aurait eu plus que lui autorité pour nous en effrayer — et cela non comme un homme qui n'a connu de l'abîme que la joie de n'y être pas tombé, mais comme celui qui dans cette joie même a connu et vécu cette chute dans l'abîme, s'y est perdu et ne s'y est pas retrouvé. On peut dire que l'*Apologie* est l'effort de la raison toute-puissante de Pascal pour se ressaisir, pour rendre à elle-même raison d'une expérience qui entièrement la dépasse et dont elle ne peut rendre compte que par un sentiment plus vif des contrariétés de l'homme et une vue plus distincte du mouvement incessamment parcouru entre néant et infini, rien et tout. Que la joie de Pascal lui ait fait éprouver son existence comme infiniment près de rien et infiniment près de tout, infiniment au-dessus et au-dessous de l'existence, qu'elle ait été détresse infinie et exaltation sans mesure, et sentiment du vide dans sa plénitude, et assurance ferme dans son instabilité, qu'elle ait été en outre, et dans le moment même qu'elle touchait à ces extrêmes, le sentiment de l'accord de ces extrêmes et leur « paix » au sein du déchirement, il n'y a vraiment rien, à le supposer, qui dépasse les descriptions les plus ordinaires d'états analogues et qui, de plus, ne soit inscrit dans tout le mouvement des *Pensées*. L'*Apologie* a consisté à dérouler dans le temps abstrait du discours et à articuler d'une manière dialectique, en la confrontant avec les thèmes d'une croyance, cette expérience d'un instant par laquelle l'existence de Pascal est devenue feu.

« Je n'admire point l'excès d'une vertu, comme de la valeur,

si je ne vois en même temps l'excès de la vertu opposée... Car, autrement, ce n'est pas monter, c'est tomber. On ne montre pas sa grandeur pour être à une extrémité, mais bien en touchant les deux à la fois, et remplissant tout l'entre-deux. Mais peut-être que ce n'est qu'un soudain mouvement de l'âme de l'un à l'autre de ces extrêmes, et qu'elle n'est jamais en effet qu'en un point, comme le tison de feu? Soit; mais au moins cela marque l'agilité de l'âme, si cela n'en marque l'étendue. »

C'est à cause de cette agilité de l'âme de Pascal que, derrière les sentiments opposés où nous entraîne son langage, nous retrouvons les siens propres comme garants et modèles pour les nôtres, et dans cette agilité nous ne retrouvons pas la vivacité d'un esprit simplement empressé à tout vivre « esthétiquement », mais l'autorité d'une expérience peut-être unique où les extrêmes ont été connus ensemble et où l'angoisse a été paix et la paix ravissement. Que le langage des *Pensées*, après cela, soit un discours concerté où une forme trop belle commande au lecteur, il importe beaucoup moins. D'abord, parce que ce langage veut, lui aussi, être tout et rien. Tout, — et il a l'orgueil et la puissance impérieuse de la parole première qui à elle seule tient lieu de tout : sans autre référence qu'à des mots, il convainc, il étonne, il abaisse et il relève, il dispose du lecteur comme si le lecteur faisait partie de lui-même. Mais rien, — et déjà il se dénonce, il se retrouve au sein de la misère qu'il montre : « Ceux qui écrivent contre veulent avoir la gloire d'avoir bien écrit, et moi qui écris ceci... »; et sans doute en tire-t-il parole et argument, mais cette nouvelle parole signifie aussi son mensonge, et si ce mensonge est encore le commencement d'une preuve, cette preuve ne sert qu'à rendre vain le langage qui la pose. Aussi doit-il en venir à s'humilier devant le lecteur dont d'abord il se voulait maître « Tant s'en faut que d'avoir ouï dire une chose soit la règle de votre créance... Et enfin il n'a plus d'autre espoir que le silence, mais le silence est encore trop parlant, trop langage, trop éloigné de ce rien qui peut-être serait tout « Il vaut mieux ne rien dire; et alors il juge selon ce qu'il est, c'est-à-dire selon qu'il est alors, et selon que les autres circonstances dont on n'est pas l'auteur y auront mis. Mais au moins on n'y aura rien mis; si ce n'est que ce silence n'y fasse aussi son effort, selon le tour et l'interprétation qu'il

sera en humeur de lui donner, ou selon qu'il le conjecturera des mouvements et air du visage, ou du ton de voix... »

Dans ce tout et ce rien, malgré le sérieux des contestations et la force des contrariétés, le langage, s'il est réduit à ses seules ressources, risque à tout moment ou de s'affirmer trop ou de s'affirmer trop peu et, dans l'un et l'autre cas, de montrer au lecteur ce que le lecteur ne doit pas y reconnaître, un simple langage, au lieu de ce tout et rien qui est sa vérité. C'est alors que l'existence vient combler les vides, elle qui n'est rien d'autre que tout et rien. Et elle les comble en les approfondissant. Elle ne cesse de donner valeur au manque fictif des mots par la réalité de ses propres manques. Et ce manque, maintenant cela nous apparaît mieux, n'a pas seulement rapport à l'angoisse de l'homme devant la misère de sa condition, mais à ce mouvement où l'existence se découvre en se mettant en jeu, où elle se sent justifiée, mais pour autant qu'elle se sent impossible, impossibilité dont le sacrifice d'elle-même, sa mort, sont de faibles images.

Dans son *Tableau de la philosophie française*, petit livre de peu de mots et de beaucoup d'idées, Jean Wahl rappelle la litanie pascalienne Jésus-Christ est mort et caché dans le sépulcre. Il n'a fait aucuns miracles au sépulcre. C'est là où il prend une nouvelle vie, non sur la croix. Il n'a point eu où se reposer sur la terre qu'au sépulcre. Ses ennemis n'ont cessé de le travailler qu'au sépulcre. Et Jean Wahl remarque « Nous comprenons comment l'apologétique de Pascal suppose Pascal existant, Pascal croyant. » Si la vérité de Jésus-Christ le suppose mort et caché, si elle ne prend forme et vie que dans l'obscurité, l'abandon et la paix du sépulcre, à plus forte raison en va-t-il de même pour celui qui lui « tend les bras ». Sa paix n'est paix qu'au tombeau, et sa réconciliation ne se fait que dans le délaissement du tombeau, et sa marche vers la lumière ne le rapproche que de l'obscurité du tombeau. Assurément, ce tombeau qui est la vérité du langage dans les *Pensées*, il serait absurde de lui donner une apparence orageuse, d'en faire un mausolée de théâtre auprès duquel se montrerait « une manière d'Hamlet français et janséniste, qui soupèse son propre crâne, crâne de grand géomètre ». Car ce tombeau lui-même est caché, et comme le dit Hegel dans un autre sens du Saint-Sépulcre, de ce tombeau nous ne voyons que le vide, et cette

absence de tombe qu'est le tombeau prouve aussi bien la résurrection que la mort, montre l'angoisse dans la solitude de la mort et la joie de l'union dans la mort, de sorte que celui qui n'aperçoit que le tombeau commet la même erreur que celui qui ne le voit pas. Ce qui justifie M. Béguin de faire cette remarque : « Il est faux — comme peut être fausse l'interprétation d'une œuvre musicale — de prononcer sur un ton pathétique les paroles pascaliennes qui expriment le désespoir ou l'anxiété. »

On peut, il est vrai, ajouter que les *Pensées*, ce langage adossé à un tombeau, n'ont pas été écrites par Pascal telles que nous les lisons depuis trois siècles, car lui les écrivait dans la perspective d'une œuvre parfaitement ordonnée, achevée et réelle, œuvre elle-même destinée à servir la foi, si bien qu'en les écrivant il se rendait coupable d'une double faute, celle de donner trop à l'art en lui consacrant une grande part de son existence, celle de donner trop peu à l'art en le mettant au service d'une vérité étrangère à l'art et au langage. Trop d'art, trop peu d'art, trop de langage, et pourtant un langage qui trompe et se trompe, c'est en somme de ce mélange de vrai et de faux que s'irrite Valéry. Cela est vrai. Et cependant rien de moins vrai. Et c'est même en cela que se montre le mieux la part que l'existence apporte à la parole. Oui, les projets de Pascal écrivain, les desseins de Pascal apologiste le conduisent vers un chef-d'œuvre parfait, digne de son siècle, où devraient triompher le zèle pour le langage et le zèle pour la croyance, où tout le monde pourrait gagner, Boileau, Arnauld, Louis XIV et Dieu même. Mais contre ces visées l'obscur existence travaille, selon sa vérité qui est le tombeau, et elle compense le vide qu'elle voit dans toute cette plénitude de langage, par son propre vide qui est approche et présence de la mort. Ainsi ruine-t-elle peu à peu l'ouvrage qui se fait et, le submergeant de son avenir à elle qui est existence toujours plus souffrante et plus menacée, prive-t-elle de son avenir à lui ce livre trop assuré de survivre, pour en faire un amas de petits papiers, plutôt détruits qu'écrits. Mais c'est alors aussi que le langage retrouve sa vérité qui est cet impénétrable génie de mort — et il l'écoute, la suit, au point que l'éloquence n'est plus l'éloquence mais l'absolue détresse, et que l'effroi privé de parole continue d'être effroi jusque dans la parole la plus sûre et la plus admirable.

Personne ne peut dire que la mort qui transforme l'*Apologie* en *Pensées* soit un accident n'ayant rien à voir avec le texte tel qu'il fut mis au jour. Le contraire éclate avec évidence. C'est Pascal vivant qui projette et dispose l'œuvre, mais c'est Pascal déjà mort qui l'écrit. Cette main que Valéry croit apercevoir au travail, elle est si peu visible, si éloignée du travail, qu'elle est morte; et ce qu'elle trace est le signe de sa propre disparition, la preuve de son incognito, cette absence par la présence où se manifesterait aussi « l'étrange secret » de Dieu. Et sans doute cette trace est-elle encore de trop. Résidu détestable, à jamais irréductible par rapport à une vérité qui est sans signe et sans trace (de même que ceux qui viennent pour convaincre et qui ont besoin de sagesse et de signes ne sont rien au regard de ceux qui venant pour convertir n'ont ni signe ni sagesse, seulement la folie et la croix). Mais cette faute est inscrite dans le langage, et chercher à la surmonter même en vain, cela seul justifie le langage. Pascal est par là plus coupable et plus justifié qu'aucun autre. A lui aussi, l'on pourrait, en les changeant un peu, appliquer les paroles d'Isaïe où il déchiffrait la malédiction et la grandeur du peuple juif : « Un livre a été donné à quelqu'un qui sait lire, et il dira Je ne puis lire. » Dans tout livre, écrit et lu par quelqu'un digne de l'écrire et digne de le lire, il y a ce « Je ne puis écrire, je ne puis lire » qui est au fond du langage, mais le *Non possum legere*, plus le livre qui en résulte est digne d'être lu et écrit, plus cette gloire tourne à sa confusion et devient son mensonge, qui rend nuls et cette gloire et ce livre.

Valéry, si éloigné du genre romanesque, bien que *Monsieur Teste* ne soit rien qu'un roman, a toujours été tenté par des ébauches de théâtre. De ses poésies mêmes, elles ne sont pas absentes. La *Jeune Parque* est un drame où d'un seul personnage sortent plusieurs qui se rencontrent et se parlent secrètement. Sa pensée aspire à dialoguer à peine un dialogue, il est vrai, un entretien où la diversité des paroles naît de l'écho d'une même voix. *L'Idée fixe* est une conversation d'hommes du monde, *Eupalinos* une ombre de dialogue poursuivie entre des ombres; *Mon Faust*, le plus près du théâtre, fait de ses entrecroisements de mots de vraies répliques de comédie.

« Quel dramaturge vous feriez! » dit quelqu'un à Monsieur Teste. C'est que les métaphores qui lui servent à se représenter l'esprit changent celui-ci en un spectacle, aussi subtil qu'on voudra, mais un spectacle avec les ressources, les péripéties et les partis pris du genre dramatique. La division du théâtre en public et scène est toujours plus ou moins présentée dans les embarras et les privilèges qu'il reconnaît à la conscience. Celle-ci, dit-il, « fait songer naïvement à une assistance logée dans l'obscurité d'un théâtre ». *Naïvement*, sans doute. Mais cette naïveté est acceptée avec toutes les images qui y font suite. L'esprit est en nous comme un personnage qui serait au-dedans de nous, « l'être de l'esprit : le petit homme qui est dans l'homme ». Ses échanges sont des échanges entre acteurs, qui valent moins par ce qu'elles sont que par leur mouvement. Au théâtre, ni les idées ni les paroles ne comptent en elles-mêmes, mais les rapports qu'elles soutiennent, les passages qu'elles

assurent, l'action générale dont elles fournissent les points d'appui momentanés. Il n'y a pas de genre où le langage soit plus près d'être considéré comme peuvent l'être les termes de l'analyse mathématique. C'est pourquoi Mallarmé a aimé le théâtre, et Valéry revient sans cesse à une certaine forme de la Comédie intellectuelle dont il rêve ou imagine les héros, tour à tour Léonard, Teste, Faust.

Pourquoi Faust? Ce qui sans doute l'intéresse est le caractère de lieu commun qu'il y trouve. On ne peut sérieusement approfondir le personnage de Faust, tant celui-ci est déjà l'image de la profondeur et du sérieux, au point, ce qui est assez dérisoire, de s'être rendu superficiel comme symbole de la profondeur. Mais on voit comment un auteur, singulièrement méfiant à l'égard de toute pensée profonde, qui cependant, par la force des problèmes, est toujours préoccupé de ce qu'il y a de plus profond au monde, peut être attiré par le sujet de Faust, non pas dans la mesure où celui-ci incarne le sérieux, mais où il le discrédite par l'excès avec lequel il le représente, ne pouvant dès lors plus rien exprimer d'essentiel que sous le voile d'une légère ironie et offrant la forme parfaite de la discrétion dans sa banalité de symbole excessivement indiscret et parlant.

Mon Faust est plutôt un petit Faust. Mais cela ne signifie pas qu'il soit un divertissement sans ambition. Cela signifie que toutes les valeurs dont au cours de sa jeunesse il est arrivé à Valéry de charger Teste ou Léonard, personnages ambitieux s'il en fut, ne pouvaient plus s'imposer à lui qu'indirectement, par le détour d'une composition ambiguë, qui peut-être sourit d'elle-même, sourit de ceux qui la lisent et ne sourit pas moins de ceux qui ne songent qu'à en sourire. Jamais l'enthousiasme et l'espèce de superbe qui conduisirent les vingt ans de Valéry à écrire l'*Introduction à la Méthode* ne se sont retrouvés dans son œuvre. L'élan qui le porte vers Leonardo, l'intimité de sympathie qui le rend infiniment proche du héros qu'il imagine ou découvre, sont des mouvements qu'il rejettera. Même Monsieur Teste est pâle, lointain et froid au regard du Vinci. Cet enthousiasme pour un individu dont la supériorité est d'ôter toute valeur à l'enthousiasme, ce naïf orgueil en faveur d'un artiste qu'il met au-dessus de tous les autres parce que la naïveté lui est étrangère, désignent l'heure de l'excès et du vertige, heure faible et audacieuse qui ne se renouvellera plus.

Léonard de Vinci, grand artiste dont on connaît les œuvres, qui a vécu et créé, est tout différent de Faust, obscur personnage d'un temps très obscur, dont l'existence véritable importe infiniment moins que l'existence imaginaire qu'elle reçoit de la fiction. Et pourtant, tous les deux sont très semblables. L'homme réel chez Vinci applique sa vie à la conquête et à l'exercice de tous les pouvoirs : être lui commande de posséder tous les moyens de faire, le réel est tout ce qu'il peut. Léonard est un symbole, parce qu'il figure à la limite un homme dont toute la réalité est vouée au possible, qui transforme tout ce qu'il est en opérations réalisables et vérifiables et tient ainsi à sa disposition, sous la forme d'une capacité infinie d'actes, toute son histoire et celle de l'humanité. Mais Faust, le Faust de Valéry, est à peine plus. L'âme de son personnage, c'est qu'il a pour existence son propre mythe, c'est qu'il vit consciemment, à titre d'individu réel, toutes les vies imaginaires qu'il a reçues, ajoutant à son histoire non seulement les événements qu'on lui a fait vivre, mais avant tout le fait que ces événements lui furent prêtés. Ce Faust fait donc de l'irréalité de ses nombreuses vies la preuve et la vérité de sa vie actuelle. Ce qui revient à dire qu'il est tout ce qu'il aurait pu être et qu'en lui possibilité, fiction, réalité, tout est indiscernable.

Convention très intellectuelle, très raffinée et proche d'une plaisanterie? Peut-être. Mais dans ce jeu ironique reconnaissons un mouvement où Valéry se découvre. On dirait qu'après avoir été le Vinci de l'histoire, après être devenu la figure de l'*Introduction à la Méthode*, le Vinci mythique veut, en un dernier épisode, tenter de vivre notre vie avec son poids de mythe et de symbole. Mais ce deuxième Léonard n'a-t-il pas, en effet, vraiment existé? N'a-t-il pas existé en sachant très bien qu'il ne pouvait être que Valéry lui-même? De sorte que le Faust de *Mon Faust*, avec l'alibi d'un sourire, est aussi la peinture de ce Valéry de la vingtième année choisissant de vivre réellement le mythe de la possibilité de Léonard, vie qui, bien entendu, ne pouvait donner lieu qu'à une « comédie ».

Peut-être serait-il vain de chercher dans un tel ouvrage l'expression des sentiments réels de son auteur. Mais il est pourtant vrai que toute la gloire qu'il attribue à Faust est très proche de la sienne, si proche que, Faust répondant au disciple qui lui dit grossièrement : « Il n'y a point de doute que vous ne

soyez le flambeau même de ce temps. » — « De ce temps?... Alors, il est possible, car ce temps ne vaut rien, et son flambeau est celui qu'il mérite », ou encore : « Mon ami, je ne crois pas être modeste, et j'espère n'être pas simple... Mais je suis fatigué de tout ce qui empêche de l'être. Il est gênant et fatigant de faire figure de grand homme », il faut bien reconnaître dans cet ennui de la renommée et dans cette fatigue de se voir admirable les sentiments de celui qui, écrivant aux environs de la mort et au bord de la ruine du monde, ne pouvait avoir que les yeux blessés par l'éclat de son crépuscule.

Tous les héros de Valéry se ressemblent en ce sens que, maîtres du possible, ils n'ont plus rien à faire. Leur œuvre est de demeurer désœuvrés, au-delà de leur propre histoire. C'est l'une des singularités de Monsieur Teste. On sait que celui-ci représente le plus haut pouvoir d'agir, lié à la plus complète maîtrise de lui-même : il peut autant qu'il veut, et son pouvoir n'est pas une capacité vague, mais une virtualité de pouvoirs définis, déterminables et mesurables, analogues à ceux d'une machine dont le rendement fait l'objet de calculs exacts. On nous dit d'un tel homme que s'il avait tourné contre le monde la puissance régulière de son esprit, « rien ne lui eût résisté ». Mais sa supériorité n'est pas seulement dans sa maîtrise, elle est dans l'indifférence à l'égard de cette supériorité, dans l'anonymat qu'elle garde. Monsieur Teste doit demeurer inconnu, sinon il se perd, il s'abaisse à devenir César ou Dieu (« La divinité est facile », dit-il avec un somptueux mépris). Aussi ne fait-il rien. Il joue à la Bourse, fréquente les cafés, vit, nul et superbe, dans une triste chambre. Mais, ne faisant rien, condamné à ne rien faire, car la moindre action le révélerait, que signifie son pouvoir, si celui-ci, conformément à la rigueur qui est sa règle, n'a de réalité et de valeur qu'autant qu'il s'exerce et se vérifie ? Il n'est Monsieur Teste que comme le lieu d'actions réalisables, et il ne peut rester Monsieur Teste que s'il se refuse à agir. Chercherait-il à s'accomplir dans la perfection de la banalité de sa vie, même dans cette vie absolument quelconque qui serait la sienne, il ne pourrait s'empêcher de se montrer, c'est-à-dire de se faire reconnaître pour supérieur et ainsi de se supprimer comme tel. Monsieur Teste n'est pas impossible parce qu'il enfermerait plus de pouvoirs qu'il n'est possible à un homme, mais parce que ces pouvoirs supposent la réalité du monde où ils se

réalisent avec toutes leurs conséquences et l'éloignement du monde auquel ils veulent rester étrangers. Pouvoirs purs, vains pouvoirs; pouvoirs réels, mais « mangés par les autres » toute la contradiction qui anime Valéry est là, et en somme s'exprime dans ce petit fait, c'est qu'Edmond Teste ne réussit pas à conserver son incognito, qu'il a finalement un ami et même une femme qui l'admire et que, reconnu par eux, il tombe assez bas pour devenir l'un des personnages les plus fameux de ce temps.

Monsieur Teste ne fait rien, tout ce qu'il ferait serait de trop. Faust ne peut plus rien faire, car il a épuisé et vécu toutes choses. « Il est de mon destin de faire le tour complet des opinions possibles sur tous les points, de connaître successivement tous les goûts et tous les dégoûts, et de faire et de défaire et de refaire tous ces nœuds que sont les événements d'une vie... Je n'ai plus d'âge... » C'est le renversement du titanisme symbolisé par le Faust goethéen. Celui-ci s'efforce vers le Tout, aspire à l'infini, et nul moment limité, si beau soit-il, ne peut lui offrir de repos s'il s'y arrête, il se sent infidèle à son besoin d'être tout, et s'il s'en éloigne, il souffre d'être infidèle à ce qu'il y a aussi d'éternité dans ce qui ne dure pas et d'infinie richesse dans ce qui est fini. Partout l'appelle l'Univers, partout il le trahit; qu'il y renonce, qu'il le recherche, il ne le trouve que comme la limite de ce qu'il ne peut trouver. Mais, pour le Faust de Valéry, c'est presque le contraire. Il a eu le Tout, l'infini lui a été donné. Nonseulement lui est présent tout ce qui est présent, mais tout ce qui pourrait être absent. Il vit, dit sa jeune secrétaire, « dans l'intimité à la fois du néant et du total des choses ». Le titanisme est donc derrière lui, et le seul problème qui lui reste, si c'en est un, n'est pas de sortir du fini pour aller vers l'infini, mais, ayant tout, d'avoir aussi quelque chose, étant un homme d'Univers, de rester encore quelqu'un. Le Faust de Valéry cherche à s'assurer de son existence à partir de la plus grande richesse de possibilités qui puisse se concevoir. Comme le Dieu de saint Anselme, il a, en fait de perfections, tout ce qu'il est possible d'avoir, mais il n'est pas certain d'être. « C'est son âme que cette question. »

A la vérité, si cette incertitude sur sa vie est ce qui lui reste de vie, s'il peut vivre de l'ignorance où il est d'être encore vivant, cette indécision ne l'affecte qu'à demi, ne l'inquiète

presque pas et même il s'en accommode volontiers, trouvant finalement dans son pouvoir d'être tout une compensation à l'existence dont quelquefois il regrette d'être peu sûr. Il y a à cet égard dans la *Comédie de Lust* un passage qui pousse extrêmement loin l'optimisme de la construction intellectuelle et où l'on voit l'homme du seul possible devenir l'homme du seul présent, celui qui, étant tout hormis vivant, n'est plus, à cause de cela, que vie, respiration, sensation immédiate « Serais-je au comble de mon art? Je vis. Et je ne fais que vivre. Voilà une œuvre... Enfin ce que je fus a fini par construire ce que je suis... Me voici le présent même. Ma personne épouse exactement ma présence, en échange parfait avec quoi qu'il arrive. Point de reste. Il n'y a plus de profondeur... Je suis celui que je suis. Je suis au comble de mon art, à la période classique de l'art de vivre. Voilà mon œuvre Vivre. N'est-ce pas tout? Mais il faut le savoir... Il ne s'agit pas de se trouver sur ce haut plateau d'existence sans le savoir. Que d'aventures, de raisons, de songes, et de fautes pour gagner la liberté d'être ce que l'on est, rien que ce que l'on est! Qu'est-ce que la perfection, sinon la suppression de tout ce qui nous manque? Ce qui manque est toujours de trop... Mais, à présent, le moindre regard, la moindre sensation, les moindres actes et fonctions de la vie me deviennent de la même dignité que les desseins et les voix intérieures de ma pensée... C'est un état suprême où tout se résume en vivre, et qui refuse d'un sourire qui me vient, toutes les questions et toutes les réponses... VIVRE... Je ressens, je respire mon chef-d'œuvre. »

Texte vraiment étrange. Les contradictions y sont à l'aise. Les mots s'y déplacent hors de leur sens. Est-il possible que Valéry tienne pour légitime l'illusion dans laquelle il plonge Faust, qu'au déclin de sa vie il couronne le défi d'orgueil dont sa jeunesse elle-même ne considérait que le caractère d'irréalisable audace? Comment Faust, homme de l'esprit pur, peut-il croire que cette pureté d'un esprit suffise à lui rendre les choses, mieux encore, le fasse coïncider exactement avec ce qu'il y a d'immédiat et de présent en elles? Homme de l'esprit, il n'est rien d'autre, étant, comme il l'annonce, « en échange parfait avec quoi qu'il arrive », c'est-à-dire précisément ce *refus indéfini d'être quoi que ce soit*, où l'étude sur Léonard voyait la définition de la conscience, « acte inépuisable, indépendant

de la qualité comme de la quantité des choses apparues ». Pour Faust, c'est son privilège, étant capable de poursuivre indéfiniment la substitution de toutes choses, de les tenir pour équivalentes et d'attribuer à la moindre sensation la même valeur qu'aux suprêmes desseins de la pensée. Remarque en tout identique à celle de l'étude de 1919 (*Note et digressions : Introduction à la Méthode de Léonard*) : « Il faut bien comprendre que rien n'échappe à la rigueur de cette exhaustion; mais qu'il suffit de notre attention pour mettre nos mouvements les plus intimes au rang des événements et des objets extérieurs : du moment qu'ils sont observables, ils vont se joindre à toutes choses observées. — Couleur et douleur; souvenirs, attente, et surprises; cet arbre... *Tout cela est égal....* Toutes choses se substituent. — Ne serait-ce pas la définition des choses? »

On le voit, c'est la même remarque, parce que c'est aussi la remarque inverse. Le Valéry de 1919, de cette équivalence des choses au regard de l'esprit, tire non pas leur consécration mais leur condamnation et conclut qu'elles ne comptent pas (« Tous les phénomènes, par là frappés d'une sorte d'égale répulsion et comme rejetés successivement par un geste identique, apparaissent dans une certaine équivalence. Les sentiments et les pensées sont enveloppés dans cette condamnation uniforme, étendue à tout ce qui est perceptible »). C'est le « Otez toutes choses que j'y voie » de Monsieur Teste. Mais Faust, au contraire, dans ce refus de l'esprit de s'arrêter à aucune chose reconnaît son pouvoir de répondre à toutes choses, d'atteindre à la totalité des choses et aussi de vivre en chacune cette totalité. « Ce que je vois m'aveugle », disait Teste. Ce que voit Faust le rend clairvoyant à tout. « Voir, c'est aussi bien voir autre chose; c'est voir ce qui est possible que de voir ce qui est... » Et cette vision universelle, ce regard de l'infini, qui est en même temps regard de son regard, ne l'éloigne en rien de la vision de la chose présente qu'il voit, de la netteté des formes, de leur singularité admirable. Il ose le dire : « L'infini est défini. » Ainsi l'artiste et l'homme d'Univers sont-ils réconciliés.

Le personnage de Faust esquisse donc une certaine réponse de Valéry au titanisme. Si le titanisme est souffrance, souffrance devant la contradiction qu'apportent en nous conscience et existence — notre conscience, par son besoin infini de se deta-

cher sans repos de *tout ce qu'y paraitt, quoi qui paraisse*, et notre existence par le désir de se trouver dans une présence déterminée, de jouir d'elle-même dans une belle forme définie —, cette contradiction ne cesse d'être présente dans la pensée et l'œuvre de Valéry, mais si elle s'y déguise souvent, si elle se suspend parfois jusqu'à Faust, dans la subtilité d'un scepticisme qui se dérobe, jamais elle ne prétend à une véritable conciliation. Faust est cette heure gœthéenne où la tension tragique se fait harmonie, cette heure hégélienne où de l'excès de l'opposition naît un accord, où avec l'universalité de l'esprit triomphe l'individuel, et la pure possibilité s'échange avec la réalité unique. Il y a, à la vérité, dans la situation de Faust beaucoup de points communs avec le moment qui pour Hegel marque la fin de l'histoire. Faust n'est pas seulement l'homme pour qui a commencé le temps du monde fini, il est celui pour qui ce temps même est fini. Toute son existence est d'en avoir fini avec l'existence. De là, sans doute, qu'il ajoute à ce qu'il sait l'ignorance de ce qu'il sait, sans déranger son savoir, ou qu'il puisse se donner pour un seul et même acte le fait d'être vide de toute chose et d'éprouver la plénitude de chaque chose. Sa réussite, dans la mesure où elle a lieu quand tout est fini, revêt une apparence crépusculaire, une signification de récompense de fin du monde qui n'est pas non plus étrangère au mouvement hégélien. Faust a ce sens ironique tout s'achève, il n'y a plus rien, mais c'est alors que l'homme de l'esprit commence à respirer, à voir, à toucher.

Toute l'œuvre de Valéry est entraînée vers une contradiction entre les termes de laquelle elle répugne à choisir, qu'elle répugne même à reconnaître précisément pour une contradiction. Ayant accepté comme méthode l'analyse conçue par analogie avec l'analyse mathématique, il parvient à une certaine idée de la perfection de l'activité mentale qu'il isole pour la rendre pure, la regardant comme un principe de transformation et de substitution, distinct de la contingence des choses ou des notions substituées. De ce point de vue, la pureté et l'excellence de l'esprit sont proportionnelles à son pouvoir de se mettre à l'écart. « Son œuvre capitale et cachée » est de se définir, contre tout, par une pure relation indifférente et immuable entre tout et de se mettre ainsi tout près de rien. Mais, en même temps, nous l'avons vu, ce pouvoir pur n'a de

valeur que s'il s'exerce et agit dans le monde: Valéry, après avoir emprunté aux mathématiques l'idéal de l'esprit comme principe de substitution, emprunte aux sciences de la nature la notion de la vérité pragmatique : est vrai ce qui se vérifie, « tout savoir ne vaut que pour être la description ou la recette d'un pouvoir vérifiable ». Le grand esprit est donc à la fois uniquement en soi et uniquement hors de soi, absolument séparé du monde et absolument présent au monde. « C'est une manière de lumineux supplice que de sentir que l'on voit tout, sans cesser de sentir que l'on est encore visible et l'objet concevable d'une attention étrangère. » Et Valéry ajoute : *Durus est hic sermo*. Mais c'est la contradiction qui est dure.

Elle se marque encore autrement. Système de substitution toujours en mouvement, pouvoir rigoureux de choses à échanger et à annuler, de pensées à dissiper, d'événements extérieurs et intérieurs à remettre dans le jeu, l'esprit se reconnaît maître des formes, dans la mesure où la forme est règle, loi, unité de la pluralité des figures, ordre de l'indéfini. Pour Valéry, « le plus beau serait de penser dans une forme qu'on aurait inventée », car cette découverte, équivalant à la création de l'esprit par lui-même, serait aussi la création par l'esprit de tout, création d'une loi universelle supprimant tout donné parce qu'en rendant compte. Le souci de la forme s'associe donc rigoureusement à l'idée de l'esprit se dégageant de tout et revenant toujours à soi, dans un mouvement incessant, clos et vide. Seulement, la notion de forme est ambiguë, et cette ambiguïté rend possible un double mouvement contradictoire : est formel ce qui dépasse la diversité des contenus, ce qui est supérieur et étranger à la variété et à la singularité de toutes manières, relation pure. Mais, ce qui est forme est aussi forme définie, contours exacts, chose donnée dans la richesse des nuances, la certitude des perspectives, la valeur inéchangeable des modes matériels. La forme nous rend l'intérêt des matériaux, le souci des objets, fût-ce pour les reconstruire; elle nous rejette dans le monde, elle rétablit, comme un idéal nouveau, l'alliance de l'esprit et du corps, elle exalte celui-ci aux dépens de celui-là; elle en vient à reconnaître dans l'instinct sans réflexion et le trouble sommeil de la chair la source de la sagesse et un pouvoir de connaître et de faire, parfois supérieur à l'autre. On le sait, nul écrivain n'a mieux parlé du corps et du privilège, réservé à l'artiste,

d'être savant par son corps même. Qui ne se souvient de la prière d'Eupalinos? « O mon corps, qui me rappelez à tout moment ce tempérament de mes tendances, cet équilibre de vos organes, ces justes proportions de vos parties, qui vous font être et vous rétablir au sein des choses mouvantes; prenez garde à mon ouvrage; enseignez-moi sourdement les exigences de la nature, et me communiquez ce grand art dont vous êtes doué, comme vous en êtes fait, de survivre aux saisons, et de vous reprendre des hasards », *prière sans exemple*, adressée à ce que l'âme ne peut perdre sans se perdre, prière pourtant sortie de la même plume qui écrit « Je confesse que j'ai fait une idole de mon esprit, mais je n'en ai pas trouvé d'autre »; et, pour rendre l'ambiguïté plus complète, louange parfaite de la valeur et de la vérité de notre corps, mais symboliquement formulée, dans un licu de fumée, par des ombres.

Les commentateurs ont montré comment les thèmes poétiques chez Valéry oscillaient entre ce qu'Eupalinos appelle l'absence créatrice et la présence invinciblement actuelle, entre le désir de l'esprit d'être séparé et son besoin de demander au corps la preuve de ses pouvoirs, entre le néant qui est la vie de la conscience et le néant de conscience qui est vivre. Mais est-ce seulement une oscillation, un va-et-vient entre des tendances contraires? Pour celui qui a accepté l'idéal de l'analyse, ne s'agit-il pas d'une contradiction paradoxale qu'il ne peut prétendre surmonter et qui le partage? La valeur pathétique de l'œuvre de Valéry, c'est que son recours à l'analyse, méthode que lui impose un souci extrême d'honnêteté intellectuelle et de rigueur, le conduit à des contradictions, des équivoques, à une indécision constante, au point qu'il lui faut être toujours en appel contre lui-même et que tout ce qu'il fait, tout ce qu'il crée, tout ce qu'il pense, si grande soit l'œuvre, si forte la réflexion, rend intenables et abusives et superficielles œuvre, théorie, pensée. C'est pourquoi, il est finalement si émouvant de voir cet esprit, avant tout soucieux de n'être pas dupe, chercher dans un compromis, quelquefois dénoncé à demi-voix, souvent passé sous silence et comme ignoré, la possibilité de durer et d'aller jusqu'au bout de ses dons. C'est dans ces nuances que son art exquis triomphe, non pas habile, mais instable, et à chaque instant sur le point de tomber et se reprenant avant la chute. Un rien le sépare du silence, un rien

distingue l'homme chargé de gloire qu'il devient et l'obscur secrétaire d'André Lebey qu'il eût pu continuer d'être. C'est de même un rien qui donne le mouvement à ses dialogues, qui fait lever en lui les deux interlocuteurs opposés, inconciliables, complémentaires et confondus, dans *Eupalinos* Socrate et Phèdre, l'homme qui n'a de passion que pour l'esprit de l'homme et celui qui ne renie pas les apparences, dans le *Dialogue de l'arbre* Lucrèce et Tityre, dans *Mon Faust*, Faust et Lust.

Lust est la secrétaire de Faust. Elle est à l'aube d'un sentiment pour lui, elle est à ce moment où ce qui commence dans le cœur n'en altère pas la transparence, demoiselle de Cristal, inconsciente de ce qu'elle éprouve parce que n'étant encore que l'avenir et l'imminence de ses sentiments. Cet épisode est d'un grand charme. Lust appartient à ces ravissantes figures de Valéry dont la Jeune Parque elle-même a porté le secret. Lust est la Jeune Parque avant le Serpent, « harmonieuse moi... front limpide... l'égale et l'épouse du jour », l'Eve avant l'Arbre, « superbe simplicité, transparence des regards, sottise orgueil félicité » et aussi Emilie Teste avant le mariage, comme elle, destinée à faire briller, entre deux pensées, le doux éclat d'une épaule assez pure, à faire apparaître, sous la main distraite, un bibelot, un ivoire familier. Les mêmes pensées et presque les mêmes mots servent à décrire les deux couples, mais je ne sais quoi de doux et de tendre demeure dans la jeune Lust qui est absente de celle que Monsieur Teste a « classée » sous les noms assez durs d'*Être* et de *Chose*. Lust, en elle, garde un rien d'énigme, du moins aux yeux du diable que ce cœur embarrasse, comme l'embarrasse l'esprit de Faust, et peut-être même aux yeux de Valéry, dans la mesure où, représentant le côté immédiat de l'esprit avant le redoublement de la connaissance, la jeunesse de la conscience purement engagée dans le monde avant tout commerce avec soi, elle représente l'espoir que le poète recherche en dépit des rigueurs de son analyse qui l'en privent.

Si *Mon Faust* avait voulu devenir une pièce véritable, une de ses grandes difficultés eût été de rendre possible le mouvement de plusieurs protagonistes. Faust, nous l'avons vu, est déjà au-delà de tout; il a tout et, en plus, ce rien qui est conscience de tout; il a été jeune, il a été vieux, et puis il a été jeune encore. Dans son passé mythique, il a triomphé du diable,

surmonté le titanisme que lui reste-t-il à faire? Que peut-il encore? Exister? Quelquefois, il nous dit vouloir « s'assurer de son existence », et il ressemble à quelque Homonculus, au petit homme de verre né de la trop seule intelligence et aspirant à être plus qu'un pur possible. Mais, si sa vérité est de réconcilier ce trop qui est l'existence et ce pas assez qui est l'esprit, si son univers est si complet que le manque même y est présent comme ce qui l'achève, alors cette dernière tâche doit aussi le quitter, et il ne lui restera qu'à survivre, c'est-à-dire, sous une forme ironique, à écrire indéfiniment ses Mémoires, ce Livre qui évoque celui de Mallarmé, mais qui évoque aussi le chant crépusculaire de l'oiseau de Minerve, de la chouette de Hegel, lorsque celle-ci, la nuit ayant fait place au jour, ne peut plus que raconter, dans l'éternité, les événements du temps, ne peut être que ce récit même, plus important et plus riche que tout ce qui a été vécu.

Sans doute, Lust va-t-elle l'aimer. Mais, comme il le dit, à quoi bon! Le diable ne peut espérer recommencer une nouvelle affaire Marguerite. La tentation n'est plus possible, l'effort est suspendu, l'action s'arrête. Comme, cependant, l'œuvre continue, le subterfuge consistera à poursuivre l'histoire de Faust, en la recommençant à un niveau inférieur, entre des êtres qui sont des êtres quelconques. C'est le disciple qui devient, dans de longues, trop longues péripéties, le nouveau héros, celui au regard duquel Méphistophélès retrouve, en même temps que l'existence, la plénitude de ses moyens de tentateur, et à son tour le disciple, auprès de Lust, essaiera d'être celui que Faust fut jadis auprès de Marguerite; mais Lust vise plus haut, à une mort, à une faute plus haute, et elle ne peut que l'abandonner, l'annuler « tout doucement ».

Dans la *Féerie* qui fait suite à cette première ébauche de la pièce, on voit Faust essayer assez dramatiquement d'aller au-delà de lui-même. Montant dans la « solitude essentielle », au bord du vide, il y rencontre un Solitaire, « pire que le diable » et qui représente la tentation par excellence de l'homme de l'esprit. Ce Solitaire hurlant, l'extrême de Monsieur Teste, se garde bien de la naïveté d'adorer l'idole Esprit : son esprit, il l'a remis aux pourceaux, ayant parfaitement compris que la perfection de l'intelligence pure, selon les règles de l'analyse, doit aussi aboutir à se congédier elle-même. Rien de plus rude que sa

parole, rien de plus absolu que sa négation chefs-d'œuvre, chants, vérité et jusqu'aux mathématiques, tout est raillé, raturé, tout « rentre aux égouts ». Ainsi l'exige l'exigence du pur et la volonté de rigueur et l'effort pour mettre fin à l'illusion. Exigences, au surplus, vaines, car ce terrible individu, si fort pour dénoncer ce qui est leurre, s'engage lui-même dans un leurre suprême, tandis qu'après avoir discrédité la parole, il se prosterne pour finalement invoquer « Parole sans voix, Voix sans parole, Forces sans formes, sourires sans visages. » De ce point fabuleux, dernier mensonge de glace, Faust ne peut que tomber : il tombe... Finira-t-il? Va-t-il, oubliant ce qu'il fut, introduisant dans son mythe l'oubli de son mythe, trouver dans ce subterfuge le moyen de continuer à être, lui dont toute l'existence n'est sans terme que pour continuellement finir et se savoir finie? Ou encore, libre des anges, vainqueur des démons, sera-t-il tenté par l'image de ses pouvoirs, par le désir d'en dérouler à nouveau l'étendue et la surprise, cédera-t-il au mirage de redevenir enfant pour connaître encore le miracle d'être un homme? Mais comment subirait-il la tentation de se refaire, à travers l'oubli et l'ignorance de la jeunesse, une vie dont il dispose déjà, à son gré, dans la double plénitude de ce qu'elle est et de ce qu'elle n'est pas?

Tel est le paradoxe de ce Faust. Diable, ange, fée, il ne laisse aucune chance et aucune existence à nul autre Esprit, bon et mauvais, que le sien. Il n'est pas seulement Faust, il est Faust plus Méphistophélès, ce qui borne le rôle de ce dernier à un perpétuel constat de caréance, à une amère et comique désillusion où, se sentant non plus le Mal mais seulement son esprit, il se voit tombé un peu trop au-dessous de rien. Cette situation donne lieu à des scènes de parfaite comédie dont le dialogue est parmi ce que Valéry a écrit de plus vif et de plus agréable. C'est dans ces scènes que le diable, soudain conscient de sa disgrâce, en vient à signer un pacte avec Faust pour obtenir de lui ce que jadis Faust voulait obtenir du diable, l'espoir de renoncer à sa routine et de renouveler son antique rébellion. Dans ces scènes encore apparaissent les merveilles d'immondes diabolotins qui poursuivent, sur le mode de la plaisanterie mineure, la critique de leur propre condition, critique de l'esprit pur, trop pur dans sa totale impureté, trop clair dans ses ténèbres et n'ayant pour défaut qu'un excès d'absolu. Ces diables n'ont pas l'ironie pro-

fonde du Serpent raisonneur de l'*Ébauche du Serpent*. Celui-ci avait fait de Dieu son Serviteur, et méprisait en lui l'Être coupable d'avoir pris conscience de soi en créant, coupable d'ajouter au Néant la « faute éclatante » du soleil. Mais Dieu n'était que Dieu. Devant Faust, le non-être n'a plus de profondeur, le néant plus de séduction, et le diable, condamné à rester superficiel, se voit réduit à la bouffonnerie sans danger d'un emploi d'opéra-comique.

Mon Faust est une « ébauche ». Mais, comme ébauche, il est complet; inachevé, accompli. C'est son caractère inquiétant de trouver sa perfection dans un état auquel visiblement manque tout ce qui fait une œuvre. Il n'a pas de terme, mais c'est qu'il n'en pouvait avoir. Il dit tout, à chaque scène, à chaque réplique, de telle sorte qu'il peut s'arrêter à n'importe quelle réplique, à n'importe quelle scène, ayant définitivement tout dit. On se prend parfois à douter qu'une telle œuvre ait pu commencer elle commence quand déjà tout est fini, son début est le terme de toutes les autres et, elle-même, loin de vouloir les prolonger, n'a pour objet que l'impossibilité d'être plus qu'elles ne sont. En cela consiste sa richesse, car tout s'y trouve et même ce qui peut venir après tout; mais pour cela aussi elle laisse l'impression de pousser loin sa propre dérision indigente à force de plénitude, frivole tant la profondeur y paraît peu de chose. Et certes cette apparence de n'être presque rien que confirment les jeux d'esprit du Mauvais esprit, l'intention avouée de se présenter comme une forme de plaisanterie, font partie du sens de l'ouvrage qui, sans cette frange mystificatrice, serait infiniment moins. Mais, qu'une œuvre porte en soi, à titre de principal dessein, la semence de son néant, qu'elle comprenne ce démon qui la nie dans la personne de celui qui la crée, cette prétention même peut finalement paraître de trop, excessivement ambitieuse et de la même nature que les folles humilités du Solitaire répétant vainement rien, rien, rien.

Que peut un homme? demande Monsieur Teste. Que peut une œuvre? S'incorporer ce dernier doute, écarter, par plus de réserve, même les facilités de la modestie et l'alibi de la nullité? Aller du sublime au médiocre, de la poésie au pis-aller qu'est la prose, de l'esprit brillant qui se montre à l'esprit vrai qui se cache, de la négligence étudiée à la composition de l'incohérence, du désordre des idées à l'ordre d'une même et seule idée indéfi-

niment affirmée? Toutes ces perfections, toutes ces imperfections sont dans Faust, et celles-ci, non moins que celles-là, rendent l'œuvre parfaite, font d'elle le livre exemplaire de Valéry, où l'on peut dire qu'il s'est mis tout entier, qu'il a mis tout et tout de lui, pour autant qu'on admet avec Faust « qu'il y a énormément de rien dans le Tout ». Et c'est pourquoi ce livre qui « éclaire tout ce qu'on aime d'une lumière étrange et froide », est l'un des plus émouvants qu'il ait écrits. Quoi de plus pathétique que les derniers Non, adressés par Faust à la vie pour tout ce qu'elle pourrait encore lui apporter d'admirable et de glorieux et d'heureux?

*Je ne hais pas en moi cette immense amertume
De n'avoir pu trouver le feu qui me consume,
Et de tous les espoirs je me sens délié
Comme de ce passé dont j'ai tout oublié,
Mes crimes, mes ferveurs, mes vertus étouffées,
Mes triomphes de chair et tant de vils trophées
Que le monde a livrés à mes démons divers...
Non, non... N'égarez point vos complaisances, Fées...
Si grands soient les pouvoirs que l'on m'a découverts,
Ils ne me rendront pas le goût de l'Univers.
Le souci ne m'est point de quelque autre aventure,
Moi qui sus l'ange vaincre et le démon trahir,
J'en sais trop pour aimer, j'en sais trop pour haïr,
Et je suis excédé d'être une créature.*

Ainsi parle le dernier Faust, qui n'a pas de fin et ne meurt pas. Mais Valéry va mourir, et cette mort dont il est conscient, mort qu'il anticipe en prenant congé d'une vie trop glorieuse, trop satisfaisante et cependant comme nulle, apporte à son œuvre le seul dénouement vrai.

DU CÔTÉ DE NIETZSCHE

Le livre du Père de Lubac, *Le Drame de l'humanisme athée*, ne s'adresse sans doute qu'à des chrétiens, et il n'a de sens que pour eux. Mais il offre aussi cet intérêt plus général de montrer comment une pensée, honnête et pénétrante, peut s'approcher d'une autre pensée ou plus exactement d'un monde qui lui est radicalement hostile. Problème aux aspects très divers. Une existence religieuse a-t-elle la possibilité d'entrer dans une situation où, pour arriver à une compréhension véritable, il lui faut se perdre comme existence religieuse? Le problème est-il identique, lorsque celui qui ignore le religieux, veut connaître et exprimer le religieux? Ces questions nous renvoient à une autre, celle du spectateur désintéressé j'habite une chambre, je n'en peux sortir, et cependant je parle de ce qui s'y passe, comme si je la regardais du dehors, par le trou de la serrure. Le regard par le trou de la serrure a les noms les plus variés. Regard de Dieu, du néant, de la mort (la mort aux yeux éveillés, dit Nietzsche); non-sens, non-savoir, réduction phénoménologique. Les subterfuges sont innombrables.

Le Père de Lubac constate que le monde chrétien subit une crise. Au lieu de représenter, comme aux premiers siècles, une espérance de libération, l'idéal du christianisme signifie pour beaucoup d'hommes une aliénation et un joug. Situation nouvelle et dramatique. Le « drame » est partout. Il est dans l'Église que cette crise menace. Il est dans le monde qui, en perdant tout rapport à un au-delà du monde, ne peut que se perdre lui-même. Il est dans l'athéisme qui se déchire dans des problèmes sans fin. Il faut rechercher pourquoi nous en sommes

là et interroger ceux qui nous y ont conduits : Feuerbach, Nietzsche, Auguste Comte, tous trois prophètes, initiateurs ou organisateurs d'un monde sans Dieu.

À s'en tenir aux pages sur Nietzsche, on ne remarque pas que l'auteur ait aperçu les difficultés que le problème réserve à un interprète religieux. Ou, du moins, il a décidé de n'en pas tenir compte. Peut-être lui a-t-il semblé que la probité critique ordinaire suffisait. Peut-être a-t-il estimé que, recherchant l'influence exercée par Nietzsche comme destructeur du monde chrétien, par conséquent sur la conscience chrétienne, un écrivain chrétien n'avait pas à sortir de soi pour apprécier et comprendre cette influence. Mais, même de ce point de vue, il n'est pas sûr que la méthode soit bonne. L'influence de Nietzsche ne se réduit pas aux formes extérieures qu'elle a prises; c'est probablement, au contraire, ce qui de Nietzsche a échappé à toute transmission manifeste, cette part de lui, étrangère aux influences directes, qui a exercé l'influence la plus profonde. Comme chrétien, le commentateur peut voir ce que Nietzsche est pour un chrétien, le danger qu'il représente. Mais ce danger n'est pas le danger véritable, car la vraie menace de Nietzsche ne peut être mesurée que du point de vue de Nietzsche lui-même, en dehors de toute référence directe au monde de la foi dont il est, en même temps, radicalement exclu et extrêmement proche. Le chrétien aperçoit le Nietzsche qui a agi sur lui, mais Nietzsche a peut-être précisément agi dans la mesure où il n'a pas été aperçu.

L'analyse du Père de Lubac revient à ceci : l'athéisme de Nietzsche n'est pas un athéisme ordinaire; il ne se confond pas avec l'athéisme de ceux pour qui la négation de Dieu n'a jamais été un problème ou est un problème résolu; il ne constate pas l'absence de Dieu, mais choisit cette absence; il prend parti, il décide de faire mourir Dieu. Dieu est mort, parce que nous l'avons tué. Cette révolte est nécessaire à l'affirmation de l'homme. Aussi longtemps que l'homme regarde les étoiles comme placées au-dessus de lui, on peut dire que le regard lui manque; et ces étoiles, ce n'est pas seulement Dieu, c'est tout ce qui est complice de Dieu : vérité, morale, raison. La mort de Dieu permet à l'homme de se connaître dans ses vraies limites, de quitter son refuge pour éprouver ses seules possibilités; de devenir pleinement responsable de lui-même, c'est-à-dire créa-

teur. Une courte conclusion critique, assez superficielle dans l'usage qu'elle fait des textes de Heidegger et de Sartre, rappelle que l'humanisme athée ne peut aboutir qu'à une faillite, puisque, comme le dit Nicolas Berdiaev, « là où il n'y a pas de Dieu, il n'y a pas d'homme non plus ».

Après avoir lu ces pages, on sentira combien l'approche de Nietzsche est difficile. Il n'y a rien à redire à l'analyse : elle va droit à l'affirmation essentielle qui est celle de la mort de Dieu; elle la décrit dans les formes dramatiques qui en sont inséparables. Tout cela est Nietzsche, est le décalque de Nietzsche et, pourtant, rend incompréhensibles l'étendue et la profondeur de son influence. Il ne suffit pas d'ajouter des remarques sur le lyrisme de l'écrivain ou la noblesse de son attitude. On pourrait pousser à l'exaltation de tels éloges sans faire avancer le problème. Le cas de Nietzsche ne gagne rien à la confusion des évocations littéraires. Il exige au contraire le sérieux et la patience d'une réflexion infinie, telle qu'elle ne renonce jamais à s'exercer en reconnaissant le mouvement qui lui échappe. Le Père de Lubac a écrit une excellente étude sur l'athéisme de Nietzsche, en vue d'éclairer le rôle que celui-ci a joué dans la formation d'un monde d'où Dieu est absent, et pourtant, malgré son exactitude, cet essai laisse échapper la présence de Nietzsche et peut-être le sens de son action, action exceptionnelle à tous points de vue, puisqu'elle a été le fait d'un être d'exception, qui a pourtant agi sur beaucoup d'autres êtres qui, eux, n'étaient pas des exceptions. Tel est le problème, il met en cause, non les mérites particuliers du commentateur, mais la possibilité d'un commentaire, écrit du dehors sur un penseur passionné.

Peut-être l'athéisme de Nietzsche est-il particulièrement difficile à circonscrire parce qu'en apparence il s'isole assez facilement. La mort de Dieu semble dominer l'existence et l'œuvre de Nietzsche, et s'il y a dans cette philosophie des pensées fondamentales, celle-ci les enveloppe toutes. De plus, une telle affirmation, dans une œuvre où tout est mouvant, a une relative fixité; elle s'éclaire parfois d'une manière différente, mais elle ne se retourne jamais contre elle-même, gardant jusqu'à la fin au moins ce sens que Dieu, fondement du monde et législateur, est mort. Cependant, cet avantage n'en est pas un. Le thème de la mort de Dieu se laisse considérer à part dans la

mesure où en lui se retrouve tout le mouvement de la pensée et de l'existence de Nietzsche il se suffit parce qu'il absorbe l'ensemble. De là le poids d'un tel thème, sa force qui ne cesse de provoquer le malaise. Il doit ce pouvoir à la catastrophe qu'il annonce et qui déchire l'histoire, mais plus encore à ce fait qu'exprimant l'impossibilité de tout repos, il devient le lieu d'un mouvement si violent et si orageux que la contradiction même qui pourrait le détendre en est exclue.

Jaspers l'a montré, comme aucun commentateur avant lui toute interprétation de Nietzsche est fautive si elle ne recherche pas les contradictions. Se contredire est le mouvement essentiel d'une telle pensée. Mouvement d'autant plus important que, rarement méthodique, il n'est pas le jeu d'un esprit capricieux ni confus et est lié à la passion de la vérité. Ce mouvement est mouvement de l'existence aussi bien que de la pensée. Vie et connaissance ne font qu'un. La connaissance, dit Jaspers, veut se confier à toutes ses possibilités pour dépasser chacune d'elles, et Nietzsche doit devenir ce dont il parle. Mais, en même temps, il ne peut s'y attarder. D'abord, il semble toucher, saisir quelque chose comme si c'était l'absolu; on dirait qu'il pense la vérité unique; ses affirmations s'élèvent au plus haut, dépassent le relatif et embrassent le tout. Puis, par un renversement dans le contraire, il dénonce, avec la même passion et la même force, ce qu'il vient d'affirmer; et cette mise en question à son tour dépasse ce qu'elle nie, détruit et maintient ce qu'elle détruit, ruine le mouvement et à la fin le laisse possible. Il n'y a pas de réconciliation des contraires oppositions, contradictions ne se reposent pas dans une synthèse supérieure, mais elles se tiennent ensemble par une tension grandissante, par un choix qui est à la fois choix exclusif et choix de la contrariété. Cette contestation n'est pas seulement un acte intellectuel. Dans la vie même de Nietzsche, la négation tentée s'accomplit constamment, et ce qui est nié, au lieu d'être rejeté comme une possibilité, vide et morte, qui ne le concernerait pas, est au contraire éprouvé et vécu comme réel. Ainsi a-t-il été tout ce qu'il a combattu : « Quoi que je puisse créer et aimer, il faut que j'en devienne bientôt l'adversaire, que je m'oppose à mon amour. » « Parcourir tout le cercle de l'âme moderne, m'être assis dans tous ses recoins, — c'est mon ambition, ma torture et mon bonheur. » Et ainsi en vient-il à recommander comme une

technique la patience contre soi-même, la volonté de « prendre parti contre ses penchants », la recherche en soi de ce qui est dangereusement opposé à soi. « Il y a chez Nietzsche, écrit Charles du Bos, un courage de logique aussi fécond qu'ailleurs ce courage-là est la plupart du temps stérile. Ce mouvement s'appelle proprement penser contre soi-même, et rien n'indique plus la force et la validité de l'organisme nietzschéen que le fait qu'il ait pu devenir lui-même à partir de cet acte... »

En aucune façon, le thème de la Mort de Dieu ne peut être l'expression d'un savoir définitif ou l'esquisse d'une proposition stable. Celui qui veut en tirer une certitude, un « Il n'y a pas de Dieu » au sens dogmatique de l'athéisme banal, le dévie sournoisement du côté de l'apaisement et de la tranquillité. Le « Dieu est mort » est une énigme, affirmation ambiguë par son origine religieuse, sa forme dramatique, les mythes littéraires auxquels elle fait suite (celui de Jean-Paul, de Hölderlin, par exemple). La parabole parodique dont Nietzsche s'est une fois servi, accuse ce caractère ambigu. Dans cette parabole, les hommes sont prisonniers. Jésus est le fils de leur gardien. Or, ce gardien meurt juste au moment où son fils annonce aux hommes « Je rendrai libres tous ceux qui croient en moi, aussi sûr que mon père vit encore. » On voit le caractère embrouillé de la situation pour être libre, il faut avoir foi dans le fils du gardien et que ce gardien soit vivant; mais s'il est mort, les hommes ne sont pas libérés, la promesse du Christ ne vaut plus faute de gardien, la prison devient éternelle. Naturellement, la parabole a aussi cet autre sens que les hommes ne peuvent recevoir leur liberté d'une parole étrangère, mais de la conscience que le gardien est mort. C'est encore par des symboles que Nietzsche répond à la question pourquoi Dieu est-il mort? « Dieu est mort de sa pitié pour les hommes. » « Quand les Dieux meurent, ils meurent toujours de toutes sortes de morts. » « Dieu a vu la profondeur de l'homme, toute sa honte et sa laideur cachées. L'homme ne supporte pas qu'un tel témoin vive. » On sait aussi que le « Dieu est mort », tout en marquant une coupure historique, l'avènement d'une phase du monde où la solitude et le désert seront pour chacun comme des tâches à vivre et à surmonter, ne signifie pas que l'humanité ait une fois pour toutes dépassé son moment fondamental. D'abord, il y a le Retour éternel. Ensuite, « l'humanité dans

son ensemble n'a pas de but », ce qui veut dire que, ne pouvant survoler le cours total des choses humaines, nous ne pouvons que par figure supposer à la journée de l'homme un Grand Midi ou un Grand Minuit. Mais surtout, cette Mort de Dieu est infinie le fou qui crie « Nous l'avons tué », à la fin doit nécessairement jeter sa lanterne sur le sol pour la briser et l'éteindre, il doit nécessairement dire : « Je viens trop tôt... Je ne suis pas venu quand il le fallait. Cet événement monstrueux chemine toujours... il marche, et il n'est encore parvenu aux oreilles de personne. » D'une certaine manière, le fou ne viendra jamais au moment voulu, il sera toujours en avance sur l'événement; interrogé et expulsé, il ne pourra être que le témoin fou d'une action qui paraîtra toujours plus éloignée que les plus lointaines étoiles et qui pourtant est présente, est accomplie. C'est pourquoi, le « Dieu est mort » ne peut pas vivre en Nietzsche comme un savoir apportant une réponse, mais comme le refus d'une réponse, la négation d'un salut, le non à cette permission grandiose de se reposer, de se décharger de soi-même sur une vérité éternelle, qu'est Dieu pour lui. « Dieu est mort » est une tâche et une tâche qui n'a pas de fin. L'histoire entraîne avec elle le moment qu'elle dépasse. « Dieu est mort, mais tels sont les hommes qu'il y aura peut-être encore pendant des millénaires des cavernes dans lesquelles on montrera son ombre... Et nous... il faut encore que nous vainquions son ombre. » La Mort de Dieu garde le caractère sacré et énigmatique du sacrifice que son nom évoque : après le temps où l'homme s'offre en sacrifice à Dieu, après cet autre temps où à Dieu on sacrifie les instincts les plus forts, voici que Dieu lui-même est la victime du sacrifice, il est sacrifié, et à qui? « A rien » — « C'est là le mystère paradoxal de la suprême cruauté, réservé à la génération qui vient maintenant. » Formule très équivoque, car si elle signifie que le sacrifice de Dieu est nécessaire pour que l'homme prenne conscience de ce rien qui l'investit et qui est le fondement de sa liberté, si elle signifie encore qu'à la place de Dieu vient le règne du Rien (ce qui est la tentation du nihilisme sous sa forme dogmatique), elle suggère aussi que l'acte sacrificiel est complice de Dieu lui-même, qu'il s'accomplit d'accord avec lui et qu'englobé dans le néant en vue duquel il se réalise, il est en quelque sorte intercepté par ce néant et réduit lui-même à rien. Dieu n'est pas seulement sacrifié à rien,

mais le sacrifice est engagé dans ce rien et, par conséquent, n'est rien, n'est pas, n'a pas lieu (de même, le pape dit à Zarathoustra « Sans doute est-ce quelque dieu qui t'a converti à ton athéisme »).

Le Père de Lubac remarque que l'athéisme a un sens positif. Nietzsche veut le champ libre pour affirmer l'homme et, plus encore, pour affirmer dans l'homme ce plus que l'homme qui jusqu'à présent a été aliéné par Dieu. C'est ce que traduit la formule du nietzschéisme courant : Dieu est mort, vive le Surhomme. Le caractère positif de la Mort de Dieu est peu contestable on peut même estimer que la négation, pour être possible, ne doit pas être seulement négation de Dieu, mais affirmation de quelque chose. Toutefois, reste à pressentir le sens de cette affirmation. Il n'est pas réellement sûr, comme le croit Jaspers, que la négation de la transcendance doive s'enfermer dans une affirmation dogmatique de l'immanence. Lui-même montre que toute la philosophie positive de Nietzsche, aussi bien celle de la Volonté de puissance que celle du Surhomme, sans parler du Retour éternel, reste constamment suspendue et sert à maintenir momentanément, avec des exemples et des réalités historiques, une position qui, une fois sûre de son point de stabilité, se renverse et succombe à son propre équilibre. En principe, le Surhomme remplace Dieu. Mais, finalement, que dit Nietzsche du Surhomme? Exactement ce qu'il dit des dieux « Toujours, nous sommes attirés en haut, jusqu'au royaume des nuées là nous plaçons nos baudruches bigarrées, et voici qu'elles prennent le nom de Dieux et de Surhommes — ne sont-ils pas légers à plaisir, juste ce qu'il faut pour de tels trônes, tous ces dieux et ces surhommes? Ah, comme je suis las de tout ce qui est insuffisant! » Et du Retour éternel? « Peut-être n'y a-t-il là rien de vrai — que d'autres se débattent avec... » Et de la Volonté de puissance? « La puissance rend bête... » « La puissance est ennuyeuse. » « Voudrions-nous d'un monde où manquerait l'action des faibles, leur liberté, leur réserve, leur spiritualité, leur souplesse? » Et de la possibilité de renoncer à Dieu? « Tu ne prieras jamais plus... Jamais plus tu ne te reposeras dans une confiance infinie, tu renonces à t'arrêter à une dernière sagesse, une dernière bonté, une dernière puissance et à dételer tes pensées. Homme du renoncement, es-tu prêt à renoncer à tout? Qui t'en donnera la force? Personne encore

n'a eu cette force. » Et enfin de l'ensemble de ses « vérités » ? « Ma vie est maintenant toute dans ce souhait que les choses veuillent bien être autrement que je ne les conçois et que quelqu'un me rende incrédule à mes vérités. »

Il y a cependant dans la négation de Dieu une affirmation, et justement l'affirmation qui traverse toute l'existence et la pensée de Nietzsche, celle que Dieu rend impossible et conteste infiniment et qui pour cette raison n'en a jamais complètement fini avec Dieu. Cette affirmation, c'est celle de l'homme comme puissance infinie de négation, pouvoir d'être toujours égal à ce qui le dépasse, autre qu'il n'est, différent de soi, c'est l'insatisfaction sans mesure et sans limites, la contestation devenue passion et volonté de sacrifice, c'est, contre toutes les formes d'être, la révolte, unie à la recherche d'une forme d'être capable de mettre cette révolte en danger et de la relancer à nouveau. La négation de Dieu est donc bien liée à quelque chose de positif, mais ce positif est l'homme comme négativité sans repos, pouvoir de nier Dieu sans fin liberté. Et l'on voit pourquoi la négation de Dieu n'arrive jamais à son terme. C'est que tout ce qui en Dieu est question, énigme harassante, interrogation, reste valable pour Nietzsche qui le reprend à son compte, sous d'autres noms et souvent sous le nom de Dieu (ainsi écrit-il « La réfutation de Dieu en somme, ce n'est que le Dieu moral qui est réfuté »); et, au contraire, tout ce qui en Dieu est réponse, solution de son énigme, guérison de sa blessure, est repoussé comme un subterfuge lâche et trompeur, un fond illusoire jeté dans l'abîme. Mais, d'autre part, comme Dieu n'est jamais réponse séparée de la question, affirmation sans négation, le mouvement de dépassement retrouve sans cesse de biais ce qu'il rejette, par sa tendance ambiguë à se donner et à s'éprouver lui-même comme absolu. Jaspers se demande si la négation de Dieu, chez Nietzsche, n'est pas l'insatisfaction toujours en mouvement d'une recherche de Dieu qui ne se comprend plus. Et c'est le même mouvement que traduit Georges Bataille en termes où le déterminé joue avec l'indéterminé, où l'universel prend la forme du particulier, où une perpétuelle équivoque, une oscillation entre immanence et transcendance ouvrent et ferment sans cesse les mots à l'absolu : « Si l'ensemble des hommes c'est-à-dire leur existence intégrale s'incarnait en un seul être, évidemment aussi solitaire et aussi abandonné que l'ensemble, la

tête de l'incarné serait le lieu d'un combat inapaisable et si violent que tôt ou tard elle volerait en éclats. Car il est difficile d'apercevoir jusqu'à quel degré d'orage parviendraient les visions de cet incarné, qui devrait voir Dieu, mais au même instant le tuer, puis devenir Dieu lui-même, mais seulement pour se précipiter aussitôt dans un néant : il se retrouverait alors un homme aussi dépourvu de sens que le premier passant venu, mais privé de toute possibilité de repos. » (La Folie de Nietzsche, dans *Acéphale*.)

Nietzsche, peu sensible aux œuvres plastiques, a toujours exprimé sa prédilection pour la gravure de Dürer, *Le Chevalier, la Mort et le Diable* : « Cette image m'est proche, je ne saurais trop dire comment. » Dans une telle préférence, on reconnaît son choix originel, celui par lequel il se lie au « Quand même » courageux et inflexible, à la vaillance qui repousse toute garantie et dont la Mort de Dieu est la pierre de touche. C'est le « Avez-vous du courage? — Non pas du courage devant témoins, mais le courage du solitaire, de l'aigle qu'aucun Dieu ne regarde plus ». Un tel courage ne peut être une foi à rebours ou la simple volonté de renier, dans le risque, les affirmations de la croyance. Foi véritable, ayant un contenu dogmatique et rationnel (Le Retour éternel, Dionysos, etc.), ce courage serait au fond lâcheté, un saut dramatique — comme l'est toute foi —, mais vers un refuge et vers le repos. Et foi vide, choix pur et simple du risque en face de Dieu représentant la certitude de l'être, le courage ne serait encore que l'affirmation du courage comme valeur, le oui héroïque, « la bonne volonté de se perdre soi-même »; et sans doute Nietzsche a-t-il mis très haut la grandeur héroïque, mais il l'a contestée comme le reste. « Quant au héros, écrit-il à Heinrich von Stein, je n'en pense pas autant de bien que vous. Si vous voulez c'est la forme la plus acceptable de l'existence humaine, surtout quand on n'a pas d'autre choix. » Or, c'est à de telles interprétations que l'on est rejeté, quand on se borne à reconnaître dans la négation nietzschéenne de Dieu ou bien une pure négation héroïque (l'envers du pari de Pascal), ou « le champ libre » pour des affirmations ultérieures de caractère dogmatique ou mystique. Dans le premier cas, on ne voit dans la révolte contre Dieu que la négation de Dieu (sans contrepartie positive). Dans le second cas, on appuie la négation à des affirmations d'immanence de caractère nécessairement contestable.

La Mort de Dieu est moins une négation visant l'infini qu'une affirmation du pouvoir infini de nier et de vivre jusqu'au bout ce pouvoir. On peut dire que, dans la Mort de Dieu, ce n'est pas l'athéisme qui compte (positif ou non), mais l'expérience de l'homme comme liberté ou, plus exactement, le fait que dans une seule et même expérience se dévoile l'absence de tout recours à un être inconditionné et la structure de la liberté humaine comme pouvoir inconditionné de se séparer de soi, d'échapper à soi, de se dégager par une contestation infinie. La confrontation de Dieu qui disparaît et de l'homme responsable de cette disparition est nécessaire à Nietzsche pour vivre ce pouvoir d'une manière pure, dans l'angoisse et le risque et, aussi, dans la situation pleine et réelle du monde historique où il se tient. L'effondrement infini de Dieu permet à la liberté de prendre conscience du rien qui est son fondement, sans faire de ce rien un absolu (car le néant n'est que néant de Dieu, rejet de l'absolu). Et le pouvoir infini de nier reste pouvoir de nier l'infini et échappe à la tentation de se mettre hors de cause, de se pétrifier en se choisissant comme valeur incontestable. Tel est assurément l'un des drames, de Nietzsche : il se sent complice de Dieu, non parce qu'il cherche Dieu à son insu, comme tend à le dire Jaspers, ni parce qu'il ne peut se passer de l'affirmation de Dieu, mais parce qu'il ne peut se passer de la négation de Dieu. La transcendance le hante, comme ce qu'il doit surmonter sans cesse pour être libre. La liberté est par rapport à Dieu ce qu'Ariane est par rapport à Thésée et à Dionysos : d'abord, elle l'anéantit, comme Ariane anéantit Thésée : « C'est là le signe de mon amour suprême, le réduire à rien. » Mais ensuite, Ariane a besoin de Dionysos, du dieu déchiré qui lui dit « Je suis ton labyrinthe. » Elle a besoin de déchirer Dieu; car contre Dieu qui est la fin, l'issue par excellence, elle s'affirme comme refus, refus de jamais accepter une fin étrangère. Et elle a besoin du Dieu déchiré qui est le labyrinthe, et contre le labyrinthe elle affirme son mouvement libre, son pouvoir de se dégager. Sous le voile de ces énigmes, on est conduit à penser que, chez Nietzsche, vérité dernière et liberté sont liées à la mort. Ainsi devient-il, à la fin, Dionysos et le Crucifié, c'est-à-dire non pas Dieu, mais, sous sa double forme, Mort de Dieu.

Toute affirmation de Nietzsche ou sur Nietzsche doit être mise en rapport avec l'affirmation contraire. Il est bien vrai

que, dans un autre mouvement de sa pensée, Nietzsche congédie définitivement Dieu ou prend la Mort de Dieu comme un événement historique qui un jour sera dépassé et à partir duquel nous devons considérer ce monde-ci avec sérieux (pour lui, l'au-delà supprime le sérieux). Son interprétation du monde, sa préférence pour le devenir, son souci d'une vie pleine, soustraite aux regards vicieux de la morale, sont liés à ce parti pris inflexible. Sur ce plan, tout ce que nous avons dit se retourne alors, il déconsidère l'angoisse qui n'est que le signe d'une existence fatiguée; il ôte à la mort son privilège. « Il n'y a pas chez les hommes de plus grande banalité que la mort. » Et il affirme l'immanence radicale de l'homme (notamment, par un usage immodéré des explications scientifiques). Toute cette perspective fait surgir de partout des certitudes telles que Nietzsche semble vraiment croire qu'il touche là le fond des choses, qu'il n'y a plus à y revenir. Seulement, cette perspective à son tour s'évanouit. Les notions qu'il emploie sont minées par les pires équivoques. Qu'est-ce que la vie? Qu'est-ce que la puissance? Un plus que la vie? Une Volonté de devenir plus, c'est-à-dire, à notre gré, d'avoir une valeur plus pure ou une force plus grande? Même à l'instant où il condamne l'angoisse devant la mort, il la réhabilite sous une forme encore plus ambiguë, celle de la joie et de l'ivresse. « L'on doit faire de sa mort une fête. Et l'on connaît son « Meurs au moment voulu », qui est d'un côté une simple apologie stoïcienne de la mort volontaire, mais qui, en outre, dissimule une tentation angoissante, puisqu'elle me recommande l'impossible, liant ma décision à un moment que personne ne peut reconnaître, le meilleur moment, le moment voulu, que je ne pourrais apercevoir qu'une fois mort, en revenant sur l'ensemble de mon existence achevée, de sorte que finalement le choix du moment de la mort suppose que je saute par-dessus ma mort et que de là je regarde toute ma vie, me suppose déjà mort.

Le Père de Lubac, dans l'étude la plus remarquable de son livre, consacrée à Dostoïevski, note que toute l'œuvre du romancier est traversée de dédoublements et d'énigmes les personnages sont toujours différents de ce qu'ils sont, et quand ils sont relativement simples, ils se partagent et reçoivent des autres personnages des reflets qui les rendent invisibles. Ainsi Smerdiakov est-il le double infâme d'Ivan Karamazov; ainsi

Verkhovenski est-il « le singe » de Stavroguine, et Chatov et Kirilov vivent, dans notre esprit, différents et confondus, comme ils vécurent eux-mêmes, côte à côte, mourant de faim, dans une haine née de leur rapprochement. Et c'est pourquoi, tant de ces personnages nous semblent, à cause de leur ambiguïté, ambiguïté qui n'est pas seulement pour nous, mais pour eux, une expression de l'angoisse Raskolnikov, Kirilov, Stavroguine, le prince Muichkine répondent, dans la richesse dramatique de leur histoire, à un vide sans histoire, à quelque chose de glacé que la brûlure de leurs passions rend insupportable. « Dostoïevski n'a pas livré sa pensée en une fois », dit le Père de Lubac. (Celui-ci croit peut-être trop volontiers que ce qu'a pensé Dostoïevski, par exemple, sa foi dans la résurrection du Christ, nous livre le sens de son œuvre. Mais le sens qu'a cette œuvre pour nous n'est pas lié à ce qu'a pensé Dostoïevski.) A plus forte raison, cela doit-il être dit de Nietzsche qui d'ailleurs, lui aussi, pour s'exprimer s'est non seulement servi de masques, mais de personnages, de figures, soit historiques, soit de fiction, Héraclite, Socrate, Napoléon, Wagner, le surhomme, Zarathoustra, qu'il finit toujours par rejeter (« Ne crois pas surtout, écrit-il à sa sœur, que mon fils Zarathoustra exprime ce que je pense. C'est un de mes prologues et de mes entractes »). Là encore, il faut écouter Jaspers quand on croit voir Nietzsche, dit-il, il n'est pas ceci, mais autre chose. Et, en même temps, cet Autre semble chaque fois nous échapper. Le trait fondamental de la vérité de Nietzsche, c'est qu'elle ne peut être que mal entendue, objet d'une méprise sans fin. « Avant tout, dit Nietzsche, ne me prenez pas pour un autre. » « On a coutume, je l'avoue, de me prendre pour un autre. Ce serait me rendre grand service que de me défendre contre de telles méprises. » Mais il ne suffit pas de voir cette confusion pour l'éclaircir : la confusion infinie fait partie de son existence. Sans elle, sans l'ambiguïté qui constamment nous rend inconnu ce que nous croyons connaître, il ne resterait de ce *grosse Zweideutige*, de cette grande figure à double sens, que ce qu'elle a voulu éviter d'être.

LA LITTÉRATURE
ET LE DROIT A LA MORT

On peut assurément écrire sans se demander pourquoi l'on écrit. Un écrivain, qui regarde sa plume tracer des lettres, a-t-il même le droit de la suspendre pour lui dire : Arrête-toi ! que sais-tu sur toi-même ? en vue de quoi avances-tu ? Pourquoi ne vois-tu pas que ton encre ne laisse pas de traces, que tu vas librement de l'avant, mais dans le vide, que si tu ne rencontres pas d'obstacle, c'est que tu n'as jamais quitté ton point de départ ? Et pourtant tu écris tu écris sans relâche, me découvrant ce que je te dicte et me révélant ce que je sais ; les autres, en lisant, t'enrichissent de ce qu'ils te prennent et te donnent ce que tu leur apprends. Maintenant, ce que tu n'as pas fait, tu l'as fait ; ce que tu n'as pas écrit est écrit : tu es condamnée à l'ineffaçable.

Admettons que la littérature commence au moment où la littérature devient une question. Cette question ne se confond pas avec les doutes ou les scrupules de l'écrivain. S'il arrive à celui-ci de s'interroger en écrivant, cela le regarde ; qu'il soit absorbé par ce qu'il écrit et indifférent à la possibilité de l'écrire, que même il ne songe à rien, c'est son droit et c'est son bonheur. Mais ceci reste : une fois la page écrite, est présente dans cette page la question qui, peut-être à son insu, n'a cessé d'interroger l'écrivain tandis qu'il écrivait ; et maintenant, au sein de l'œuvre, attendant l'approche d'un lecteur — de n'importe quel lecteur, profond ou vain — repose silencieusement la même interrogation, adressée au langage, derrière l'homme qui écrit et lit, par le langage devenu littérature.

On peut condamner comme une infatuation ce souci que la littérature entretient sur elle-même. Ce souci a beau parler à

la littérature de son néant, de son peu de sérieux, de sa mauvaise foi; c'est là justement l'abus qu'on lui reproche. Elle se donne pour importante en se prenant pour objet de doute. Elle se confirme en se dépréciant. Elle se cherche : c'est plus qu'elle ne doit. Car elle est peut-être de ces choses qui méritent d'être trouvées, mais non d'être cherchées.

La littérature n'a peut-être pas le droit de se tenir pour illégitime. Mais la question qu'elle renferme ne concerne pas, à proprement parler, sa valeur ou son droit. S'il est si difficile de découvrir le sens de cette question, c'est que celle-ci tend à se transformer en un procès de l'art, de ses pouvoirs et de ses fins. La littérature s'édifie sur ses ruines ce paradoxe nous est un lieu commun. Mais encore faudrait-il rechercher si cette mise en cause de l'art, que représente la partie la plus illustre de l'art depuis trente ans, ne suppose pas le glissement, le déplacement d'une puissance au travail dans le secret des œuvres et répugnant à venir au grand jour, travail originellement fort distinct de toute dépréciation de l'activité ou de la Chose littéraires.

Remarquons que la littérature, comme négation d'elle-même, n'a jamais signifié la simple dénonciation de l'art ou de l'artiste comme mystification et tromperie. Que la littérature soit illégitime, qu'il y ait en elle un fond d'imposture, oui, sans doute. Mais certains ont découvert davantage la littérature n'est pas seulement illégitime, mais nulle, et cette nullité constitue peut-être une force extraordinaire, merveilleuse, à la condition d'être isolée à l'état pur. Faire en sorte que la littérature devînt la mise à découvert de ce dedans vide, que tout entière elle s'ouvrit à sa part de néant, qu'elle réalisât sa propre irréalité, c'est là l'une des tâches qu'a poursuivies le surréalisme, de telle manière qu'il est exact de reconnaître en lui un puissant mouvement négateur, mais qu'il n'est pas moins vrai de lui attribuer la plus grande ambition créatrice, car que la littérature un instant coïncide avec rien, et immédiatement elle est tout, le tout commence d'exister grande merveille.

Il ne s'agit pas de maltraiter la littérature, mais de chercher à la comprendre et de voir pourquoi on ne la comprend qu'en la dépréciant. On a constaté avec surprise que la question : « Qu'est-ce que la littérature? » n'avait jamais reçu que des réponses insignifiantes. Mais voici plus étrange dans la forme d'une pareille question, quelque chose apparaît qui lui retire tout sérieux. Deman-

der : qu'est-ce que la poésie? qu'est-ce que l'art? ou même : qu'est-ce que le roman? on peut le faire et on l'a fait. Mais la littérature qui est poème et roman, semble l'élément de vide, présent dans toutes ces choses graves, et sur lequel la réflexion, avec sa propre gravité, ne peut se retourner sans perdre son sérieux. Si la réflexion imposante s'approche de la littérature, la littérature devient une force caustique, capable de détruire ce qui en elle et dans la réflexion pouvait en imposer. Si la réflexion s'éloigne, alors la littérature redevient, en effet, quelque chose d'important, d'essentiel, de plus important que la philosophie, la religion et la vie du monde qu'elle embrasse. Mais que la réflexion, étonnée de cet empire, revienne sur cette puissance et lui demande ce qu'elle est, pénétrée aussitôt par un élément corrosif, volatil, elle ne peut que mépriser une Chose aussi vaine, aussi vague et aussi impure et dans ce mépris et cette vanité se consumer à son tour, comme l'a bien montré l'histoire de Monsieur Teste.

L'on se tromperait en rendant les puissants mouvements négateurs contemporains responsables de cette force volatilissante et volatile que semble être devenue la littérature. Il y a environ cent cinquante ans, un homme qui avait de l'art la plus haute idée qu'on en puisse former, — puisqu'il voyait comment l'art peut devenir religion et la religion art —, cet homme (appelé Hegel) a décrit tous les mouvements par lesquels celui qui choisit d'être un littéraire se condamne à appartenir au « règne animal de l'esprit ». Dès son premier pas, dit à peu près Hegel¹, l'individu qui veut écrire est arrêté par une contradiction : pour écrire, il lui faut le talent d'écrire. Mais, en eux-mêmes, les dons ne sont rien. Tant que ne s'étant pas mis à sa table, il n'a pas écrit une œuvre, l'écrivain n'est pas écrivain et il ne sait pas s'il a des capacités pour le devenir. Il n'a du talent qu'après avoir écrit, mais il lui en faut pour écrire.

Cette difficulté éclaire, dès le commencement, l'anomalie qui est l'essence de l'activité littéraire et que l'écrivain doit et ne doit pas surmonter. L'écrivain n'est pas un rêveur idéaliste, il ne se

1. Hegel dans ce développement considère l'œuvre humaine en général. Il est entendu que les remarques qui suivent restent fort loin du texte de *La Phénoménologie* et ne cherchent pas à l'éclaircir. On peut le lire dans la traduction de *La Phénoménologie* qu'a publiée Jean Hyppolite et le suivre dans son important livre *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*.

contemple pas dans l'intimité de sa belle âme, il ne s'enfoncé pas dans la certitude intérieure de ses talents. Ses talents, il les met en œuvre, c'est-à-dire qu'il a besoin de l'œuvre qu'il produit pour avoir conscience d'eux et de lui-même. L'écrivain ne se trouve, ne se réalise que par son œuvre; avant son œuvre, non seulement il ignore qui il est, mais il n'est rien. Il n'existe qu'à partir de l'œuvre, mais alors, comment l'œuvre peut-elle exister? « L'individu, dit Hegel, ne peut savoir ce qu'il est, tant qu'il ne s'est pas porté, à travers l'opération, jusqu'à la réalité effective; il semble alors ne pouvoir déterminer le but de son opération avant d'avoir opéré; et toutefois, il doit, étant conscience, avoir auparavant devant soi l'action comme intégralement sienne, c'est-à-dire comme but. » Or, il en est de même pour chaque nouvelle œuvre, car tout recommence à partir de rien. Et il en est de même encore, quand il réalise l'œuvre partie par partie s'il n'a pas devant soi son ouvrage en un projet déjà tout formé, comment peut-il se le donner pour le but conscient de ses actes conscients? Mais si l'œuvre est déjà tout entière présente dans son esprit et si cette présence est l'essentiel de l'œuvre (les mots étant tenus ici pour inessentiels), pourquoi la réaliserait-il davantage? Ou bien, comme projet intérieur, elle est tout ce qu'elle sera et l'écrivain, dès cet instant, sait d'elle tout ce qu'il en peut apprendre, il la laissera donc reposer dans son crépuscule, sans la traduire en mots, sans l'écrire, — mais, alors, il n'écrira pas, il ne sera pas écrivain. Ou bien, prenant conscience que l'œuvre ne peut pas être projetée, mais seulement réalisée, qu'elle n'a de valeur, de vérité et de réalité que par les mots qui la déroulent dans le temps et l'inscrivent dans l'espace, il se mettra à écrire, mais à partir de rien et en vue de rien — et, suivant une expression de Hegel, comme un néant travaillant dans le néant.

En fait, ce problème ne pourrait jamais être dépassé, si l'homme qui écrit attendait de sa solution le droit de se mettre à écrire. « C'est justement pour cela, remarque Hegel, que celui-ci doit commencer immédiatement et passer immédiatement à l'acte, quelles que soient les circonstances, et sans penser davantage au début et au moyen et à la fin. » Il rompt ainsi le cercle, car les circonstances dans lesquelles il se met à écrire deviennent à ses yeux la même chose que son talent, et l'intérêt qu'il y trouve, le mouvement qui le porte en avant, l'engagent à les reconnaître pour siennes, à y voir son but propre. Valéry nous a rappelé souvent

que ses meilleures œuvres étaient nées d'une commande fortuite et non d'une exigence personnelle. Mais que trouvait-il là de remarquable? S'il se fût mis à écrire Eupalinos de lui-même, il l'eût fait pour quelles raisons? Pour avoir tenu dans sa main un fragment de coquille? Ou parce qu'ouvrant un dictionnaire, il lui est arrivé un matin de lire dans La Grande Encyclopédie le nom d'Eupalinos? Ou parce que, désirant essayer la forme du dialogue, par hasard il dispose d'un papier qui se prête à cette forme? On peut supposer, au point de départ de la plus grande œuvre, la circonstance la plus futile; cette futilité ne compromet rien : le mouvement par lequel l'auteur en fait une circonstance décisive suffit à l'incorporer à son génie et à son œuvre. En ce sens, la publication Architectures, qui lui a commandé Eupalinos, est bien la forme sous laquelle originellement Valéry a eu le talent pour l'écrire : cette commande a été le début de ce talent, a été ce talent même, mais il faut ajouter aussi que la commande n'a pris forme réelle, n'est devenue un projet véritable que par l'existence, le talent de Valéry, ses conversations dans le monde et l'intérêt qu'il avait déjà montré pour un tel sujet. Toute œuvre est œuvre de circonstance : cela veut simplement dire que cette œuvre a eu un début, qu'elle a commencé dans le temps et que ce moment du temps fait partie de l'œuvre, puisque, sans lui, elle n'aurait été qu'un problème indépassable, rien de plus que l'impossibilité de l'écrire.

Supposons l'œuvre écrite : avec elle est né l'écrivain. Avant, il n'y avait personne pour l'écrire; à partir du livre existe un auteur qui se confond avec son livre. Quand Kafka écrit au hasard la phrase : « Il regardait par la fenêtre », il se trouve, dit-il, dans un genre d'inspiration tel que cette phrase est déjà parfaite. C'est qu'il en est l'auteur — ou, plus exactement, grâce à elle, il est auteur : c'est d'elle qu'il tire son existence, il l'a faite et elle le fait, elle est lui-même et il est tout entier ce qu'elle est. De là sa joie, joie sans mélange, sans défaut. Quoi qu'il puisse écrire, « la phrase est déjà parfaite. » Telle est la certitude profonde et étrange dont l'art se fait un but. Ce qui est écrit n'est ni bien ni mal écrit, ni important ni vain, ni mémorable ni digne d'oubli : c'est le mouvement parfait par lequel ce qui au-dedans n'était rien est venu dans la réalité monumentale du dehors comme quelque chose de nécessairement vrai, comme une traduction nécessairement fidèle, puisque celui qu'elle traduit n'existe que par elle et qu'en elle. On peut dire que cette certitude est comme le paradis intérieur

de l'écrivain et que l'écriture automatique n'a été qu'un moyen pour rendre réel cet âge d'or, ce que Hegel appelle le pur bonheur de passer de la nuit de la possibilité au jour de la présence, ou encore la certitude que ce qui surgit dans la lumière n'est pas autre chose que ce qui dormait dans la nuit. Mais qu'en résulte-t-il? A l'écrivain qui tout entier se rassemble et se renferme dans la phrase « Il regardait par la fenêtre », en apparence nulle justification ne peut être demandée sur cette phrase, puisque pour lui rien n'existe qu'elle. Mais, elle, du moins, existe, et si elle existe vraiment au point de faire de celui qui l'a écrite un écrivain, c'est qu'elle n'est pas seulement sa phrase, mais la phrase d'autres hommes, capables de la lire, une phrase universelle.

C'est alors que commence une épreuve déconcertante. L'auteur voit les autres s'intéresser à son œuvre, mais l'intérêt qu'ils y portent est un intérêt autre que celui qui avait fait d'elle la pure traduction de lui-même, et cet intérêt autre change l'œuvre, la transforme en quelque chose d'autre où il ne reconnaît pas la perfection première. L'œuvre pour lui a disparu, elle devient l'œuvre des autres, l'œuvre où ils sont et où il n'est pas, un livre qui prend sa valeur d'autres livres, qui est original s'il ne leur ressemble pas, qui est compris parce qu'il est leur reflet. Or, cette nouvelle étape, l'écrivain ne peut la négliger. Nous l'avons vu, il n'existe que dans son œuvre, mais l'œuvre n'existe que lorsqu'elle est devenue cette réalité publique, étrangère, faite et dé faite par le contre-choc des réalités. Ainsi, il se trouve bien dans l'œuvre, mais l'œuvre elle-même disparaît. Ce moment de l'expérience est particulièrement critique. Pour le surmonter, toutes sortes d'interprétations entrent en jeu. L'écrivain, par exemple, voudrait protéger la perfection de la Chose écrite en la tenant aussi éloignée que possible de la vie extérieure. L'œuvre, c'est ce qu'il a fait, ce n'est pas ce livre acheté, lu, trituré, exalté ou écrasé par le cours du monde. Mais, alors, où commence, où finit l'œuvre? A quel moment existe-t-elle? Pourquoi la rendre publique? Pourquoi, s'il faut préserver en elle la splendeur du pur moi, la faire passer à l'extérieur, la réaliser dans des mots qui sont ceux de tous? Pourquoi ne pas se retirer dans une intimité fermée et secrète, sans rien produire d'autre qu'un objet vide et un écho mourant? Autre solution, l'écrivain accepte de se supprimer lui-même seul compte dans l'œuvre celui qui la lit. Le lecteur fait l'œuvre; en la lisant, il la crée; il en est l'auteur véritable, il est la conscience et la sub-

stance vivante de la chose écrite; aussi l'auteur n'a-t-il plus qu'un but, écrire pour ce lecteur et se confondre avec lui. Tentative sans espoir. Car le lecteur ne veut pas d'une œuvre écrite pour lui, il veut justement une œuvre étrangère où il découvre quelque chose d'inconnu, une réalité différente, un esprit séparé qui puisse le transformer et qu'il puisse transformer en soi. L'auteur qui écrit précisément pour un public, à la vérité, n'écrit pas : c'est ce public qui écrit et, pour cette raison, ce public ne peut plus être lecteur; la lecture n'est que d'apparence, en réalité elle est nulle. De là, l'insignifiance des œuvres faites pour être lues, personne ne les lit. De là, le danger d'écrire pour les autres, pour éveiller la parole des autres et les découvrir à eux-mêmes c'est que les autres ne veulent pas entendre leur propre voix, mais la voix d'un autre, une voix réelle, profonde, gênante comme la vérité.

L'écrivain ne peut pas se retirer en lui-même, ou il lui faut renoncer à écrire. Il ne peut pas, en écrivant, sacrifier la pure nuit de ses possibilités propres, car l'œuvre n'est vivante que si cette nuit — et nulle autre — devient jour, que si ce qu'il a de plus singulier et de plus éloigné de l'existence déjà révélée se révèle dans l'existence commune. L'écrivain peut à la vérité tenter de se justifier, en se donnant pour tâche d'écrire : la simple opération d'écrire, rendue consciente à elle-même indépendamment de ses résultats. Tel est, on s'en souvient, le moyen de salut de Valéry. Admettons-le. Admettons que l'écrivain s'intéresse à l'art comme à une pure technique, à la technique comme à la seule recherche des moyens par lesquels est écrit ce qui jusque-là n'était pas écrit. Mais, si elle veut être vraie, l'expérience ne peut pas séparer l'opération de ses résultats, et les résultats ne sont jamais stables ni définitifs, mais infiniment variés et engrenés sur un avenir insaisissable. L'écrivain qui prétend ne s'intéresser qu'à la manière dont l'œuvre se fait, voit son intérêt s'enliser dans le monde, se perdre dans l'histoire tout entière; car l'œuvre se fait aussi en dehors de lui, et toute la rigueur qu'il avait mise dans la conscience de ses opérations méditées, de sa rhétorique réfléchie, est bientôt absorbée dans le jeu d'une contingence vivante qu'il n'est capable ni de maîtriser ni même d'observer. Cependant son expérience n'est pas nulle en écrivant, il a fait l'épreuve de lui-même comme d'un néant au travail et, après avoir écrit, il fait l'épreuve de son œuvre comme de quelque chose qui disparaît. L'œuvre disparaît, mais le fait de disparaître se maintient, apparaît comme l'essentiel,

comme le mouvement qui permet à l'œuvre de se réaliser en entrant dans le cours de l'histoire, de se réaliser en disparaissant. Dans cette expérience, le but propre de l'écrivain n'est plus l'œuvre éphémère, mais, par delà l'œuvre, la vérité de cette œuvre, où semblent s'unir l'individu qui écrit, puissance de négation créatrice, et l'œuvre en mouvement avec laquelle s'affirme cette puissance de négation et de dépassement.

Cette notion nouvelle, que Hegel appelle la Chose même, joue un rôle capital dans l'entreprise littéraire. Il n'importe qu'elle prenne les significations les plus variées : c'est l'art qui est au-dessus de l'œuvre, l'idéal que celle-ci cherche à représenter, le Monde tel qu'il s'y ébauche, les valeurs en jeu dans l'effort de création, l'authenticité de cet effort; c'est tout ce qui, au-dessus de l'œuvre toujours en dissolution dans les choses, maintient le modèle, l'essence et la vérité spirituelle de cette œuvre telle que la liberté de l'écrivain a voulu la manifester et peut la reconnaître pour sienne. Le but n'est pas ce que l'écrivain fait, mais la vérité de ce qu'il fait. En cela, il mérite d'être appelé conscience honnête, désintéressée : l'honnête homme. Mais, attention : dès qu'en littérature la probité entre en jeu, l'imposture est déjà là. La mauvaise foi est ici vérité, et plus grande est la prétention à la morale et au sérieux, plus sûrement l'emportent mystification et tromperie. Certes, la littérature est le monde des valeurs, puisque au-dessus de la médiocrité des œuvres faites s'élève sans cesse, comme leur vérité, tout ce qui manque à ces œuvres. Mais qu'en résulte-t-il? Un leurre perpétuel, une extraordinaire partie de cache-cache où, sous prétexte que ce qu'il a en vue, ce n'est pas l'œuvre éphémère, mais l'esprit de cette œuvre et de toute œuvre, quoi qu'il fasse, quoi qu'il n'ait pu faire, l'écrivain s'en accommode et son honnête conscience en tire enseignement et gloire. Écoutons-la, cette honnête conscience; nous la connaissons, elle veille en chacun de nous. L'ouvrage a-t-il échoué, elle n'est pas en peine le voilà pleinement accompli, se dit-elle, car l'échec en est l'essence, sa disparition fait qu'il se réalise, et elle en est heureuse, l'insuccès la comble. Mais si le livre n'arrive même pas à naître, demeure un pur néant? Eh bien, c'est encore mieux le silence, le néant, c'est bien là l'essence de la littérature, « la Chose même ». Il est vrai, l'écrivain attache volontiers le plus grand prix au sens que son œuvre a pour lui seul. Il n'importe donc qu'elle soit bonne ou mauvaise, célèbre ou oubliée. Que les circonstances la négligent, et il s'en félicite, lui qui ne l'a

écrite que pour nier les circonstances. Mais que d'un livre né au hasard, produit d'un moment d'abandon et de lassitude, sans valeur et sans signification, les événements fassent tout à coup un chef-d'œuvre, quel auteur, au fond de son esprit, ne s'en attribuera la gloire, ne verra dans cette gloire son mérite, dans ce don de la fortune son ouvrage même, le travail de son esprit en accord providentiel avec son temps?

L'écrivain est sa première dupe, et il se trompe dans le moment même qu'il trompe les autres. Écoutons-le encore : il affirme maintenant que sa fonction est d'écrire pour autrui, qu'en écrivant, il n'a en vue que l'intérêt du lecteur. Il l'affirme et il le croit. Mais il n'en est rien. Car s'il n'était pas attentif d'abord à ce qu'il fait, s'il ne s'intéressait pas à la littérature comme à sa propre opération, il ne pourrait même pas écrire — ce ne serait pas lui qui écrirait, mais personne. C'est pourquoi, il a beau prendre pour caution le sérieux d'un idéal, il a beau se réclamer de valeurs stables, ce sérieux n'est pas son sérieux et il ne peut jamais se fixer définitivement là où il se croit être. Par exemple : il écrit des romans, ces romans impliquent certaines affirmations politiques, de sorte qu'il semble avoir partie liée avec cette Cause. Les autres, ceux qui ont directement partie liée avec cette Cause, sont alors tentés de reconnaître en lui l'un des leurs, de voir dans son œuvre la preuve que la Cause, c'est bien sa cause, mais, dès qu'ils la revendiquent, dès qu'ils veulent se mêler de cette activité et se l'approprier, ils s'aperçoivent que l'écrivain n'a pas partie liée, que la partie ne se joue qu'avec lui-même, que ce qui l'intéresse dans la Cause, c'est sa propre opération, — et les voilà mystifiés. On comprend la méfiance qu'inspirent aux hommes engagés dans un parti, ayant pris parti, les écrivains qui partagent leur vue; car ces derniers ont également pris parti pour la littérature, et la littérature, par son mouvement, nie en fin de compte la substance de ce qu'elle représente. C'est là sa loi et sa vérité. Si elle y renonce pour s'attacher définitivement à une vérité extérieure, alors elle cesse d'être littérature et l'écrivain qui prétend l'être encore, entre dans un autre aspect de la mauvaise foi. Faut-il donc renoncer à avoir d'intérêt à quoi que ce soit et se tourner vers le mur? Mais le fait-on, l'équivoque n'est pas moins grande. D'abord, regarder le mur, c'est aussi se tourner vers le monde, c'est en faire le monde. Quand un écrivain s'enfonce dans l'intimité pure d'une œuvre qui n'intéresse que lui, il peut sembler aux autres — aux autres écrivains et aux hommes d'une autre

activité — qu'au moins les voilà tranquilles dans leur Chose et leur travail à eux. Mais pas du tout. L'œuvre créée par le solitaire et enfermée dans la solitude porte en elle une vue qui intéresse tout le monde, porte un jugement implicite sur les autres œuvres, sur les problèmes du temps, se fait complice de ce qu'elle néglige, l'ennemie de ce qu'elle abandonne, et son indifférence se mêle hypocritement à la passion de tous.

Ce qui est frappant, c'est que, dans la littérature, la tromperie et la mystification non seulement sont inévitables, mais forment l'honnêteté de l'écrivain, la part d'espérance et de vérité qu'il y a en lui. Souvent, en ces jours, on parle de la maladie des mots, on s'irrite même de ceux qui en parlent, on les soupçonne de rendre les mots malades pour pouvoir en parler. Il se peut. L'ennui, c'est que cette maladie est aussi la santé des mots. L'équivoque les déchire.² Heureuse équivoque sans laquelle il n'y aurait pas de dialogue. Le malentendu les fausse.³ Mais ce malentendu est la possibilité de notre entente. Le vide les pénètre.⁴ Ce vide est leur sens même. Naturellement, un écrivain peut toujours se donner pour idéal d'appeler un chat un chat. Mais ce qu'il ne peut pas obtenir, c'est de se croire alors sur la voie de la guérison et de la sincérité. Il est au contraire plus mystificateur que jamais, car le chat n'est pas un chat, et celui qui l'affirme n'a rien d'autre en vue que cette hypocrite violence. Rolet est un fripon.

L'imposture a plusieurs causes. La première, nous venons de la voir : la littérature est faite de moments différents, qui se distinguent et qui s'opposent. Ces moments, l'honnêteté qui est analytique parce qu'elle veut voir clair, les sépare. Devant son regard passent successivement l'auteur, l'œuvre, le lecteur; successivement l'art d'écrire, la chose écrite, la vérité de cette chose ou la Chose même; successivement encore l'écrivain sans nom, pure absence de lui-même, pure oisiveté, ensuite l'écrivain qui est travail, mouvement d'une réalisation indifférente à ce qu'elle réalise, ensuite l'écrivain qui est le résultat de ce travail et vaut par ce résultat et non par ce travail, réel autant qu'est réelle la chose faite, ensuite l'écrivain, non plus affirmé mais nié par ce résultat et sauvant l'œuvre éphémère en sauvant d'elle l'idéal, la vérité de l'œuvre, etc. L'écrivain n'est pas seulement l'un de ces moments à l'exclusion des autres, ni même leur ensemble posé dans leur succession indifférente, mais le mouvement qui les rassemble et les unifie. Il en résulte que, lorsque la conscience honnête juge l'écrivain en l'immo-

bilisant dans une de ces formes, prétend, par exemple, condamner l'œuvre parce que celle-ci est un échec, l'autre honnêteté de l'écrivain proteste au nom des autres moments, au nom de la pureté de l'art, laquelle voit dans l'échec son triomphe — et de même, chaque fois que l'écrivain est mis en cause sous l'un de ses aspects, il ne peut que se reconnaître toujours autre et, interpellé comme auteur d'une belle œuvre, renier cette œuvre et, admiré comme inspiration et génie, ne voir en soi qu'exercice et travail et, lu par tous, dire qui peut me lire? je n'ai rien écrit. Ce glissement fait de l'écrivain un perpétuel absent et un irresponsable sans conscience, mais ce glissement fait aussi l'étendue de sa présence, de ses risques et de sa responsabilité.

La difficulté, c'est que l'écrivain n'est pas seulement plusieurs en un seul, mais que chaque moment de lui-même nie tous les autres, exige tout pour soi seul et ne supporte ni conciliation ni compromis. L'écrivain doit en même temps répondre à plusieurs commandements absolus et absolument différents, et sa moralité est faite de la rencontre et de l'opposition de règles implacablement hostiles.

L'une lui dit Tu n'éciras pas, tu resteras néant, tu garderas le silence, tu ignoreras les mots.

L'autre Ne connais que les mots.

— Écris pour ne rien dire.

— Écris pour dire quelque chose.

— Pas d'œuvre, mais l'expérience de toi-même, la connaissance de ce qui t'est inconnu.

— Une œuvre! Une œuvre réelle, reconnue par les autres et important aux autres.

— Efface le lecteur.

— Efface-toi devant le lecteur.

— Écris pour être vrai.

— Écris pour la vérité.

— Alors, sois mensonge, car écrire en vue de la vérité, c'est écrire ce qui n'est pas encore vrai et peut-être ne le sera jamais.

— N'importe, écris pour agir.

— Écris, toi qui as peur d'agir.

— Laisse en toi la liberté parler.

— Oh! en toi, ne laisse pas la liberté devenir mot.

Quelle loi suivre? Quelle voix entendre? Mais, il doit les suivre toutes! Quelle confusion, alors; la clarté n'est-elle pas sa loi? Oui,

la clarté aussi. Il doit donc s'opposer à lui-même, se nier en s'affirmant, trouver dans la facilité du jour la profondeur de la nuit, dans les ténèbres qui jamais ne commencent la lumière certaine qui ne peut finir. Il doit sauver le monde et être l'abîme, justifier l'existence et donner la parole à ce qui n'existe pas; il doit être à la fin des temps, dans la plénitude universelle et il est l'origine, la naissance de ce qui ne fait que naître. Est-il tout cela? La littérature est tout cela en lui. Mais n'est-ce pas plutôt ce qu'elle voudrait être, ce qu'en réalité elle n'est pas? Alors, elle n'est rien. Mais n'est-elle rien?

La littérature n'est pas rien. Ceux qui la méprisent, ont le tort de croire la condamner en la tenant pour rien. « Tout cela n'est que littérature. » On oppose ainsi l'action, qui est intervention concrète dans le monde, et la parole écrite qui serait manifestation passive à la surface du monde, et ceux qui sont du côté de l'action, rejettent la littérature qui n'agit pas, et ceux qui cherchent la passion se font écrivains pour ne pas agir. Mais c'est là condamner et aimer par abus. Si l'on voit dans le travail la puissance de l'histoire, celle qui transforme l'homme en transformant le monde, il faut bien reconnaître dans l'activité de l'écrivain la forme par excellence du travail. Que fait l'homme qui travaille? Il produit un objet. Cet objet est la réalisation d'un projet jusque-là irréel; il est l'affirmation d'une réalité différente des éléments qui la constituent et l'avenir d'objets nouveaux, dans la mesure où il deviendra l'instrument capable de fabriquer d'autres objets. Par exemple, j'ai le projet de me chauffer. Tant que ce projet n'est qu'un désir, je puis le tourner sous toutes ses faces, il ne me chauffe pas. Mais, voici que je fabrique un poêle : le poêle transforme en vérité l'idéal vide qu'était mon désir; il affirme dans le monde la présence de quelque chose qui n'y était pas, et il l'affirme en niant ce qui auparavant s'y trouvait; auparavant, j'avais devant moi des pierres, de la fonte; à présent, il n'y a plus ni pierres ni fonte, mais le résultat de ces éléments transformés, c'est-à-dire niés et détruits par le travail. Aves cet objet, voilà le monde changé. Changé d'autant plus que ce poêle va me permettre de fabriquer d'autres objets qui, à leur tour, nieront l'état passé du monde et en prépareront l'avenir. Ces objets que j'ai produits en changeant l'état des choses, à leur tour vont me changer. L'idée de la chaleur n'est rien, mais la chaleur réelle va faire de mon existence une autre existence, et tout ce que, désormais, grâce à cette chaleur, je pourrai faire de nou-

veau, fera encore de moi quelqu'un d'autre. Ainsi, disent Hegel et Marx, se forme l'histoire, par le travail qui réalise l'être en le niant et le révèle au terme de la négation¹.

Mais que fait l'écrivain qui écrit? Tout ce que fait l'homme qui travaille, mais à un degré éminent. Lui aussi produit quelque chose : c'est par excellence l'ouvrage. Cet ouvrage, il le produit en modifiant des réalités naturelles et humaines. Il écrit à partir d'un certain état du langage, d'une certaine forme de la culture, de certains livres, à partir aussi d'éléments objectifs, encre, papier, imprimerie. Pour écrire, il lui faut détruire le langage tel qu'il est et le réaliser sous une autre forme, nier les livres en faisant un livre avec ce qu'ils ne sont pas. Ce livre nouveau est assurément une réalité — on le voit, on le touche, on peut même le lire. De toutes manières, ce n'est pas rien. Avant de l'écrire, j'en avais une idée, j'avais au moins le projet de l'écrire, mais entre cette idée et le volume où elle se réalise, je trouve la même différence qu'entre le désir de la chaleur et le poêle qui me chauffe. Le volume écrit est pour moi une innovation extraordinaire, imprévisible et telle qu'il m'est impossible, sans l'écrire, de me représenter ce qu'il pourra être. C'est pourquoi il m'apparaît comme une expérience, dont les effets, si consciemment qu'ils soient produits, m'échappent, en face de laquelle je ne pourrai pas me retrouver le même, pour cette raison — c'est qu'en présence de quelque chose d'autre je deviens autre, mais pour cette raison plus décisive encore : c'est que cette chose autre — le livre —, dont je n'avais qu'une idée et que rien ne me permettait de connaître à l'avance, c'est justement moi-même devenu autre.

Le livre, chose écrite, entre dans le monde où il accomplit son œuvre de transformation et de négation. Lui aussi est l'avenir de beaucoup d'autres choses, et non seulement de livres, mais, par les projets qui en peuvent naître, les entreprises qu'il favorise, l'ensemble du monde dont il est le reflet changé, il est source infinie de réalités nouvelles, à partir de quoi l'existence sera ce qu'elle n'était pas.

Le livre n'est-il donc rien? Pourquoi alors l'action de fabriquer un poêle peut-elle passer pour le travail qui forme et entraîne

1. Cette interprétation de Hegel est exposée par Alexandre Kojève dans *Introduction à la lecture de Hegel* (Leçons sur *La Phénoménologie de l'Esprit*, réunies et publiées par Raymond Queneau).

l'histoire et pourquoi l'acte d'écrire apparaît-il comme une pure passivité qui demeure en marge de l'histoire et que l'histoire entraîne malgré elle? La question paraît déraisonnable, et pourtant, elle pèse sur l'écrivain d'un poids accablant. A première vue, on se dit que la puissance formatrice des œuvres écrites est incomparable; on se dit aussi que l'écrivain est un homme doué de plus de capacité d'action qu'aucun autre, car il agit sans mesure, sans limites nous le savons (ou nous aimons à le croire), une seule œuvre peut changer le cours du monde. Mais justement c'est là ce qui donne à réfléchir. L'influence des auteurs est très grande, elle dépasse infiniment leur action, elle la dépasse à tel point que ce qu'il y a de réel dans cette action ne passe pas dans cette influence et que cette influence ne trouve pas dans ce peu de réalité la substance vraie qui serait nécessaire à son étendue. Que peut un auteur? Tout, d'abord tout : il est dans les fers, l'esclavage le presse, mais qu'il trouve, pour écrire, quelques instants de liberté, et le voici libre de créer un monde sans esclave, un monde où l'esclave, devenu maître, fonde la loi nouvelle; ainsi, écrivant, l'homme enchaîné obtient immédiatement la liberté pour lui et pour le monde; il nie tout ce qu'il est pour devenir tout ce qu'il n'est pas. En ce sens, son œuvre est une action prodigieuse, la plus grande et la plus importante qui soit. Mais regardons-y de plus près. Pour autant qu'il se donne immédiatement la liberté qu'il n'a pas, il néglige les conditions vraies de son affranchissement, il néglige ce qui doit être fait de réel pour que l'idée abstraite de liberté se réalise. Sa négation à lui est globale. Elle ne nie pas seulement sa situation d'homme muré, mais elle passe par-dessus le temps qui dans ce mur doit ouvrir les brèches, elle nie la négation du temps, elle nie la négation des limites. C'est pourquoi, en fin de compte, elle ne nie rien et l'œuvre où elle se réalise n'est pas elle-même une action réellement négative, destructrice et transformatrice, mais réalise plutôt l'impuissance à nier, le refus d'intervenir dans le monde et transforme la liberté qu'il faudrait incarner dans les choses selon les voies du temps en un idéal au-dessus du temps, vide et inaccessible.

L'influence de l'écrivain est liée à ce privilège d'être maître de tout. Mais il n'est maître que de tout, il ne possède que l'infini, le fini lui manque, la limite lui échappe. Or, on n'agit pas dans l'infini, on n'accomplit rien dans l'illimité, de sorte que, si l'écrivain agit bien réellement en produisant cette chose réelle qui

s'appelle un livre, il discrédite aussi, par cette action, toute action, en substituant au monde des choses déterminées et du travail défini un monde où tout est tout de suite donné et rien n'est à faire qu'à en jouir par la lecture.

En général, l'écrivain apparaît soumis à l'inaction parce qu'il est le maître de l'imaginaire où ceux qui entrent à sa suite perdent de vue les problèmes de leur vie vraie. Mais le danger qu'il représente est bien plus sérieux. La vérité, c'est qu'il ruine l'action, non parce qu'il dispose de l'irréel, mais parce qu'il met à notre disposition toute la réalité. L'irréalité commence avec le tout. L'imaginaire n'est pas une étrange région située par-delà le monde, il est le monde même, mais le monde comme ensemble, comme tout. C'est pourquoi il n'est pas dans le monde, car il est le monde, saisi et réalisé dans son ensemble par la négation globale de toutes les réalités particulières qui s'y trouvent, par leur mise hors de jeu, leur absence, par la réalisation de cette absence elle-même, avec laquelle commence la création littéraire, qui se donne l'illusion, lorsqu'elle revient sur chaque chose et sur chaque être, de les créer, parce que maintenant elle les voit et les nomme à partir du tout, à partir de l'absence de tout, c'est-à-dire de rien.

La littérature, dite de pure imagination, a certes ses dangers. D'abord, elle n'est pas pure imagination. Elle se croit à l'écart des réalités quotidiennes et des événements actuels, mais précisément elle s'en est écartée, elle est cet écart, ce recul devant le quotidien qui nécessairement en tient compte et qui le décrit comme éloignement, pure étrangeté. En outre, de cette mise à l'écart, elle fait une valeur absolue, et cet éloignement semble alors source de compréhension générale, pouvoir de tout saisir et de tout atteindre immédiatement pour les hommes qui en subissent l'enchantement au point de sortir et de leur vie qui, elle, n'est que compréhension limitée et du temps qui n'est qu'une perspective étranglée. Tout cela est le mensonge d'une fiction. Mais enfin, une telle littérature a pour elle de ne pas nous abuser : elle se donne pour imaginaire, elle n'endort que ceux qui cherchent le sommeil.

Bien plus mystificatrice est la littérature d'action. Celle-ci appelle les hommes à faire quelque chose. Mais si elle veut être encore littérature authentique, elle leur représente ce quelque chose à faire, ce but déterminé et concret, à partir d'un monde où une telle action renvoie à l'irréalité d'une valeur abstraite et absolue. Le « quelque chose à faire », tel qu'il peut être exprimé dans une œuvre

de littérature, n'est jamais qu'un « tout est à faire », soit qu'il s'affirme comme ce tout, c'est-à-dire valeur absolue, soit que pour se justifier et se recommander il ait besoin de ce tout dans lequel il disparaît. Le langage de l'écrivain, même révolutionnaire, n'est pas le langage du commandement. Il ne commande pas, il présente, et il ne présente pas en rendant présent ce qu'il montre, mais en le montrant derrière tout, comme le sens et l'absence de ce tout. Il en résulte ou que l'appel de l'auteur au lecteur n'est qu'un appel vide, n'exprimant que l'effort d'un homme privé de monde pour rentrer dans le monde en se tenant discrètement à sa périphérie — ou que le « quelque chose à faire », ne pouvant être ressaisi qu'à partir de valeurs absolues, apparaît au lecteur précisément comme ce qui ne peut pas se faire ou comme ce qui ne demande pour se faire ni travail ni action.

On le sait, les principales tentations de l'écrivain s'appellent stoïcisme, scepticisme, conscience malheureuse. Ce sont là des attitudes de pensée que l'écrivain adopte pour des raisons qu'il croit réfléchies, mais que seule la littérature réfléchit en lui. Stoïque il est l'homme de l'univers, lequel n'existe que sur le papier et, prisonnier ou misérable, il supporte stoïquement sa condition parce qu'il peut écrire et que la minute de liberté où il écrit suffit à le rendre puissant et libre, à lui donner, non sa propre liberté dont il se moque, mais la liberté universelle. Nihiliste, car il ne nie pas seulement ceci et cela par le travail méthodique qui transforme lentement chaque chose, mais il nie tout, à la fois, et il ne peut que tout nier, n'ayant affaire qu'à tout. Conscience malheureuse ! On ne le voit que trop, ce malheur est son plus profond talent, s'il n'est écrivain que par la conscience déchirée de moments inconciliables qui s'appellent : inspiration, — qui nie tout travail ; travail, — qui nie le néant du génie ; œuvre éphémère, — où il s'accomplit en se niant ; œuvre comme tout, — où il se retire et retire aux autres tout ce qu'en apparence il se donne et leur donne. Mais il est une autre tentation.

Reconnaissons dans l'écrivain ce mouvement allant sans arrêt et presque sans intermédiaire de rien à tout. Voyons en lui cette négation qui ne se satisfait pas de l'irréalité où elle se meut, car elle veut se réaliser et elle ne le peut qu'en niant quelque chose de réel, de plus réel que les mots, de plus vrai que l'individu isolé dont elle dispose : aussi ne cesse-t-elle de le pousser vers la vie du monde et l'existence publique pour l'amener à concevoir comment, tout en

écrivain, il peut devenir cette existence même. C'est alors qu'il rencontre dans l'histoire ces moments décisifs où tout paraît mis en question, où loi, foi, État, monde d'en haut, monde d'hier, tout s'enfoncé sans effort, sans travail, dans le néant. L'homme sait qu'il n'a pas quitté l'histoire, mais l'histoire est maintenant le vide, elle est le vide qui se réalise, elle est la liberté absolue devenue événement. De telles époques, on les appelle Révolution. A cet instant, la liberté prétend se réaliser sous la forme immédiate du tout est possible, tout peut se faire. Moment fabuleux, dont celui qui l'a connu ne peut tout à fait revenir, car il a connu l'histoire comme sa propre histoire et sa propre liberté comme la liberté universelle. Moments fabuleux en effet : en eux parle la fable, en eux la parole de la fable se fait action. Qu'ils tentent l'écrivain, rien de plus justifié. L'action révolutionnaire est en tous points analogue à l'action telle que l'incarne la littérature : passage du rien à tout, affirmation de l'absolu comme événement et de chaque événement comme absolu. L'action révolutionnaire se déchaîne avec la même puissance et la même facilité que l'écrivain qui pour changer le monde n'a besoin que d'aligner quelques mots. Elle a aussi la même exigence de pureté et cette certitude que tout ce qu'elle fait vaut absolument, n'est pas une action quelconque se rapportant à quelque fin désirable et estimable, mais est la fin dernière, le Dernier Acte. Ce dernier acte est la liberté, et il n'y a plus de choix qu'entre la liberté et rien. C'est pourquoi, alors, la seule parole supportable est : la liberté ou la mort. Ainsi apparaît la Terreur. Chaque homme cesse d'être un individu travaillant à une tâche déterminée, agissant ici et seulement maintenant : il est la liberté universelle qui ne connaît ni ailleurs ni demain, ni travail ni œuvre. Dans de tels moments, personne n'a plus rien à faire, car tout est fait. Personne n'a plus droit à une vie privée, tout est public, et l'homme le plus coupable est le suspect, celui qui a un secret, qui garde pour soi seul une pensée, une intimité. Et, enfin, personne n'a plus droit à sa vie, à son existence effectivement séparée et physiquement distincte. Tel est le sens de la Terreur. Chaque citoyen a pour ainsi dire droit à la mort : la mort n'est pas sa condamnation, c'est l'essence de son droit; il n'est pas supprimé comme coupable, mais il a besoin de la mort pour s'affirmer citoyen et c'est dans la disparition de la mort que la liberté le fait naître. En cela, la Révolution française a une signification plus manifeste que toutes les autres. La mort de la Terreur n'y est pas le seul

châtiment des factieux, mais, devenue l'échéance inéluctable, comme voulue, de tous, elle semble le travail même de la liberté dans les hommes libres. Quand le couteau tombe sur Saint-Just et sur Robespierre, il n'atteint en quelque sorte personne. La vertu de Robespierre, la rigueur de Saint-Just ne sont rien d'autre que leur existence déjà supprimée, la présence anticipée de leur mort, la décision de laisser la liberté s'affirmer complètement en eux et nier, par son caractère universel, la réalité propre de leur vie. Peut-être font-ils régner la Terreur. Mais la Terreur qu'ils incarnent ne vient pas de la mort qu'ils donnent, mais de la mort qu'ils se donnent. Ils en portent les traits, ils pensent et décident avec la mort sur les épaules, et c'est pourquoi leur pensée est froide, implacable, elle a la liberté d'une tête coupée. Les Terroristes sont ceux qui, voulant la liberté absolue, savent qu'ils veulent par là même leur mort, qui ont conscience de cette liberté qu'ils affirment comme de leur mort qu'ils réalisent, et qui, par conséquent, dès leur vivant, agissent, non pas comme des hommes vivants au milieu d'hommes vivants, mais comme des êtres privés d'être, des pensées universelles, de pures abstractions jugeant et décidant, par-delà l'histoire, au nom de l'histoire tout entière.

L'événement même de la mort n'a plus d'importance. Dans la Terreur, les individus meurent et c'est insignifiant. « C'est, dit Hegel dans une phrase célèbre, la mort la plus froide, la plus plate, sans plus de signification que de trancher une tête de chou ou d'engloutir une gorgée d'eau. » Pourquoi? La mort n'est-elle pas l'accomplissement de la liberté, c'est-à-dire le moment de signification le plus riche? Mais elle n'est aussi que le point vide de cette liberté, la manifestation de ce fait qu'une telle liberté est encore abstraite, idéale (littéraire), indigence et platitude. Chacun meurt, mais tout le monde vit, et à la vérité cela signifie aussi tout le monde est mort. Mais le « est mort », c'est le côté positif de la liberté faite monde l'être s'y révèle comme absolu. Au contraire, « mourir » est pure insignifiance, événement sans réalité concrète, qui a perdu toute valeur de drame personnel et intérieur, car il n'y a plus d'intérieur. C'est le moment où Je meurs signifie pour moi qui meurs une banalité dont il n'y a pas à tenir compte : dans le monde libre et dans ces moments où la liberté est apparition absolue, mourir est sans importance et la mort est sans profondeur. Cela, la Terreur et la révolution — non la guerre — nous l'ont appris.

L'écrivain se reconnaît dans la Révolution. Elle l'attire parce qu'elle est le temps où la littérature se fait histoire. Elle est sa vérité. Tout écrivain qui, par le fait même d'écrire, n'est pas conduit à penser je suis la révolution, seule la liberté me fait écrire, en réalité n'écrit pas. En 1793, il y a un homme qui s'identifie parfaitement avec la révolution et la Terreur. C'est un aristocrate, attaché aux créneaux de son château moyenâgeux, homme tolérant, plutôt timide et d'une politesse obséquieuse : mais il écrit, il ne fait qu'écrire, et la liberté a beau le remettre dans la Bastille d'où elle l'avait retiré, il est celui qui la comprend le mieux, comprenant qu'elle est ce moment où les passions les plus aberrantes peuvent se transformer en réalité politique, ont droit au jour, sont la loi. Il est aussi celui pour qui la mort est la plus grande passion et la dernière des platitudes, qui coupe les têtes comme on coupe une tête de chou, avec une indifférence si grande que rien n'est plus irréel que la mort qu'il donne, et cependant personne n'a senti plus vivement que la souveraineté était dans la mort, que la liberté était mort. Sade est l'écrivain par excellence, il en a réuni toutes les contradictions. Seul de tous les hommes le plus seul, et toutefois personnage public et homme politique important. Perpétuellement enfermé et absolument libre, théoricien et symbole de la liberté absolue. Il écrit une œuvre immense, et cette œuvre n'existe pour personne. Inconnu, mais ce qu'il représente a pour tous une signification immédiate. Rien de plus qu'un écrivain, et il figure la vie élevée jusqu'à la passion, la passion devenue cruauté et folie. Du sentiment le plus singulier, le plus caché et le plus privé de sens commun, il fait une affirmation universelle; la réalité d'une parole publique qui, livrée à l'histoire, devient une explication légitime de la condition de l'homme dans son ensemble. Enfin, il est la négation même : son œuvre n'est que le travail de la négation, son expérience le mouvement d'une négation acharnée, poussée au sang, qui nie les autres, nie Dieu, nie la nature et, dans ce cercle sans cesse parcouru, jouit d'elle-même comme de l'absolue souveraineté.

La littérature se regarde dans la révolution, elle s'y justifie, et si on l'a appelée Terreur, c'est qu'elle a bien pour idéal ce moment historique, où « la vie porte la mort et se maintient dans la mort même » pour obtenir d'elle la possibilité et la vérité de la parole. C'est là la « question » qui cherche à s'accomplir dans la littérature et qui est son être. La littérature est liée au langage. Le langage est

à la fois rassurant et inquiétant. Quand nous parlons, nous nous rendons maîtres des choses avec une facilité qui nous satisfait. Je dis cette femme, et immédiatement je dispose d'elle, je l'éloigne, la rapproche, elle est tout ce que je désire qu'elle soit, elle devient le lieu des transformations et des actions les plus surprenantes la parole est la facilité et la sécurité de la vie. D'un objet sans nom, nous ne savons rien faire. L'être primitif sait que la possession des mots lui donne la maîtrise des choses, mais entre les mots et le monde les relations sont pour lui si complètes que le maniement du langage reste aussi difficile et aussi périlleux que le contact des êtres le nom n'est pas sorti de la chose, il en est le dedans mis dangereusement au jour et toutefois demeuré l'intimité cachée de la chose; celle-ci n'est donc pas encore nommée. Plus l'homme devient homme d'une civilisation, plus il manie les mots avec innocence et sang-froid. C'est que les mots ont perdu toutes relations avec ce qu'ils désignent? Mais cette absence de rapports n'est pas un défaut, et si c'est un défaut, de lui seul le langage tire sa valeur, au point que de tous le plus parfait est le langage mathématique, qui se parle rigoureusement et auquel ne correspond aucun être.

Je dis : cette femme. Hölderlin, Mallarmé et, en général, tous ceux dont la poésie a pour thème l'essence de la poésie ont vu dans l'acte de nommer une merveille inquiétante. Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire : cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas. De ce point de vue, parler est un droit étrange. Hegel, en cela l'ami et le prochain de Hölderlin, dans un texte antérieur à *La Phénoménologie*, a écrit : « Le premier acte, par lequel Adam se rendit maître des animaux, fut de leur imposer un nom, c'est-à-dire qu'il les anéantit dans leur existence (en tant qu'existants) ¹. » Hegel veut dire qu'à partir de cet instant, le chat cessa d'être un chat uniquement réel, pour devenir aussi une idée. Le sens de la parole exige donc,

1. Essais réunis sous le nom de *Système de 1803-1804*. Dans *Introduction à la lecture de Hegel*, A. Kojève, interprétant un passage de *La Phénoménologie*, montre d'une manière remarquable comment pour Hegel la compréhension équivalait à un meurtre.

comme préface à toute parole, une sorte d'immense hécatombè, un déluge préalable, plongeant dans une mer complète toute la création. Dieu avait créé les êtres, mais l'homme dut les anéantir. C'est alors qu'ils prirent un sens pour lui, et il les créa à son tour à partir de cette mort où ils avaient disparu; seulement, au lieu des êtres et, comme on dit, des existants, il n'y eut plus que de l'être, et l'homme fut condamné à ne pouvoir rien approcher et rien vivre que par le sens qu'il lui fallait faire naître. Il se vit enfermé dans le jour, et il sut que ce jour ne pouvait pas finir, car la fin elle-même était lumière, puisque c'est de la fin des êtres qu'était venue leur signification, qui est l'être.

Sans doute, mon langage ne tue personne. Cependant quand je dis « cette femme », la mort réelle est annoncée et déjà présente dans mon langage; mon langage veut dire que cette personne-ci, qui est là, maintenant, peut être détachée d'elle-même, soustraite à son existence et à sa présence et plongée soudain dans un néant d'existence et de présence; mon langage signifie essentiellement la possibilité de cette destruction; il est, à tout moment, une allusion résolue à un tel événement. Mon langage ne tue personne. Mais, si cette femme n'était pas réellement capable de mourir, si elle n'était pas à chaque moment de sa vie menacée de la mort, liée et unie à elle par un lien d'essence, je ne pourrais pas accomplir cette négation idéale, cet assassinat différé qu'est mon langage.

Il est donc précisément exact de dire, quand je parle la mort parle en moi. Ma parole est l'avertissement que la mort est, en ce moment même, lâchée dans le monde, qu'entre moi qui parle et l'être que j'interpelle elle a brusquement surgi elle est entre nous comme la distance qui nous sépare, mais cette distance est aussi ce qui nous empêche d'être séparés, car en elle est la condition de toute entente. Seule, la mort me permet de saisir ce que je veux atteindre; elle est dans les mots la seule possibilité de leur sens. Sans la mort, tout s'effondrerait dans l'absurde et dans le néant.

De cette situation, il résulte diverses conséquences. Il est clair qu'en moi le pouvoir de parler est lié aussi à mon absence d'être. Je me nomme, c'est comme si je prononçais mon chant funèbre je me sépare de moi-même, je ne suis plus ma présence ni ma réalité, mais une présence objective, impersonnelle, celle de mon nom, qui me dépasse et dont l'immobilité pétrifiée fait exactement pour moi l'office d'une pierre tombale pesant sur le vide. Quand je parle, je nie l'existence de ce que je dis, mais je nie aussi l'existence

de celui qui le dit ma parole, si elle révèle l'être dans son inexistence, affirme de cette révélation qu'elle se fait à partir de l'inexistence de celui qui la fait, de son pouvoir de s'éloigner de soi, d'être autre que son être. C'est pourquoi, pour que le langage vrai commence, il faut que la vie qui va porter ce langage ait fait l'expérience de son néant, qu'elle ait « tremblé dans les profondeurs et que tout ce qui en elle était fixe et stable ait vacillé ». Le langage ne commence qu'avec le vide; nulle plénitude, nulle certitude ne parle; à qui s'exprime, quelque chose d'essentiel fait défaut. La négation est liée au langage. Au point de départ, je ne parle pas pour dire quelque chose, mais c'est un rien qui demande à parler, rien ne parle, rien trouve son être dans la parole et l'être de la parole n'est rien. Cette formule explique pourquoi l'idéal de la littérature a pu être celui-ci : ne rien dire, parler pour ne rien dire. Ce n'est pas là la rêverie d'un nihilisme de luxe. Le langage aperçoit qu'il doit son sens, non à ce qui existe, mais à son recul devant l'existence, et il subit la tentation de s'en tenir à ce recul, de vouloir atteindre la négation en elle-même et de faire de rien tout. Si des choses on ne parle qu'en disant d'elles ce par quoi elles ne sont rien, eh bien, ne rien dire, voilà le seul espoir d'en tout dire.

Espoir naturellement malaisé. Le langage courant appelle un chat un chat, comme si le chat vivant et son nom étaient identiques, comme si le fait de le nommer ne consistait pas à ne retenir de lui que son absence, ce qu'il n'est pas. Toutefois, le langage courant a momentanément raison en ceci que le mot, s'il exclut l'existence de ce qu'il désigne, s'y rapporte encore par l'inexistence devenue l'essence de cette chose. Nommer le chat, c'est, si l'on veut, en faire un non-chat, un chat qui a cessé d'exister, d'être le chat vivant, mais ce n'est pas pour autant en faire un chien, ni même un non-chien. Telle est la première différence entre langage commun et langage littéraire. Le premier admet que, la non-existence du chat une fois passée dans le mot, le chat lui-même ressuscite pleinement et certainement comme son idée (son être) et comme son sens le mot lui restitue, sur le plan de l'être (l'idée), toute la certitude qu'il avait sur le plan de l'existence. Et même cette certitude est beaucoup plus grande à la rigueur, les choses peuvent se transformer, il leur arrive de cesser d'être ce qu'elles sont, elles demeurent hostiles, inutilisables, inaccessibles; mais l'être de ces choses, leur idée, ne change pas : l'idée est définitive, sûre, on la dit même éternelle. Tenons donc les mots sans revenir

aux choses, ne les lâchons pas, n'allons pas les croire malades. Alors, nous serons tranquilles.

Le langage commun a sans doute raison, la tranquillité est à ce prix. Mais le langage littéraire est fait d'inquiétude, il est fait aussi de contradictions. Sa position est peu stable et peu solide. D'un côté, dans une chose, il ne s'intéresse qu'à son sens, à son absence, et cette absence, il voudrait l'atteindre absolument en elle-même et pour elle-même, voulant atteindre dans son ensemble le mouvement indéfini de la compréhension. En outre, il observe que le mot chat n'est pas seulement la non-existence du chat, mais la non-existence devenue mot, c'est-à-dire une réalité parfaitement déterminée et objective. Il voit là une difficulté et même un mensonge. Comment peut-il espérer avoir accompli sa mission, parce qu'il a transposé l'irréalité de la chose dans la réalité du langage? Comment l'absence infinie de la compréhension pourrait-elle accepter de se confondre avec la présence limitée et bornée d'un mot seul? Et le langage de chaque jour qui veut nous en persuader ne se tromperait-il pas? En effet, il se trompe et il nous trompe. La parole ne suffit pas à la vérité qu'elle contient. Qu'on se donne la peine d'écouter un mot en lui le néant lutte et travaille, sans relâche il creuse, s'efforce, cherchant une issue, rendant nul ce qui l'enferme, infinie inquiétude, vigilance sans forme et sans nom. Déjà le sceau qui retenait ce néant dans les limites du mot et sous les espèces de son sens s'est brisé; voici ouvert l'accès d'autres noms, moins fixes, encore indécis, plus capables de se concilier avec la liberté sauvage de l'essence négative, des ensembles instables, non plus des termes, mais leur mouvement, glissement sans fin de « tournures » qui n'aboutissent nulle part. Ainsi naît l'image qui ne désigne pas directement la chose, mais ce que la chose n'est pas, qui parle du chien au lieu du chat. Ainsi commence cette poursuite, par laquelle tout le langage, en mouvement, est appelé pour faire droit à l'exigence inquiète d'une seule chose privée d'être, laquelle, après avoir oscillé entre chaque mot, cherche à les ressaisir tous pour les nier tous à la fois, afin que ceux-ci désignent, en s'y engloutissant, ce vide qu'ils ne peuvent ni combler ni représenter.

La littérature, si elle s'en tenait là, aurait déjà une tâche étrange et embarrassante. Mais elle ne s'en tient pas là. Elle se rappelle le premier nom qui aurait été ce meurtre dont parle Hegel. « L'existant », par le mot, a été appelé hors de son existence et est devenu

être. Le Lazare, veni foras a fait sortir l'obscurité cadavérique de son fond originel et, en échange, ne lui a donné que la vie de l'esprit. Le langage sait que son royaume, c'est le jour et non pas l'intimité de l'irrévélé; il sait que, pour que le jour commence, pour qu'il soit cet Orient qu'a entrevu Hölderlin, non pas la lumière devenue le repos de midi, mais la force terrible par laquelle les êtres arrivent au monde et s'éclairent, quelque chose doit être exclu. La négation ne peut se réaliser qu'à partir de la réalité de ce qu'elle nie; le langage tire sa valeur et son orgueil d'être l'accomplissement de cette négation; mais, au départ, que s'est-il perdu? Le tourment du langage est ce qu'il manque par la nécessité où il est d'en être le manque. Il ne peut même pas le nommer.

Qui voit Dieu meurt. Dans la parole meurt ce qui donne vie à la parole; la parole est la vie de cette mort, elle est « la vie qui porte la mort et se maintient en elle ». Admirable puissance. Mais quelque chose était là, qui n'y est plus. Quelque chose a disparu. Comment le retrouver, comment me retourner vers ce qui est avant, si tout mon pouvoir consiste à en faire ce qui est après? Le langage de la littérature est la recherche de ce moment qui la précède. Généralement, elle le nomme existence; elle veut le chat tel qu'il existe, le galet dans son parti pris de chose, non pas l'homme, mais celui-ci et, dans celui-ci, ce que l'homme rejette pour le dire, ce qui est le fondement de la parole et que la parole exclut pour parler, l'abîme, le Lazare du tombeau et non le Lazare rendu au jour, celui qui déjà sent mauvais, qui est le Mal, le Lazare perdu et non le Lazare sauvé et ressuscité. Je dis une fleur! Mais, dans l'absence où je la cite, par l'oubli où je relègue l'image qu'elle me donne, au fond de ce mot lourd, surgissant lui-même comme une chose inconnue, je convoque passionnément l'obscurité de cette fleur, ce parfum qui me traverse et que je ne respire pas, cette poussière qui m'imprègne mais que je ne vois pas, cette couleur qui est trace et non lumière. Où réside donc mon espoir d'atteindre ce que je repousse? Dans la matérialité du langage, dans ce fait que les mots aussi sont des choses, une nature, ce qui m'est donné et me donne plus que je n'en comprends. Tout à l'heure, la réalité des mots était un obstacle. Maintenant, elle est ma seule chance. Le nom cesse d'être le passage éphémère de la non-existence pour devenir une boule concrète, un massif d'existence; le langage, quittant ce sens qu'il voulait être uniquement, cherche à se faire insensé. Tout ce qui est physique joue le premier rôle : le rythme, le poids, la masse, la figure, et puis

le papier sur lequel on écrit, la trace de l'encre, le livre. Oui, par bonheur, le langage est une chose : c'est la chose écrite, un morceau d'écorce, un éclat de roche, un fragment d'argile où subsiste la réalité de la terre. Le mot agit, non pas comme une force idéale, mais comme une puissance obscure, comme une incantation qui contraint les choses, les rend réellement présentes hors d'elles-mêmes. Il est un élément, une part à peine détachée du milieu souterrain non plus un nom, mais un moment de l'anonymat universel, une affirmation brute, la stupeur du face à face au fond de l'obscurité. Et, par là, le langage exige de jouer son jeu sans l'homme qui l'a formé. La littérature se passe maintenant de l'écrivain : elle n'est plus cette inspiration qui travaille, cette négation qui s'affirme, cet idéal qui s'inscrit dans le monde comme la perspective absolue de la totalité du monde. Elle n'est pas au-delà du monde, mais elle n'est pas non plus le monde : elle est la présence des choses, avant que le monde ne soit, leur persévérance après que le monde a disparu, l'entêtement de ce qui subsiste quand tout s'efface et l'hébétéude de ce qui apparaît quand il n'y a rien. C'est pourquoi elle ne se confond pas avec la conscience qui éclaire et qui décide; elle est ma conscience sans moi, passivité radiante des substances minérales, lucidité du fond de la torpeur. Elle n'est pas la nuit; elle en est la hantise; non pas la nuit, mais la conscience de la nuit qui sans relâche veille pour se surprendre et à cause de cela sans répit se dissipe. Elle n'est pas le jour, elle est le côté du jour que celui-ci a rejeté pour devenir lumière. Et elle n'est pas non plus la mort, car en elle se montre l'existence sans l'être, l'existence qui demeure sous l'existence, comme une affirmation inexorable, sans commencement et sans terme, la mort comme impossibilité de mourir.

La littérature, en se faisant impuissance à révéler, voudrait devenir révélation de ce que la révélation détruit. Effort tragique. Elle dit : Je ne représente plus, je suis; je ne signifie pas, je présente. Mais la volonté d'être une chose, ce refus de vouloir dire immergé dans des mots changés en sel, ce destin, enfin, qu'elle devient, en devenant le langage de personne, l'écrit de nul écrivain, la lumière d'une conscience privée de moi, cet effort insensé pour s'enfouir en elle-même, pour se dissimuler derrière le fait qu'elle apparaît, tout cela est à présent ce qu'elle manifeste et ce qu'elle montre. Deviendrait-elle aussi muette que la pierre, aussi passive que le cadavre enfermé derrière cette pierre, la décision de perdre

la parole continuerait à se lire sur la pierre et suffirait à éveiller ce faux mort.

La littérature apprend qu'elle ne peut pas se dépasser vers sa propre fin elle s'esquive, elle ne se trahit pas. Elle sait qu'elle est ce mouvement par lequel sans cesse ce qui disparaît apparaît. Quand elle nomme, ce qu'elle désigne est supprimé; mais ce qui est supprimé est maintenu, et la chose a trouvé (dans l'être qu'est le mot) plutôt un refuge qu'une menace. Quand elle refuse de nommer, quand du nom elle fait une chose obscure, insignifiante, témoin de l'obscurité primordiale, ce qui, ici, a disparu — le sens du nom — est bel et bien détruit, mais à la place a surgi la signification en général, le sens de l'insignifiante incrustée dans le mot comme expression de l'obscurité de l'existence, de sorte que, si le sens précis des termes s'est éteint, maintenant s'affirme la possibilité même de signifier, le pouvoir vide de donner un sens, étrange lumière impersonnelle.

En niant le jour, la littérature reconstruit le jour comme fatalité; en affirmant la nuit, elle trouve la nuit comme l'impossibilité de la nuit. C'est là sa découverte. Quand il est lumière du monde, le jour nous rend clair ce qu'il nous donne à voir il est pouvoir de saisir, de vivre, réponse « comprise » dans chaque question. Mais si nous demandons compte du jour, si nous en venons à le repousser pour savoir ce qu'il y a avant le jour, sous le jour, alors nous découvrons qu'il est déjà présent, et ce qu'il y a avant le jour, c'est le jour encore, mais comme impuissance à disparaître et non comme pouvoir de faire apparaître, obscure nécessité et non liberté éclairante. La nature donc de ce qu'il y a avant le jour, de l'existence prédiurne, c'est la face obscure du jour, et cette face obscure n'est pas le mystère non dévoilé de son commencement, c'est sa présence inévitable, un « Il n'y a pas de jour » qui se confond avec un « Il y a déjà du jour », son apparition coïncidant avec le moment où il n'est pas encore apparu. Le jour, dans le cours du jour, nous permet d'échapper aux choses, il nous les fait comprendre et, en nous les faisant comprendre, il les rend transparentes et comme nulles, — mais le jour est ce à quoi on n'échappe pas : en lui nous sommes libres, mais lui-même est fatalité, et le jour comme fatalité est l'être de ce qu'il y a avant le jour, l'existence dont il faut se détourner pour parler et pour comprendre.

D'un certain point de vue, la littérature est partagée entre deux versants. Elle est tournée vers le mouvement de négation par lequel

les choses sont séparées d'elles-mêmes et détruites pour être connues, assujetties, communiquées. Ce mouvement de négation, elle ne se contente pas de l'accueillir dans ses résultats fragmentaires et successifs elle veut le saisir en lui-même, et ses résultats, elle veut les atteindre dans leur totalité. Si la négation est supposée avoir eu raison de tout, les choses réelles, prises une à une, renvoient toutes à ce tout irréel qu'elles constituent ensemble, au monde qui est leur sens comme ensemble, et c'est ce point de vue que la littérature tient pour le sien, regardant les choses du point de vue de ce tout encore imaginaire que celles-ci constitueraient réellement si la négation pouvait s'accomplir. De là l'irréalisme, ombre qui est sa proie. De là sa méfiance des mots, son besoin d'appliquer au langage lui-même le mouvement de négation et de l'épuiser, lui aussi, en le réalisant comme le tout, à partir duquel chaque terme ne serait rien.

Mais il y a un second versant. La littérature est alors le souci de la réalité des choses, de leur existence inconnue, libre et silencieuse; elle est leur innocence et leur présence interdite, l'être qui se cabre devant la révélation, le défi de ce qui ne veut pas se produire au-dehors. Par là, elle sympathise avec l'obscurité, avec la passion sans but, la violence sans droit, avec tout ce qui, dans le monde, semble perpétuer le refus de venir au monde. Par là aussi, elle fait alliance avec la réalité du langage, elle en fait une matière sans contour, un contenu sans forme, une force capricieuse et impersonnelle qui ne dit rien, ne révèle rien et se contente d'annoncer, par son refus de rien dire, qu'elle vient de la nuit et qu'elle retourne à la nuit. Cette métamorphose n'est pas en elle-même manquée. Il est bien vrai que les mots se transforment. Ils ne signifient plus l'ombre, la terre, ils ne représentent plus l'absence de l'ombre et de la terre qui est le sens, la clarté de l'ombre, la transparence de la terre l'opacité est leur réponse; le frôlement des ailes qui se referment est leur parole; la lourdeur matérielle se présente en eux avec la densité étouffante d'un amas syllabique qui a perdu tout sens. La métamorphose a eu lieu. Mais dans cette métamorphose reparaissent, par delà le changement qui a solidifié, pétrifié et stupéfié les mots, le sens de cette métamorphose qui les éclaire et le sens qu'ils tiennent de leur apparition comme chose ou encore, si cela se produit, comme existence vague, indéterminée, insaisissable, où rien n'apparaît, sein de la profondeur sans apparence. La littérature a bien triomphé du sens des mots, mais ce qu'elle a trouvé dans les mots pris hors de leur sens, c'est le sens devenu chose

c'est, ainsi, le sens, détaché de ses conditions, séparé de ses moments, errant comme un pouvoir vide, dont on ne peut rien faire, pouvoir sans pouvoir, simple impuissance à cesser d'être, mais qui, à cause de cela, apparaît la détermination propre de l'existence indéterminée et privée de sens. Dans cet effort, la littérature ne se borne pas à retrouver à l'intérieur ce qu'elle a voulu abandonner sur le seuil. Car ce qu'elle trouve, comme étant l'intérieur, c'est le dehors qui, d'issue qu'il était, s'est changé en impossibilité de sortir — et comme étant l'obscurité de l'existence, c'est l'être du jour qui, de lumière explicatrice et créatrice de sens, est devenu le harcèlement de ce qu'on ne peut s'empêcher de comprendre et la hantise étouffante d'une raison sans principe, sans commencement, dont on ne peut rendre raison. La littérature est cette expérience par laquelle la conscience découvre son être dans son impuissance à perdre conscience, dans le mouvement où, disparaissant, s'arrachant à la ponctualité d'un moi, elle se reconstitue, par delà l'inconscience, en une spontanéité impersonnelle, l'acharnement d'un savoir hagard, qui ne sait rien, que personne ne sait et que l'ignorance trouve toujours derrière soi comme son ombre changée en regard.

On peut alors accuser le langage d'être devenu un ressassement interminable de paroles, au lieu du silence qu'il visait à atteindre. On peut encore lui faire grief de s'enfoncer dans les conventions de la littérature, lui qui voulait s'absorber dans l'existence. Cela est vrai. Mais ce ressassement sans terme de mots sans contenu, cette continuité de la parole à travers un immense saccage de mots, telle est justement la nature profonde du silence qui parle jusque dans le mutisme, qui est parole vide de paroles, écho toujours parlant au milieu du silence. Et de même, la littérature, aveugle vigilance qui, en voulant échapper à soi, s'enfonce toujours plus dans sa propre obsession, est la seule traduction de l'obsession de l'existence, si celle-ci est l'impossibilité même de sortir de l'existence, l'être qui est toujours rejeté à l'être, ce qui dans la profondeur sans fond est déjà au fond, abîme qui est encore fondement de l'abîme, recours contre quoi il n'y a pas de recours ¹.

1. Dans son livre *De l'existence à l'existant*, Emmanuel Levinas a mis en « lumière » sous le nom d'*Il y a* ce courant anonyme et impersonnel de l'être qui précède tout être, l'être qui au sein de la disparition est déjà présent, qui au fond de l'anéantissement retourne encore à l'être, l'être comme la fatalité de l'être, le néant comme l'existence : quand il n'y a rien, il y a de l'être. Voir aussi dans *Deucalion I*.

La littérature est partagée entre ces deux pentes. La difficulté, c'est que, bien qu'en apparence inconciliables, elles ne conduisent pas à des œuvres ni à des buts distincts et que l'art qui prétend suivre un versant est déjà de l'autre côté. Le premier versant est celui de la prose significative. Le but est d'exprimer les choses dans un langage qui les désigne par leur sens. Tout le monde parle ainsi; beaucoup écrivent comme on parle. Mais, sans quitter ce côté du langage, vient un moment où l'art aperçoit la malhonnêteté de la parole courante et s'en écarte. Que lui reproche-t-il? C'est, dit-il, qu'elle manque de sens : il lui semble folie de croire qu'en chaque mot une chose soit parfaitement présente par l'absence qui la détermine, et il se met en quête d'un langage où cette absence elle-même soit ressaisie et la compréhension représentée dans son mouvement sans fin. Ne revenons pas sur cette attitude, nous l'avons longuement décrite. Mais, d'un tel art, que peut-on dire? Qu'il est recherche d'une forme pure, souci vain de mots vides? Tout au contraire : il n'a en vue que le sens vrai; il ne se préoccupe que de sauvegarder le mouvement par lequel ce sens devient vérité. Pour être juste, il faut le tenir pour plus significatif que n'importe quelle prose courante, laquelle ne vit que de faux sens : il nous représente le monde, il nous apprend à en découvrir l'être total, il est le travail du négatif dans le monde et pour le monde. Comment ne pas l'admirer comme l'art agissant, vivant et clair par excellence? Sans doute. Mais il faut alors apprécier comme tel Mallarmé qui en est le maître.

Sur l'autre versant, Mallarmé aussi se retrouve. D'une manière générale, s'y rassemblent ceux qu'on appelle poètes. Pourquoi? Parce qu'ils s'intéressent à la réalité du langage, parce qu'ils ne s'intéressent pas au monde, mais à ce que seraient les choses et les êtres s'il n'y avait pas de monde; parce qu'ils se livrent à la littérature comme à un pouvoir impersonnel qui ne cherche qu'à s'engloutir et à se submerger. Si telle est la poésie, au moins saurons-nous pourquoi elle doit être retirée de l'histoire en marge de laquelle elle fait entendre un étrange bruissement d'insecte, et nous saurons aussi que nulle œuvre qui se laisse glisser sur cette pente vers le gouffre ne peut être appelée œuvre de prose. Mais qu'en est-il? Chacun comprend que la littérature ne se partage pas et qu'y choisir précisément sa place, se convaincre qu'on est bien là où on a voulu être, c'est s'exposer à la plus grande confusion; car déjà la littérature vous a insidieusement fait passer d'un versant à

l'autre, vous a changé en ce que vous n'étiez pas. Là est sa trahison, là aussi sa vérité retorse. Un romancier écrit dans la prose la plus transparente, il décrit des hommes que nous aurions pu rencontrer et des gestes qui sont les nôtres; son but, il le dit, c'est d'exprimer, à la manière de Flaubert, la réalité d'un monde humain. Or, quel est, à la fin, le seul sujet de son œuvre? L'horreur de l'existence privée de monde, le procès par lequel ce qui cesse d'être continue d'être, ce qui s'oublie doit toujours des comptes à la mémoire, ce qui meurt ne rencontre que l'impossibilité de mourir, ce qui veut atteindre l'au-delà est toujours en deçà. Ce procès, c'est le jour devenu fatalité, la conscience dont la lumière n'est plus la lucidité de la veille mais la stupeur de l'absence de sommeil, c'est l'existence sans l'être, telle que la poésie entend la ressaisir derrière le sens des mots qui la rejette.

Et voici un homme qui observe plus qu'il n'écrit : il se promène dans un bois de pins, regarde une guêpe, ramasse une pierre. C'est une sorte de savant, mais le savant s'efface devant ce qu'il sait, quelquefois devant ce qu'il veut savoir, homme qui apprend pour le compte des hommes : lui est passé du côté des objets, il est tantôt de l'eau, un galet, un arbre, et quand il observe, c'est pour le compte des choses, quand il décrit, c'est la chose elle-même qui se décrit. Or, c'est là qu'est le trait surprenant de cette transformation, car devenir un arbre, sans doute cela se peut-il et le faire parler, quel écrivain n'y parviendrait? Mais l'arbre de Francis Ponge est un arbre qui a observé Francis Ponge et se décrit tel qu'il imagine que celui-ci pourrait le décrire. Étranges descriptions. Par certains traits, elles paraissent tout humaines c'est que l'arbre connaît la faiblesse des hommes qui ne parlent que de ce qu'ils savent; mais toutes ces métaphores empruntées au pittoresque monde humain, ces images qui font image, en réalité représentent le point de vue des choses sur l'homme, la singularité d'une parole humaine animée par la vie cosmique et la puissance des germes; c'est pourquoi, à côté de ces images, de certaines notions objectives — car l'arbre sait qu'entre les deux mondes la science est un terrain d'entente — se glissent des réminiscences venues du fond de la terre, des expressions en voie de métamorphose, des mots où, sous le sens clair, s'insinue l'épaisse fluidité de la croissance végétale. Ces descriptions, œuvre d'une prose parfaitement significative, qui ne croit les comprendre? Qui ne les met au compte du côté clair et humain de la littérature? Et pourtant

elles n'appartiennent pas au monde, mais au dessous du monde; elles ne témoignent pas pour la forme mais pour l'informe, et elles ne sont claires qu'à celui qui ne les pénètre pas, à l'inverse des paroles oraculaires de l'arbre de Dodone — un arbre aussi — qui étaient obscures mais cachaient un sens : celles-ci ne sont claires que parce qu'elles cachent leur manque de sens. De vrai, les descriptions de Ponge commencent au moment supposé où, le monde étant accompli, l'histoire achevée, la nature presque rendue humaine, la parole vient au-devant de la chose et la chose apprend à parler. Ponge surprend ce moment pathétique où se rencontrent, sur la lisière du monde, l'existence encore muette et cette parole, on le sait, meurtrière de l'existence. Du fond du mutisme, il entend l'effort d'un langage venu d'avant le déluge et, dans la parole claire du concept, il reconnaît le travail profond des éléments. Ainsi devient-il la volonté médiatrice de ce qui monte lentement vers la parole et de la parole qui descend lentement vers la terre, en exprimant, non l'existence d'avant le jour, mais l'existence d'après le jour : le monde de la fin du monde.

Où commence dans une œuvre l'instant où les mots deviennent plus forts que leur sens et où le sens devient plus matériel que le mot? Quand la prose de Lautréamont perd-elle son nom de prose? Chaque phrase ne se laisse-t-elle pas comprendre? Chaque suite de phrases n'est-elle pas logique? Et les mots ne disent-ils pas ce qu'ils veulent dire? A quel instant, dans ce dédale d'ordre, dans ce labyrinthe de clarté, le sens s'est-il égaré, à quel détour le raisonnement s'aperçoit-il qu'il a cessé de « suivre », qu'à sa place quelque chose a continué, progressé, conclu, en tout semblable à lui, en quoi il a cru se reconnaître, jusqu'au moment où, réveillé, il découvre cet autre qui a pris sa place? Mais revient-il sur ses pas pour dénoncer l'intrus, aussitôt l'illusion se dissipe, c'est lui-même qu'il retrouve, la prose à nouveau est prose, de sorte qu'il va plus loin et à nouveau se perd, laissant se substituer à lui une écœurante substance matérielle, pareille à un escalier qui marche, à un couloir qui se déroule, raison dont l'infailibilité exclut tout raisonneur, logique devenue la « logique des choses ». Où est donc l'œuvre? Chaque moment a la clarté d'un beau langage qui se parle, mais l'ensemble a le sens opaque d'une chose qui se mange et qui mange, qui dévore, s'engloutit et se reconstitue dans le vain effort pour se changer en rien.

Lautréamont n'est pas un vrai prosateur? Mais qu'est-ce que le

style de Sade, s'il n'est pas de la prose? Et qui écrit plus clairement que lui? Qui, formé par le siècle le moins poétique, ignore davantage les soucis d'une littérature en quête d'obscurité? Et pourtant en quelle œuvre s'entend un bruit aussi impersonnel, aussi inhumain, « murmure gigantesque et obsédant » (dit Jean Paulhan)? Mais c'est là un simple défaut! Faiblesse d'un écrivain incapable d'écrire brièvement! Sans doute, grave défaut la littérature, la première, l'en accuse. Mais ce qu'elle condamne d'un côté, par un autre côté devient mérite; ce qu'elle dénonce au nom de l'œuvre, elle l'admire comme expérience; ce qui paraît illisible, voilà ce qui seul semble digne d'être écrit. Et, au bout, se trouve la gloire; plus loin, l'oubli; plus loin, la survie anonyme au sein d'une culture morte; plus loin, la persévérance dans l'éternité élémentaire. Où est la fin? Où est cette mort qui est l'espoir du langage? Mais le langage est la vie qui porte la mort et se maintient en elle.

Si l'on veut ramener la littérature au mouvement qui en rend saisissables toutes les ambiguïtés, il est là : la littérature, comme la parole commune, commence avec la fin qui seule permet de comprendre. Pour parler, nous devons voir la mort, la voir derrière nous. Quand nous parlons, nous nous appuyons à un tombeau, et ce vide du tombeau est ce qui fait la vérité du langage, mais en même temps le vide est réalité et la mort se fait être. Il y a de l'être — c'est-à-dire une vérité logique et exprimable — et il y a un monde, parce que nous pouvons détruire les choses et suspendre l'existence. C'est en cela qu'on peut dire qu'il y a de l'être parce qu'il y a du néant : la mort est la possibilité de l'homme, elle est sa chance, c'est par elle que nous reste l'avenir d'un monde achevé; la mort est le plus grand espoir des hommes, leur seul espoir d'être hommes. C'est pourquoi l'existence est leur seule véritable angoisse, comme l'a bien montré Emmanuel Levinas¹; l'existence leur fait peur, non à cause de la mort qui pourrait y mettre un terme, mais parce qu'elle exclut la mort, parce qu'en dessous de la mort elle est encore là, présence au fond de l'absence, jour inexorable sur lequel se lèvent et se couchent tous les jours. Et mourir, sans doute, est-ce notre souci. Mais pourquoi? C'est que nous qui mourons, nous quittons justement et le monde et la mort. Tel est le paradoxe

1. « L'angoisse devant l'être, écrit-il, — l'horreur de l'être — n'est-elle pas aussi originelle que l'angoisse devant la mort? La peur d'être aussi originelle que la peur pour l'être? Plus originelle même, car de celle-ci il pourrait être rendu compte par celle-là. » (De l'existence à l'existant.)

de l'heure dernière. La mort travaille avec nous dans le monde; pouvoir qui humanise la nature, qui élève l'existence à l'être, elle est en nous, comme notre part la plus humaine; elle n'est mort que dans le monde, l'homme ne la connaît que parce qu'il est homme, et il n'est homme que parce qu'il est la mort en devenir. Mais mourir, c'est briser le monde; c'est perdre l'homme, anéantir l'être; c'est donc aussi perdre la mort, perdre ce qui en elle et pour moi faisait d'elle la mort. Tant que je vis, je suis un homme mortel, mais, quand je meurs, cessant d'être un homme, je cesse aussi d'être mortel, je ne suis plus capable de mourir, et la mort qui s'annonce me fait horreur, parce que je la vois telle qu'elle est : non plus mort, mais impossibilité de mourir.

De l'impossibilité de la mort, certaines religions ont fait l'immortalité. C'est-à-dire qu'elles ont essayé « d'humaniser » le fait même qui signifie : « Je cesse d'être un homme. » Mais seul le mouvement contraire rend la mort impossible par la mort, je perds l'avantage d'être mortel, parce que je perds la possibilité d'être homme; être homme par-delà la mort ne pourrait avoir que ce sens étrange : être, malgré la mort, toujours capable de mourir, continuer comme si de rien n'était avec, comme horizon et le même espoir, la mort qui n'aurait d'autre issue qu'un « continuez comme si de rien n'était », etc. C'est ce que d'autres religions ont appelé la malédiction des renaissances : on meurt, mais on meurt mal parce qu'on a mal vécu, on est condamné à revivre, et on revit jusqu'à ce qu'étant devenu tout à fait homme, on devienne, en mourant, un homme bienheureux : un homme vraiment mort. Kafka, par la Kabbale et les traditions orientales, a hérité ce thème. L'homme entre dans la nuit, mais la nuit conduit au réveil, et le voilà vermine. Ou bien l'homme meurt, mais en réalité il vit; il va de ville en ville, porté par les fleuves, reconnu des uns, aidé de personne, l'erreur de la mort ancienne ricanant à son chevet; c'est une condition étrange, il a oublié de mourir. Mais un autre croit vivre, c'est qu'il a oublié sa mort, et un autre, se sachant mort, lutte en vain pour mourir; la mort, c'est là-bas, le grand château que l'on ne peut atteindre, et la vie, c'était là-bas, le pays natal que l'on a quitté sur un faux appel; maintenant, il ne reste plus qu'à lutter, à travailler pour mourir complètement, mais lutter c'est vivre encore; et tout ce qui rapproche du but rend le but inaccessible.

Kafka n'a pas fait de ce thème l'expression d'un drame de

l'au-delà, mais il a cherché à ressaisir par lui le fait présent de notre condition. Il a vu dans la littérature le moyen le meilleur, non seulement pour décrire cette condition, mais même pour essayer de lui trouver une issue. C'est là une belle louange, mais est-elle méritée? Il est vrai qu'il y a dans la littérature une rouerie puissante, une mauvaise foi mystérieuse qui, lui permettant de jouer constamment sur deux tableaux, donne aux plus honnêtes l'espoir déraisonnable de perdre et cependant d'avoir gagné. D'abord, elle travaille, elle aussi, à l'avènement du monde; elle est civilisation et culture. A ce titre, elle unit déjà deux mouvements contradictoires. Elle est négation, car elle repousse dans le néant le côté inhumain, non déterminé, des choses; elle les définit, les rend finies, et c'est en ce sens qu'elle est vraiment l'œuvre de la mort dans le monde. Mais, en même temps, après avoir nié les choses dans leur existence, elle les conserve dans leur être : elle fait que les choses ont un sens, et la négation qui est la mort au travail est aussi l'avènement du sens, la compréhension en acte. La littérature a, en outre, un privilège elle dépasse le lieu et le moment actuels pour se placer à la périphérie du monde et comme à la fin du temps, et c'est de là qu'elle parle des choses et qu'elle s'occupe des hommes. A ce nouveau pouvoir, il semble qu'elle gagne une autorité éminente. En révélant à chaque moment le tout dont il fait partie, elle l'aide à prendre conscience de ce tout qu'il n'est pas et à devenir un autre moment qui sera moment d'un autre tout ainsi de suite; par là, elle peut se dire le plus grand ferment de l'histoire. Mais il s'ensuit un inconvénient ce tout qu'elle représente n'est pas une simple idée, puisqu'il est réalisé et non pas formulé abstraitement, mais il n'est pas réalisé d'une manière objective, car ce qui est réel en lui, ce n'est pas le tout, mais le langage particulier d'une œuvre particulière, elle-même immergée dans l'histoire; en outre, le tout ne se donne pas comme réel, mais comme fictif, c'est-à-dire justement comme tout : perspective du monde, prise de ce point imaginaire où le monde peut être vu dans son ensemble; il s'agit donc d'une vue du monde qui se réalise, comme irréaliste, à partir de la réalité propre du langage. Or, qu'en résulte-t-il? Du côté de la tâche qu'est le monde, la littérature est maintenant regardée plutôt comme une gêne que comme une aide sérieuse; elle n'est pas le résultat d'un vrai travail, puisqu'elle n'est pas réalité, mais réalisation d'un point de vue qui reste irréel; elle est étrangère à toute vraie culture, car la culture, c'est le travail d'un

homme se transformant peu à peu dans le temps et non la jouissance immédiate d'une transformation fictive qui congédie et le temps et le travail.

Déboutée de l'histoire, la littérature joue sur un autre tableau. Si elle n'est pas réellement dans le monde, travaillant à faire le monde, c'est que, par son manque d'être (de réalité intelligible), elle se rapporte à l'existence encore inhumaine. Oui, elle le reconnaît, il y a dans sa nature un glissement étrange entre être et ne pas être, présence, absence, réalité et irréalité. Qu'est-ce qu'une œuvre? Des mots réels et une histoire imaginaire, un monde où tout ce qui arrive est emprunté à la réalité, et ce monde est inaccessible; des personnages qui se donnent pour vivants, mais nous savons que leur vie est de ne pas vivre (de rester une fiction); alors, un pur néant? Mais le livre est là qu'on touche, les mots se lisent qu'on ne peut changer; le néant d'une idée, de ce qui n'existe que compris? Mais la fiction n'est pas comprise, elle est vécue sur les mots à partir desquels elle se réalise, et elle est plus réelle, pour moi qui la lis ou l'écris, que bien des événements réels, car elle s'imprègne de toute la réalité du langage et elle se substitue à ma vie, à force d'exister. La littérature n'agit pas mais c'est qu'elle plonge dans ce fond d'existence qui n'est ni être ni néant et où l'espoir de rien faire est radicalement supprimé. Elle n'est pas explication, ni pure compréhension, car l'inexplicable se présente en elle. Et elle exprime sans exprimer, offrant son langage à ce qui se murmure dans l'absence de parole. La littérature apparaît alors liée à l'étrangeté de l'existence que l'être a rejetée et qui échappe à toute catégorie. L'écrivain se sent la proie d'une puissance impersonnelle qui ne le laisse ni vivre ni mourir : l'irresponsabilité qu'il ne peut surmonter devient la traduction de cette mort sans mort qui l'attend au bord du néant; l'immortalité littéraire est le mouvement même par lequel, jusque dans le monde, un monde miné par l'existence brute, s'insinue la nausée d'une survie qui n'en est pas une, d'une mort qui ne met fin à rien. L'écrivain qui écrit une œuvre se supprime dans cette œuvre, et il s'affirme en elle. S'il l'a écrite pour se défaire de soi, il se trouve que cette œuvre l'engage et le rappelle à lui, et s'il l'écrit pour se manifester et vivre en elle, il voit que ce qu'il a fait n'est rien, que la plus grande œuvre ne vaut pas l'acte le plus insignifiant, et qu'elle le condamne à une existence qui n'est pas la sienne et à une vie qui n'est pas de la vie. Ou encore, il a écrit parce qu'il a entendu, au fond du langage, ce travail de la mort qui

prépare les êtres à la vérité de leur nom il a travaillé pour ce néant et il a été lui-même un néant au travail. Mais, à réaliser le vide, on crée une œuvre, et l'œuvre, née de la fidélité à la mort, n'est finalement plus capable de mourir et, à celui qui a voulu se préparer une mort sans histoire, elle n'apporte que la dérision de l'immortalité.

Où est donc le pouvoir de la littérature? Elle joue à travailler dans le monde, et le monde tient son travail pour un jeu nul ou dangereux. Elle s'ouvre une voie vers l'obscurité de l'existence, et elle ne réussit pas à prononcer le « Jamais plus » qui en suspendrait la malédiction. Où est donc sa force? Pourquoi un homme, comme Kafka, jugeait-il que s'il lui fallait manquer son destin, être écrivain demeurerait pour lui la seule manière de le manquer avec vérité? Cela est peut-être une énigme indéchiffrable, mais si c'en est une, le mystère vient alors du droit de la littérature à affecter indifféremment chacun de ses moments et chacun de ses résultats du signe négatif ou du signe positif. Étrange droit, qui est lié à la question de l'ambiguïté en général. Pourquoi y a-t-il de l'ambiguïté dans le monde? L'ambiguïté est sa propre réponse. On ne lui répond qu'en la retrouvant dans l'ambiguïté de la réponse, et la réponse ambiguë est une question au sujet de l'ambiguïté. L'un de ses moyens de séduction est le désir qu'elle fait naître de la tirer au clair, lutte qui ressemble à la lutte contre le mal dont parle Kafka et qui finit dans le mal, « telle la lutte avec les femmes, qui finit au lit ».

La littérature est le langage qui se fait ambiguïté. La langue courante n'est pas nécessairement claire, elle ne dit pas toujours ce qu'elle dit, le malentendu est aussi une de ses voies. Cela est inévitable, on ne parle qu'en faisant du mot un monstre à deux faces, réalité qui est présence matérielle et sens qui est absence idéale. Mais la langue courante limite l'équivoque. Elle enferme solidement l'absence dans une présence, elle met un terme à l'entente, au mouvement indéfini de la compréhension; l'entente est limitée, mais le malentendu aussi est limité. Dans la littérature, l'ambiguïté est comme livrée à ses excès par les facilités qu'elle trouve et épuisée par l'étendue des abus qu'elle peut commettre. On dirait que s'offre un piège caché pour qu'elle dévoile ses propres pièges et qu'en se livrant à elle sans réserve, la littérature essaie de la retenir, hors de la vue du monde et hors de la pensée du monde, dans un domaine où elle s'accomplit sans rien mettre en péril.

L'ambiguïté est là aux prises avec elle-même. Non seulement, chaque moment du langage peut devenir ambigu et dire autre chose qu'il ne dit, mais le sens général du langage est incertain, dont on ne sait s'il exprime ou s'il représente, s'il est une chose ou s'il la signifie; s'il est là pour être oublié ou s'il ne se fait oublier que pour qu'on le voie; s'il est transparent à cause du peu de sens de ce qu'il dit ou clair par l'exactitude avec laquelle il le dit, obscur parce qu'il dit trop, opaque parce qu'il ne dit rien. L'ambiguïté est partout : dans l'apparence futile, mais ce qu'il y a de plus frivole peut être le masque du sérieux; dans son désintéressement, mais derrière ce désintéressement il y a les puissances du monde avec lesquelles elle pactise en les ignorant ou encore c'est dans ce désintéressement qu'elle sauvegarde le caractère absolu des valeurs sans lesquelles l'action s'arrêterait ou deviendrait mortelle; son irréalité est donc principe d'action et incapacité d'agir de même que la fiction est en elle vérité et aussi bien indifférence à la vérité; de même que si elle se lie à la morale, elle se corrompt et si elle repousse la morale, elle se pervertit encore; de même qu'elle n'est rien, si elle n'est pas sa propre fin, mais elle ne peut pas avoir sa fin en elle, car elle est sans fin, elle s'achève en dehors d'elle-même, dans l'histoire, etc.

Tous ces renversements du pour au contre — et ceux qu'ont évoqués ces pages — s'expliquent sans doute par des causes très diverses. On a vu que la littérature se donne des tâches inconciliables. On a vu que de l'écrivain au lecteur, du travail à l'œuvre, elle passe par des moments opposés et ne se reconnaît que dans l'affirmation de tous les moments qui s'opposent. Mais, toutes ces contradictions, ces exigences hostiles, ces divisions et ces contrariétés, si différentes d'origine, d'espèce et de signification, renvoient toutes à une ambiguïté ultime, dont l'étrange effet est d'attirer la littérature en un point instable où elle peut changer indifféremment de sens et de signe.

Cette ultime vicissitude tient l'œuvre en suspens de telle sorte que celle-ci peut à son gré prendre une valeur positive ou une valeur négative et, comme si elle pivotait invisiblement autour d'un axe invisible, entrer dans le jour des affirmations ou le contre-jour des négations, sans que le style, le genre, le sujet puissent rendre compte de cette transformation radicale. Le contenu des mots, ni leur forme, n'est en cause. Obscure, claire, poétique, prosaïque, insignifiante, importante, parlant du galet, parlant de Dieu,

quelque chose dans l'œuvre est présent qui ne dépend pas de ses caractères et qui au fond d'elle-même est toujours en voie de la modifier de fond en comble. Tout se passe comme si, au sein de la littérature et du langage, par-delà les mouvements apparents qui les transforment, était réservé un point d'instabilité, une puissance de métamorphose substantielle, capable de tout en changer sans rien en changer. Cette instabilité peut passer pour l'effet d'une force désagrégeante, car par elle l'œuvre la plus forte et la plus chargée de forces peut devenir une œuvre de malheur et de ruine, mais cette désagrégation est aussi construction, si brusquement par elle la détresse se fait espoir et la destruction élément de l'indestructible. Comment une telle imminence de changement, donnée dans la profondeur du langage en dehors du sens qui l'affecte et de la réalité de ce langage, peut-elle être cependant présente dans ce sens et dans cette réalité? Dans le mot, le sens de ce mot introduirait-il avec soi quelque chose qui, tout en garantissant sa signification précise et sans porter atteinte à celle-ci, serait capable de le modifier complètement et de modifier la valeur matérielle du mot? Y aurait-il, cachée dans l'intimité de la parole, une force amie et ennemie, une arme faite pour construire et pour détruire, qui agirait derrière la signification et non sur la signification? Faut-il supposer un sens du sens des mots qui, tout en le déterminant, envelopperait cette détermination d'une indétermination ambiguë en instance entre le oui et le non?

Mais nous n'avons rien à supposer ce sens du sens des mots, qui est aussi bien le mouvement du mot vers sa vérité que son retour, par la réalité du langage, au fond obscur de l'existence, cette absence par laquelle la chose est anéantie, détruite pour devenir être et idée, nous l'avons longuement interrogée. Elle est cette vie qui porte la mort et se maintient en elle, la mort, le pouvoir prodigieux du négatif, ou encore la liberté, par le travail de quoi l'existence est détachée d'elle-même et rendue significative. Or, rien ne peut faire que, dans le moment où elle travaille à la compréhension des choses et, dans le langage, à la spécification des mots, cette puissance ne s'affirme encore comme une possibilité toujours autre et ne perpétue un double sens irréductible, une alternative dont les termes se recouvrent dans une ambiguïté qui les rend identiques en les rendant opposés.

Si nous appelons cette puissance la négation ou l'irréalité ou la mort, tantôt la mort, la négation, l'irréalité, travaillant au fond

du langage, y signifient l'avènement de la vérité dans le monde, l'être intelligible qui se construit, le sens qui se forme. Mais, tout aussitôt, le signe change : le sens ne représente plus la merveille de comprendre, mais nous renvoie au néant de la mort, et l'être intelligible ne signifie que le refus de l'existence, et le souci absolu de la vérité se traduit par l'impuissance à agir vraiment. Ou bien la mort se montre comme la puissance civilisatrice qui aboutit à la compréhension de l'être. Mais, en même temps, la mort qui aboutit à l'être représente la folie absurde, la malédiction de l'existence qui réunit en soi mort et être et n'est ni être ni mort. La mort aboutit à l'être tel est l'espoir et telle est la tâche de l'homme, car le néant même aide à faire le monde, le néant est créateur du monde en l'homme qui travaille et comprend. La mort aboutit à l'être telle est la déchirure de l'homme, l'origine de son sort malheureux, car par l'homme la mort vient à l'être et par l'homme le sens repose sur le néant; nous ne comprenons qu'en nous privant d'exister, en rendant la mort possible, en infectant ce que nous comprenons du néant de la mort, de sorte que, si nous sortons de l'être, nous tombons hors de la possibilité de la mort, et l'issue devient la disparition de toute issue.

Dans ce double sens initial, qui est au fond de toute parole comme une condamnation encore ignorée et un bonheur encore invisible, la littérature trouve son origine, car elle est la forme qu'il a choisie pour se manifester derrière le sens et la valeur des mots, et la question qu'il pose est la question que pose la littérature.

<i>La lecture de Kafka.</i>	9
<i>Kafka et la littérature.</i>	20
<i>Le mythe de Mallarmé.</i>	35
<i>Le mystère dans les lettres.</i>	49
<i>Le paradoxe d'Aytré.</i>	66
<i>Le langage de la fiction.</i>	79
<i>Réflexions sur le surréalisme.</i>	90
<i>René Char.</i>	103
<i>La parole « sacrée » de Hölderlin.</i>	115
<i>L'échec de Baudelaire.</i>	133
<i>Le sommeil de Rimbaud.</i>	152
<i>De Lautréamont à Miller.</i>	160
<i>Traduit de...</i>	173
<i>Les romans de Sartre.</i>	188
<i>Note sur Malraux.</i>	204
<i>Gide et la littérature d'expérience.</i>	208
<i>Adolphe ou le malheur des sentiments vrais.</i>	221
<i>Regards d'outre-tombe.</i>	238
<i>La main de Pascal.</i>	249
<i>Valéry et Faust.</i>	263
<i>Du côté de Nietzsche.</i>	278
<i>La littérature et le droit à la mort.</i>	291

*Reproduit et achevé d'imprimer
par l'Imprimerie Floch
à Mayenne, le 4 juin 1984.
Dépôt légal : juin 1984.
1^{er} dépôt légal : juin 1949.
Numéro d'imprimeur : 21947.*

ISBN 2-07-020734-X / Imprimé en France.