

DU MÊME AUTEUR

nrf

Romans

THOMAS L'OBSCUR.
AMINADAB.
LE TRÈS-HAUT.

Récits

THOMAS L'OBSCUR (nouvelle version).
L'ARRÊT DE MORT.
AU MOMENT VOULU.
CELUI QUI NE M'ACCOMPAGNAIT PAS.

Essais critiques

FAUX PAS.
LA PART DU FEU.

★

Chez d'autres éditeurs

LAUTRÉAMONT ET SADE (*Editions de Minuit*).
LE RESSASSEMENT ÉTERNEL (*Editions de Minuit*).

MAURICE BLANCHOT

L'ESPACE
LITTÉRAIRE

nrf

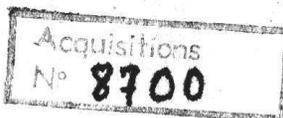


0078

GALLIMARD
5, rue Sébastien-Bottin, Paris VII^e

Il a été tiré de l'édition originale de cet ouvrage, vingt-cinq exemplaires sur vélin pur fil Lafuma-Navarre, dont vingt numérotés de 1 à 20, et cinq, hors commerce, marqués de A à E.

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint ; quand il s'agit d'un livre d'éclaircissements, il y a une sorte de loyauté méthodique à dire vers quel point il semble que le livre se dirige : ici, vers les pages intitulées Le regard d'Orphée.



Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous les pays, y compris la Russie.
© 1955, Éditions Gallimard

I

LA SOLITUDE ESSENTIELLE

Il semble que nous apprenions quelque chose sur l'art, quand nous éprouvons ce que voudrait désigner le mot solitude. De ce mot, on a fait un grand abus. Cependant, « être seul », qu'est-ce que cela signifie ? Quand est-on seul ? Se poser cette question ne doit pas seulement nous ramener à des opinions pathétiques. La solitude au niveau du monde est une blessure sur laquelle il n'y a pas ici à épiloguer.

Nous ne visons pas davantage la solitude de l'artiste, celle qui, dit-on, lui serait nécessaire pour exercer son art. Quand Rilke écrit à la comtesse de Solms-Laubach (le 3 août 1907) : « Depuis des semaines, sauf deux courtes interruptions, je n'ai pas prononcé une seule parole ; ma solitude se ferme enfin et je suis dans le travail comme le noyau dans le fruit », la solitude dont il parle n'est pas essentiellement solitude : elle est recueillement.

La solitude de l'œuvre — l'œuvre
LA SOLITUDE DE L'ŒUVRE d'art, l'œuvre littéraire — nous découvre une solitude plus essentielle. Elle exclut l'isolement complaisant de l'individualisme, elle ignore la recherche de la différence ; le fait de soutenir un rapport viril dans une tâche qui couvre l'étendue maîtrisée du jour ne la dissipe pas. Celui qui écrit l'œuvre est mis à part, celui qui l'a écrite est congédié. Celui qui est congédié, en outre, ne le sait pas. Cette ignorance le préserve, le divertit en l'autorisant à persévérer. L'écrivain ne sait jamais si l'œuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre. Valéry, célébrant dans l'œuvre ce privilège de l'infini, n'en voit

encore que le côté le plus facile : que l'œuvre soit infinie, cela veut dire (pour lui) que l'artiste, n'étant pas capable d'y mettre fin, est cependant capable d'en faire le lieu fermé d'un travail sans fin dont l'inachèvement développe la maîtrise de l'esprit, exprime cette maîtrise, l'exprime en la développant sous forme de pouvoir. A un certain moment, les circonstances, c'est-à-dire l'histoire, sous la figure de l'éditeur, des exigences financières, des tâches sociales, prononcent cette fin qui manque, et l'artiste, rendu libre par un dénouement de pure contrainte, poursuit ailleurs l'inachevé.

L'infini de l'œuvre, dans une telle vue, n'est que l'infini de l'esprit. L'esprit veut s'accomplir dans une seule œuvre, au lieu de se réaliser dans l'infini des œuvres et le mouvement de l'histoire. Mais Valéry ne fut nullement un héros. Il trouva bon de parler de tout, d'écrire sur tout : ainsi, le tout dispersé du monde le divertissait-il de la rigueur du tout unique de l'œuvre dont il s'était laissé détourner aimablement. L'*etc.* se dissimulait derrière la diversité des pensées, des sujets.

Cependant, l'œuvre — l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire — n'est ni achevée ni inachevée : elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela : qu'elle est — et rien de plus. En dehors de cela, elle n'est rien. Qui veut lui faire exprimer davantage, ne trouve rien, trouve qu'elle n'exprime rien. Celui qui vit dans la dépendance de l'œuvre, soit pour l'écrire, soit pour la lire, appartient à la solitude de ce qui n'exprime que le mot être : mot que le langage abrite en le dissimulant ou fait apparaître en disparaissant dans le vide silencieux de l'œuvre.

La solitude de l'œuvre a pour premier cadre cette absence d'exigence qui ne permet jamais de la dire achevée ni inachevée. Elle est sans preuve, de même qu'elle est sans usage. Elle ne se vérifie pas, la vérité peut la saisir, la renommée l'éclaire : cette existence ne la concerne pas, cette évidence ne la rend ni sûre ni réelle, ne la rend pas manifeste.

L'œuvre est solitaire : cela ne signifie pas qu'elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais, qui la lit entre dans cette affirmation de la solitude de l'œuvre, comme celui qui l'écrit appartient au risque de cette solitude.

Si l'on veut regarder de plus près à quoi L'ŒUVRE, LE LIVRE nous invitent de telles affirmations, il faut peut-être chercher d'où elles prennent leur origine. L'écrivain écrit un livre, mais le livre n'est pas encore l'œuvre, l'œuvre n'est œuvre que lorsque se prononce par elle, dans la violence d'un commencement qui lui est propre, le mot être, événement qui s'accomplit quand l'œuvre est l'intimité de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit. On peut donc se demander : la solitude, si elle est le risque de l'écrivain, n'exprimerait-elle pas ce fait qu'il est tourné, orienté vers la violence ouverte de l'œuvre dont il ne saisit jamais que le substitut, l'approche et l'illusion sous la forme du livre ? L'écrivain appartient à l'œuvre, mais ce qui lui appartient, c'est seulement un livre, un amas muet de mots stériles, ce qu'il y a de plus insignifiant au monde. L'écrivain qui éprouve ce vide, croit seulement que l'œuvre est inachevée, et il croit qu'un peu plus de travail, la chance d'instant favorables lui permettront, à lui seul, d'en finir. Il se remet donc à l'œuvre. Mais ce qu'il veut terminer à lui seul, reste l'interminable, l'associe à un travail illusoire. Et l'œuvre, à la fin, l'ignore, se referme sur son absence, dans l'affirmation impersonnelle, anonyme qu'elle est — et rien de plus. Ce que l'on traduit en remarquant que l'artiste, ne terminant son œuvre qu'au moment où il meurt, ne la connaît jamais. Remarque qu'il faut peut-être retourner, car l'écrivain ne serait-il pas mort dès que l'œuvre existe, comme il en a parfois lui-même le pressentiment dans l'impression d'un désœuvrement des plus étranges¹ ?

1. Cette situation n'est pas celle de l'homme qui travaille, qui accomplit sa tâche et à qui cette tâche échappe en se transformant dans le monde. Ce que l'homme fait se transforme, mais dans le monde, et l'homme le ressaisit à travers le monde, peut du moins le ressaisir, si l'aliénation ne s'immobilise pas, ne se détourne pas au profit de quelques-uns, mais se poursuit jusqu'à l'achèvement du monde. Au contraire, ce que l'écrivain a en vue, c'est l'œuvre, et ce qu'il écrit, c'est un livre. Le livre, comme tel, peut devenir un événement agissant du monde (action cependant toujours réservée et insuffisante), mais ce n'est pas l'action que l'artiste a en vue, c'est l'œuvre, et ce qui fait du livre le substitut de l'œuvre suffit à en faire une chose qui, comme l'œuvre, ne relève pas de la vérité du monde, chose presque vaine, si elle n'a ni la réalité de l'œuvre, ni le sérieux du travail véritable dans le monde.

La même situation peut encore se décrire ainsi : l'écrivain ne lit jamais son œuvre. Elle est, pour lui, l'illisible, un secret, en face de quoi il ne demeure pas. Un secret, parce qu'il en est séparé. Cette impossibilité de lire n'est pas cependant un mouvement purement négatif, elle est plutôt la seule approche réelle que l'auteur puisse avoir de ce que nous appelons œuvre. L'abrupt *Noli me legere* fait surgir, là où il n'y a encore qu'un livre, déjà l'horizon d'une puissance autre. Expérience fuyante, quoique immédiate. Ce n'est pas la force d'un interdit, c'est, à travers le jeu et le sens des mots, l'affirmation insistante, rude et poignante que ce qui est là, dans la présence globale d'un texte définitif, se refuse cependant, est le vide rude et mordant du refus, ou bien exclus, avec l'autorité de l'indifférence, celui qui, l'ayant écrit, veut encore le ressaisir à neuf par la lecture. L'impossibilité de lire est cette découverte que maintenant, dans l'espace ouvert par la création, il n'y a plus de place pour la création — et, pour l'écrivain, pas d'autre possibilité que d'écrire toujours cette œuvre. Nul qui a écrit l'œuvre, ne peut vivre, demeurer auprès d'elle. Celle-ci est la décision même qui le congédie, le retranche, qui fait de lui le survivant, le désœuvré, l'inoccupé, l'inerte dont l'art ne dépend pas.

L'écrivain ne peut pas séjourner auprès de l'œuvre : il ne peut que l'écrire, il peut, lorsqu'elle est écrite, seulement en discerner l'approche dans l'abrupt *Noli me legere* qui l'éloigne lui-même, qui l'écarte ou qui l'oblige à faire retour à cet « écart » où il est entré d'abord pour devenir l'entente de ce qu'il lui fallait écrire. De sorte que maintenant il se retrouve à nouveau comme au début de sa tâche et qu'il retrouve à nouveau le voisinage, l'intimité errante du dehors dont il n'a pu faire un séjour.

Cette épreuve nous oriente peut-être vers ce que nous cherchons. La solitude de l'écrivain, cette condition qui est son risque, viendrait alors de ce qu'il appartient, dans l'œuvre, à ce qui est toujours avant l'œuvre. Par lui, l'œuvre arrive, est la fermeté du commencement, mais lui-même appartient à un temps où règne l'indécision du recommencement. L'obsession qui le lie à un thème privilégié, qui l'oblige à redire ce qu'il a déjà dit, parfois avec la puissance d'un talent enrichi, mais parfois

avec la prolixité d'une redite extraordinairement appauvrissante, avec toujours moins de force, avec toujours plus de monotonie, illustre cette nécessité où il est apparemment de revenir au même point, de repasser par les mêmes voies, de persévérer en recommençant ce qui pour lui ne commence jamais, d'appartenir à l'ombre des événements, non à leur réalité, à l'image, non à l'objet, à ce qui fait que les mots eux-mêmes peuvent devenir images, apparences — et non pas signes, valeurs, pouvoir de vérité.

Il arrive qu'un homme qui tient un crayon, même s'il veut fortement le lâcher, sa main ne le lâche pas cependant : au contraire, elle se resserre, loin de s'ouvrir. L'autre main intervient avec plus de succès, mais l'on voit alors la main que l'on peut dire malade esquisser un lent mouvement et essayer de rattraper l'objet qui s'éloigne. Ce qui est étrange, c'est la lenteur de ce mouvement. La main se meut dans un temps peu humain, qui n'est pas celui de l'action viable, ni celui de l'espoir, mais plutôt l'ombre du temps, elle-même ombre d'une main glissant irrésistiblement vers un objet devenu son ombre. Cette main éprouve, à certains moments, un besoin très grand de saisir : elle doit prendre le crayon, il le faut, c'est un ordre, une exigence impérieuse. Phénomène connu sous le nom de « préhension persécutrice ».

L'écrivain semble maître de sa plume, il peut devenir capable d'une grande maîtrise sur les mots, sur ce qu'il désire leur faire exprimer. Mais cette maîtrise réussit seulement à le mettre, à le maintenir en contact avec la passivité foncière où le mot, n'étant plus que son apparence et l'ombre d'un mot, ne peut jamais être maîtrisé ni même saisi, reste l'insaisissable, l'indésaisissable, le moment indécis de la fascination.

La maîtrise de l'écrivain n'est pas dans la main qui écrit, cette main « malade » qui ne lâche jamais le crayon, qui ne peut le lâcher, car ce qu'elle tient, elle ne le tient pas réellement, ce qu'elle tient appartient à l'ombre, et elle-même est une ombre. La maîtrise est toujours le fait de l'autre main, celle qui n'écrit pas, capable d'intervenir au moment où il faut, de saisir le

crayon et de l'écartier. La maîtrise consiste donc dans le pouvoir de cesser d'écrire, d'interrompre ce qui s'écrit, en rendant ses droits et son tranchant décisif à l'instant.

Il nous faut recommencer à questionner. Nous avons dit : l'écrivain appartient à l'œuvre, mais ce qui lui appartient, ce qu'il termine à lui seul, c'est seulement un livre. « A lui seul » a pour réponse la restriction du « seulement ». L'écrivain n'est jamais devant l'œuvre, et là où il y a œuvre, il ne le sait pas, ou plus précisément son ignorance même est ignorée, est seulement donnée dans l'impossibilité de lire, expérience ambiguë qui le remet à l'œuvre.

L'écrivain se remet à l'œuvre. Pourquoi ne cesse-t-il pas d'écrire ? Pourquoi, s'il rompt avec l'œuvre, comme Rimbaud, cette rupture nous frappe-t-elle comme une impossibilité mystérieuse ? A-t-il seulement le désir d'un ouvrage parfait, et s'il ne cesse pas d'y travailler, est-ce seulement parce que la perfection n'est jamais assez parfaite ? Écrit-il même en vue d'une œuvre ? S'en soucie-t-il comme de ce qui mettrait fin à sa tâche, comme du but qui mérite tant d'efforts ? Nullement. Et l'œuvre n'est jamais ce en vue de quoi l'on peut écrire (en vue de quoi l'on se rapporterait à ce qui s'écrit comme à l'exercice d'un pouvoir).

Que la tâche de l'écrivain prenne fin avec sa vie, c'est ce qui dissimule que, par cette tâche, sa vie glisse au malheur de l'infini.

L'INTERMINABLE,
L'INCESSANT

La solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre se révèle en ceci : écrire est maintenant l'interminable, l'incessant. L'écrivain n'appartient plus au domaine magistral où s'exprimer signifie exprimer l'exactitude et la certitude des choses et des valeurs selon le sens de leurs limites. Ce qui s'écrit livre celui qui doit écrire à une affirmation sur laquelle il est sans autorité, qui est elle-même sans consistance, qui n'affirme rien, qui n'est pas le repos, la dignité du silence, car elle est ce qui parle encore quand tout a été dit, ce qui ne précède pas la parole, car elle l'empêche plutôt d'être parole commençante, comme elle lui retire le droit et le pouvoir de s'interrompre. Ecrire, c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même, briser le rapport

qui me fait parler vers « toi », qui me donne parole dans l'entente que cette parole reçoit de toi, car elle t'interpelle, elle est l'interpellation qui commence en moi parce qu'elle finit en toi. Ecrire, c'est rompre ce lien. C'est, en outre, retirer le langage du cours du monde, le dessaisir de ce qui fait de lui un pouvoir par lequel, si je parle, c'est le monde qui se parle, c'est le jour qui s'édifie par le travail, l'action et le temps.

Ecrire est l'interminable, l'incessant. L'écrivain, dit-on, renonce à dire « Je ». Kafka remarque, avec surprise, avec un plaisir enchanté, qu'il est entré dans la littérature dès qu'il a pu substituer le « Il » au « Je ». C'est vrai, mais la transformation est bien plus profonde. L'écrivain appartient à un langage que personne ne parle, qui ne s'adresse à personne, qui n'a pas de centre, qui ne révèle rien. Il peut croire qu'il s'affirme en ce langage, mais ce qu'il affirme est tout à fait privé de soi. Dans la mesure où, écrivain, il fait droit à ce qui s'écrit, il ne peut plus jamais s'exprimer et il ne peut pas davantage en appeler à toi, ni encore donner la parole à autrui. Là où il est, seul parle l'être, — ce qui signifie que la parole ne parle plus, mais est, mais se voue à la pure passivité de l'être.

Quand écrire, c'est se livrer à l'interminable, l'écrivain qui accepte d'en soutenir l'essence, perd le pouvoir de dire « Je ». Il perd alors le pouvoir de faire dire « Je » à d'autres que lui. Aussi ne peut-il nullement donner vie à des personnages dont sa force créatrice garantirait la liberté. L'idée de personnage, comme la forme traditionnelle du roman, n'est qu'un des compromis par lesquels l'écrivain, entraîné hors de soi par la littérature en quête de son essence, essaie de sauver ses rapports avec le monde et avec lui-même.

Ecrire, c'est se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler, — et, à cause de cela, pour en devenir l'écho, je dois d'une certaine manière lui imposer silence. J'apporte à cette parole incessante la décision, l'autorité de mon silence propre. Je rends *sensible*, par ma médiation silencieuse, l'affirmation ininterrompue, le murmure géant sur lequel le langage en s'ouvrant devient image, devient imaginaire, profondeur parlante, indistincte, plénitude qui est vide. Ce silence a sa source dans l'effacement auquel celui qui écrit est invité. Ou bien, il est la ressource de

sa maîtrise, ce droit d'intervenir que garde la main qui n'écrit pas, la part de lui-même qui peut toujours dire non et, quand il le faut, en appelle au temps, restaure l'avenir.

Lorsque, dans une œuvre, nous en admirons le ton, sensibles au ton comme à ce qu'elle a de plus authentique, que désignons-nous par là ? Non pas le style, ni l'intérêt et la qualité du langage, mais précisément ce silence, cette force virile par laquelle celui qui écrit, s'étant privé de soi, ayant renoncé à soi, a dans cet effacement maintenu cependant l'autorité d'un pouvoir, la décision de se taire, pour qu'en ce silence prenne forme, cohérence et entente ce qui parle sans commencement ni fin.

Le ton n'est pas la voix de l'écrivain, mais l'intimité du silence qu'il impose à la parole, ce qui fait que ce silence est encore le sien, ce qui reste de lui-même dans la discrétion qui le met à l'écart. Le ton fait les grands écrivains, mais peut-être l'œuvre ne se soucie-t-elle pas de ce qui les fait grands.

Dans l'effacement auquel il est invité, le « grand écrivain » se retient encore : ce qui parle n'est plus lui-même, mais n'est pas le pur glissement de la parole de personne. Du « Je » effacé, il garde l'affirmation autoritaire, quoique silencieuse. Du temps actif, de l'instant, il garde le tranchant, la rapidité violente. Ainsi se préserve-t-il à l'intérieur de l'œuvre, se contient-il là où il n'y a plus de retenue. Mais l'œuvre garde aussi, à cause de cela, un contenu, elle n'est pas toute intérieure à elle-même.

L'écrivain qu'on appelle classique — du moins en France — sacrifie en lui la parole qui lui est propre, mais pour donner voix à l'universel. Le calme d'une forme réglée, la certitude d'une parole libérée du caprice, où parle la généralité impersonnelle, lui assure un rapport avec la vérité. Vérité qui est au delà de la personne et voudrait être au delà du temps. La littérature a alors la solitude glorieuse de la raison, cette vie raréfiée au sein du tout qui demanderait résolution et courage, si cette raison n'était en fait l'équilibre d'une société aristocratique ordonnée, c'est-à-dire le contentement noble d'une partie de la société qui concentre en elle le tout, en s'isolant et en se maintenant au-dessus de ce qui la fait vivre.

Quand écrire, c'est découvrir l'interminable, l'écrivain qui entre dans cette région ne se dépasse pas vers l'universel. Il ne

va pas vers un monde plus sûr, plus beau, mieux justifié, où tout s'ordonnerait selon la clarté d'un jour juste. Il ne découvre pas le beau langage qui parle honorablement pour tous. Ce qui parle en lui, c'est ce fait que, d'une manière ou d'une autre, il n'est plus lui-même, il n'est déjà plus personne. Le « Il » qui se substitue au « Je », telle est la solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre. « Il » ne désigne pas le désintéressement objectif, le détachement créateur. « Il » ne glorifie pas la conscience en un autre que moi, l'essor d'une vie humaine qui, dans l'espace imaginaire de l'œuvre d'art, garderait la liberté de dire « Je ». « Il », c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre, c'est que, là où je suis, je ne puisse plus m'adresser à moi et que celui qui s'adresse à moi, ne dise pas « Je », ne soit pas lui-même.

Il est peut-être frappant qu'à partir du moment où l'œuvre devient recherche de l'art, devient littérature, l'écrivain éprouve toujours davantage le besoin de garder un rapport avec soi. C'est qu'il éprouve une extrême répugnance à se dessaisir de lui-même au profit de cette puissance neutre, sans forme et sans destin, qui est derrière tout ce qui s'écrit, répugnance et appréhension que révèle le souci, propre à tant d'auteurs, de rédiger ce qu'ils appellent leur *Journal*. Cela est très éloigné des complaisances dites romantiques. Le Journal n'est pas essentiellement confession, récit de soi-même. C'est un Mémorial. De quoi l'écrivain doit-il se souvenir ? De lui-même, de celui qu'il est, quand il n'écrit pas, quand il vit la vie quotidienne, quand il est vivant et vrai, et non pas mourant et sans vérité. Mais le moyen dont il se sert pour se rappeler à soi, c'est, fait étrange, l'élément même de l'oubli : écrire. De là cependant que la vérité du Journal ne soit pas dans les remarques intéressantes, littéraires, qui s'y trouvent, mais dans les détails insignifiants qui le rattachent à la réalité quotidienne. Le Journal représente la suite des points de repère qu'un écrivain établit pour se reconnaître, quand il pressent la métamorphose dangereuse à laquelle il est exposé. C'est un chemin encore viable, une sorte de chemin de ronde qui longe, surveille et parfois double l'autre voie, celle

où errer est la tâche sans fin. Ici, il est encore parlé de choses véritables. Ici, qui parle garde un nom et parle en son nom, et la date qu'on inscrit est celle d'un temps commun où ce qui arrive arrive vraiment. Le Journal — ce livre apparemment tout à fait solitaire — est souvent écrit par peur et angoisse de la solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre.

Le recours au Journal indique que celui qui écrit ne veut pas rompre avec le bonheur, la convenance de jours qui soient vraiment des jours et qui se suivent vraiment. Le Journal enracine le mouvement d'écrire dans le temps, dans l'humilité du quotidien daté et préservé par sa date. Peut-être ce qui est écrit là n'est-il déjà qu'insincérité, peut-être est-ce dit sans souci du vrai, mais c'est dit sous la sauvegarde de l'événement, cela appartient aux affaires, aux incidents, au commerce du monde, à un présent actif, à une durée peut-être toute nulle et insignifiante, mais du moins sans retour, travail de ce qui se dépasse, va vers demain, y va définitivement.

Le Journal marque que celui qui écrit n'est déjà plus capable d'appartenir au temps par la fermeté ordinaire de l'action, par la communauté du travail, du métier, par la simplicité de la parole intime, la force de l'irréflexion. Il n'est déjà plus réellement historique, mais il ne veut pas non plus perdre le temps, et comme il ne sait plus qu'écrire, il écrit du moins à la demande de son histoire quotidienne et en accord avec la préoccupation des jours. Il arrive que les écrivains qui tiennent journal soient les plus littéraires de tous les écrivains, mais peut-être précisément parce qu'ils évitent ainsi l'extrême de la littérature, si celle-ci est bien le règne fascinant de l'absence de temps.

LA FASCINATION DE L'ABSENCE DE TEMPS

Ecrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps. Nous approchons sans doute ici de l'essence de la solitude. L'absence de temps n'est pas un mode purement négatif. C'est le temps où rien ne commence, où l'initiative n'est pas possible, où, avant l'affirmation, il y a déjà le retour de l'affirmation. Plutôt qu'un mode purement négatif, c'est au contraire un temps sans négation, sans décision, quand ici est aussi bien nulle part, que chaque chose se retire en son

image et que le « Je » que nous sommes se reconnaît en s'abîmant dans la neutralité d'un « Il » sans figure. Le temps de l'absence de temps est sans présent, sans présence. Ce « sans présent » ne renvoie cependant pas à un passé. Autrefois a eu la dignité, la force agissante de maintenant ; de cette force agissante, le souvenir témoigne encore, lui qui me libère de ce qui autrement me rappellerait, m'en libère en me donnant le moyen de l'appeler librement, d'en disposer selon mon intention présente. Le souvenir est la liberté du passé. Mais ce qui est sans présent n'accepte pas non plus le présent d'un souvenir. Le souvenir dit de l'événement : cela a été une fois, et maintenant jamais plus. De ce qui est sans présent, de ce qui n'est même pas là comme ayant été, le caractère irrémédiable dit : cela n'a jamais eu lieu, jamais une première fois, et pourtant cela recommence, à nouveau, à nouveau, infiniment. C'est sans fin, sans commencement. C'est sans avenir.

Le temps de l'absence de temps n'est pas dialectique. En lui ce qui apparaît, c'est le fait que rien n'apparaît, l'être qui est au fond de l'absence d'être, qui est quand il n'y a rien, qui n'est déjà plus quand il y a quelque chose : comme s'il n'y avait des êtres que par la perte de l'être, quand l'être manque. Le renversement qui, dans l'absence de temps, nous renvoie constamment à la présence de l'absence, mais à cette présence comme absence, à l'absence comme affirmation d'elle-même, affirmation où rien ne s'affirme, où rien ne cesse de s'affirmer, dans le harcèlement de l'indéfini, ce mouvement n'est pas dialectique. Les contradictions ne s'y excluent pas, ne s'y concilient pas ; seul, le temps pour lequel la négation devient notre pouvoir, peut être « unité des incompatibles ». Dans l'absence de temps, ce qui est nouveau ne renouvelle rien ; ce qui est présent est inactuel ; ce qui est présent ne présente rien, se représente, appartient d'ores et déjà et de tout temps au retour. Cela n'est pas, mais revient, vient comme déjà et toujours passé, de sorte que je ne le connais pas, mais le reconnais, et cette reconnaissance ruine en moi le pouvoir de connaître, le droit de saisir, de l'insaisissable fait aussi l'indépassissable, l'inaccessible que je ne puis cesser d'atteindre, ce que je ne puis prendre, mais seulement reprendre, — et jamais lâcher.

Ce temps n'est pas l'immobilité idéale qu'on glorifie sous le nom d'éternel. Dans cette région que nous essayons d'approcher, ici s'est effondré dans nulle part, mais nulle part est cependant ici, et le temps mort est un temps réel où la mort est présente, arrive, mais ne cesse pas d'arriver, comme si, en arrivant, elle rendait stérile le temps par lequel elle peut arriver. Le présent mort est l'impossibilité de réaliser une présence, impossibilité qui est présente, qui est là comme ce qui double tout présent, l'ombre du présent, que celui-ci porte et dissimule en lui. Quand je suis seul, je ne suis pas seul, mais, dans ce présent, je reviens déjà à moi sous la forme de Quelqu'un. Quelqu'un est là, où je suis seul. Le fait d'être seul, c'est que j'appartiens à ce temps mort qui n'est pas mon temps, ni le tien, ni le temps commun, mais le temps de Quelqu'un. Quelqu'un est ce qui est encore présent, quand il n'y a personne. Là où je suis seul, je ne suis pas là, il n'y a personne, mais l'impersonnel est là : le dehors comme ce qui prévient, précède, dissout toute possibilité de rapport personnel. Quelqu'un est le Il sans figure, le On dont on fait partie, mais qui en fait partie ? Jamais tel ou tel, jamais toi et moi. Personne ne fait partie du On. « On » appartient à une région qu'on ne peut amener à la lumière, non parce qu'elle cacherait un secret étranger à toute révélation, ni même parce qu'elle serait radicalement obscure, mais parce qu'elle transforme tout ce qui a accès à elle, même la lumière, en l'être anonyme, impersonnel, le Non-vrai, le Non-réel et cependant toujours là. Le « On » est, sous cette perspective, ce qui apparaît au plus près, quand on meurt¹.

Là où je suis seul, le jour n'est plus que la perte du séjour, l'intimité avec le dehors sans lieu et sans repos. La venue ici fait que celui qui vient appartient à la dispersion, à la fissure où l'extérieur est l'intrusion qui étouffe, est la nudité, est le froid de ce en quoi l'on demeure à découvert, où l'espace est le vertige de l'espacement. Alors règne la fascination.

1. Quand je suis seul, ce n'est pas moi qui suis là et ce n'est pas de toi que je reste loin, ni des autres, ni du monde. Ici s'ouvre la réflexion qui s'interroge sur « la solitude essentielle et la solitude dans le monde ». Voir, sur ce sujet et sous ce titre, quelques pages en annexes.

Pourquoi la fascination ? Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion. Voir signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre. Mais qu'arrive-t-il quand ce qu'on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant, quand la manière de voir est une sorte de touche, quand voir est un *contact* à distance ? Quand ce qui est vu s'impose au regard, comme si le regard était saisi, touché, mis en contact avec l'apparence ? Non pas un contact actif, ce qu'il y a encore d'initiative et d'action dans un toucher véritable, mais le regard est entraîné, absorbé dans un mouvement immobile et un fond sans profondeur. Ce qui nous est donné par un contact à distance est l'image, et la fascination est la passion de l'image.

Ce qui nous fascine, nous enlève notre pouvoir de donner un sens, abandonne sa nature « sensible », abandonne le monde, se retire en deçà du monde et nous y attire, ne se révèle plus à nous et cependant s'affirme dans une présence étrangère au présent du temps et à la présence dans l'espace. La scission, de possibilité de voir qu'elle était, se fige, au sein même du regard, en impossibilité. Le regard trouve ainsi dans ce qui le rend possible la puissance qui le neutralise, qui ne le suspend ni ne l'arrête, mais au contraire l'empêche d'en jamais finir, le coupe de tout commencement, fait de lui une lueur neutre égarée qui ne s'éteint pas, qui n'éclaire pas, le cercle, refermé sur soi, du regard. Nous avons ici une expression immédiate de ce renversement qui est l'essence de la solitude. La fascination est le regard de la solitude, le regard de l'incessant et de l'interminable, en qui l'aveuglement est vision encore, vision qui n'est plus possibilité de voir, mais impossibilité de ne pas voir, l'impossibilité qui se fait voir, qui persévère — toujours et toujours — dans une vision qui n'en finit pas : regard mort, regard devenu le fantôme d'une vision éternelle.

Quiconque est fasciné, on peut dire de lui qu'il n'aperçoit aucun objet réel, aucune figure réelle, car ce qu'il voit n'appartient pas au monde de la réalité, mais au milieu indéterminé de la fascination. Milieu pour ainsi dire absolu. La distance n'en est pas exclue, mais elle est exorbitante, étant la profondeur illi-

mitée qui est derrière l'image, profondeur non vivante, non maniable, présente absolument, quoique non donnée, où s'abîment les objets lorsqu'ils s'éloignent de leur sens, lorsqu'ils s'effondrent dans leur image. Ce milieu de la fascination, où ce que l'on voit saisit la vue et la rend interminable, où le regard se fige en lumière, où la lumière est le luisant absolu d'un œil qu'on ne voit pas, qu'on ne cesse pourtant de voir, car c'est notre propre regard en miroir, ce milieu est, par excellence, attirant, fascinant : lumière qui est aussi l'abîme, une lumière où l'on s'abîme, effrayante et attrayante.

Que notre enfance nous fascine, cela arrive parce que l'enfance est le moment de la fascination, est elle-même fascinée, et cet âge d'or semble baigné dans une lumière splendide parce qu'irrévélée, mais c'est que celle-ci est étrangère à la révélation, n'a rien à révéler, pur reflet, rayon qui n'est encore que le rayonnement d'une image. Peut-être la puissance de la figure maternelle emprunte-t-elle son éclat à la puissance même de la fascination, et l'on pourrait dire que si la Mère exerce cet attrait fascinant, c'est qu'apparaissant quand l'enfant vit tout entier sous le regard de la fascination, elle concentre en elle tous les pouvoirs de l'enchantement. C'est parce que l'enfant est fasciné que la mère est fascinante, et c'est pourquoi aussi toutes les impressions du premier âge ont quelque chose de fixe qui relève de la fascination.

Quiconque est fasciné, ce qu'il voit, il ne le voit pas à proprement parler, mais cela le touche dans une proximité immédiate, cela le saisit et l'accapare, bien que cela le laisse absolument à distance. La fascination est fondamentalement liée à la présence neutre, impersonnelle, le On indéterminé, l'immense Quelqu'un sans figure. Elle est la relation que le regard entretient, relation elle-même neutre et impersonnelle, avec la profondeur sans regard et sans contour, l'absence qu'on voit parce qu'aveuglante.

Ecrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude
 ECRIRE... où menace la fascination. C'est se livrer au risque
 de l'absence de temps, où règne le recommencement
 éternel. C'est passer du Je au Il, de sorte que ce qui m'arrive
 n'arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne,

se répète dans un éparpillement infini. Ecrire, c'est disposer le langage sous la fascination et, par lui, en lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, là où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde.

Pourquoi cela ? Pourquoi écrire aurait-il quelque chose à voir avec cette solitude essentielle, celle dont l'essence est qu'en elle la dissimulation apparaît¹ ?

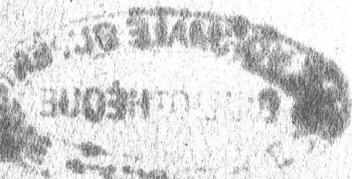
1. Nous ne chercherons pas, ici, à répondre directement à cette question. Nous demanderons seulement : de même que la statue glorifie le marbre, et si tout art veut attirer vers le jour la profondeur élémentaire que le monde, pour s'affirmer, nie et repousse, est-ce que, dans le poème, dans la littérature, le langage ne serait pas, par rapport au langage courant, ce qu'est l'image par rapport à la chose ? On pense volontiers que la poésie est un langage qui, plus que les autres, fait droit aux images. Il est probable que c'est là une allusion à une transformation beaucoup plus essentielle : le poème n'est pas poème parce qu'il comprendrait un certain nombre de figures, de métaphores, de comparaisons. Le poème, au contraire, a ceci de particulier que rien n'y fait image. Il faut donc exprimer autrement ce que nous cherchons : est-ce que le langage lui-même ne devient pas, dans la littérature, tout entier image, non pas un langage qui contiendrait des images ou qui mettrait la réalité en figures, mais qui serait sa propre image, image de langage, — et non pas un langage imagé —, ou encore langage imaginaire, langage que personne ne parle, c'est-à-dire qui se parle à partir de sa propre absence, comme l'image apparaît sur l'absence de la chose, langage qui s'adresse aussi à l'ombre des événements, non à leur réalité, et par ce fait que les mots qui les expriment ne sont pas des signes, mais des images, images de mots et mots où les choses se font images ?

Qu'essayons-nous de représenter par là ? Ne sommes-nous pas sur une voie où il nous faudrait revenir à des opinions, heureusement délaissées, analogues à celle qui voyait jadis dans l'art une imitation, une copie du réel ? Si dans le poème le langage devient sa propre image, cela ne signifierait-il pas que la parole poétique est toujours seconde, secondaire ? D'après l'analyse commune, l'image est après l'objet : elle en est la suite ; nous voyons, puis nous imaginons. Après l'objet vient l'image. « Après » semble indiquer un rapport de subordination. Nous parlons réellement, puis nous parlons imaginativement, ou nous nous imaginons parlant. La parole poétique ne serait-elle que le décalque, l'ombre affaiblie, la transposition, dans un espace où s'atténuent les exigences d'efficacité, du seul langage parlant ? Mais peut-être l'analyse commune se trompe-t-elle. Peut-être, avant d'aller plus loin, faut-il se demander : mais qu'est-ce que l'image ? (Voir, en annexes, les pages intitulées *Les deux versions de l'imaginaire.*)



II

APPROCHE DE L'ESPACE LITTÉRAIRE



Le poème — la littérature — semble lié à une parole qui ne peut s'interrompre, car elle ne parle pas, elle est. Le poème n'est pas cette parole, il est commencement, et elle-même ne commence jamais, mais elle dit toujours à nouveau et toujours recommence. Cependant, le poète est celui qui a entendu cette parole, qui s'en est fait l'entente, le médiateur, qui lui a imposé silence en la prononçant. En elle, le poème est proche de l'origine, car tout ce qui est originel est à l'épreuve de cette pure impuissance du recommencement, cette prolixité stérile, la surabondance de ce qui ne peut rien, de ce qui n'est jamais l'œuvre, ruine l'œuvre et en elle restaure le désœuvrement sans fin. Peut-être est-elle la source, mais source qui d'une certaine manière doit être tarie pour devenir ressource. Jamais le poète, celui qui écrit, le « créateur », ne pourrait du désœuvrement essentiel exprimer l'œuvre ; jamais, à lui seul, de ce qui est à l'origine, faire jaillir la pure parole du commencement. C'est pourquoi, l'œuvre est œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre. Et celui qui écrit est, aussi bien, celui qui a « entendu » l'interminable et l'incessant, qui l'a entendu comme parole, est entré dans son entente, s'est tenu dans son exigence, s'est perdu en elle et toutefois, pour l'avoir soutenue comme il faut, l'a fait cesser, dans cette intermittence l'a rendue saisissable, l'a proférée en la rapportant fermement à cette limite, l'a maîtrisée en la mesurant.

L'EXPÉRIENCE DE MALLARMÉ

Il faut ici en appeler aux allusions aujourd'hui bien connues, qui laissent pressentir à quelle transformation Mallarmé fut exposé, dès qu'il prit à cœur le fait d'écrire. Ces allusions n'ont nullement un caractère anecdotique. Quand il affirme : « J'ai senti des symptômes très inquiétants causés par le seul acte d'écrire », ce qui importe, ce sont ces derniers mots : par eux, une situation essentielle est éclairée ; quelque chose d'extrême est saisi, qui a pour champ et pour substance le « seul acte d'écrire ». Ecrire apparaît comme une situation extrême qui suppose un renversement radical. A ce renversement, Mallarmé fait brièvement allusion, quand il dit : « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant... » (l'absence de Dieu, l'autre est sa propre mort). Là encore, ce qui est riche de sens, c'est l'expression sans envergure qui, de la manière la plus plate, semble nous renvoyer à un simple travail d'artisan. « En creusant le vers », le poète entre dans ce temps de la détresse qui est celui de l'absence des dieux. Parole étonnante. Qui creuse le vers, échappe à l'être comme certitude, rencontre l'absence des dieux, vit dans l'intimité de cette absence, en devient responsable, en assume le risque, en supporte la faveur. Qui creuse le vers doit renoncer à toute idole, doit briser avec tout, n'avoir pas la vérité pour horizon, ni l'avenir pour séjour, car il n'a nullement droit à l'espérance : il lui faut au contraire désespérer. Qui creuse le vers, meurt, rencontre sa mort comme abîme.

PAROLE BRUTE, le lui a découvert « le seul acte d'écrire »,
 PAROLE ESSENTIELLE Mallarmé reconnaît un « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel ». Cette distinction est elle-même brutale, pourtant difficile à saisir, car, à ce qu'il distingue si absolument, Mallarmé donne la même substance, rencontre, pour le définir, le même mot, qui est le silence. Pur silence, la parole brute : « ... à chacun suffirait peut-être pour échanger la parole humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie... » Silencieuse, donc, parce que nulle, pure absence de mots, pur échange où rien ne s'échange, où il n'y a rien de réel que le mouvement d'échange, qui n'est rien. Mais il en va de même pour la parole confiée à la recherche du poète, ce langage dont toute la force est de n'être pas, toute la gloire d'évoquer, en sa propre absence, l'absence de tout : langage de l'irréel, fictif et qui nous livre à la fiction, il vient du silence et il retourne au silence.

La parole brute « a trait à la réalité des choses ». « Narrer, enseigner, même décrire » nous donne les choses dans leur présence, les « représente ». La parole essentielle les éloigne, les fait disparaître, elle est toujours allusive, elle suggère, elle évoque. Mais rendre absent « un fait de nature », le saisir par cette absence, le « transposer en sa presque disparition vibratoire », qu'est-ce donc ? Essentiellement parler, mais, aussi, penser. La pensée est la pure parole. En elle, il faut reconnaître la langue suprême, celle dont l'extrême variété des langues nous permet seulement de ressaisir le défaut : « Penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. » (Ce qui est l'idéal de Cratyle, mais aussi la définition de l'écriture automatique.) On est donc tenté de dire que le langage de la pensée est, par excellence, le langage poétique et que le sens, la notion pure, l'idée doivent devenir le souci du poète, étant cela seul qui nous délivre du poids des choses, de l'informe plénitude naturelle. « La Poésie, proche l'idée. »

Cependant, la parole brute n'est nullement brute. Ce qu'elle représente n'est pas présent. Mallarmé ne veut pas « inclure au papier subtil... le bois intrinsèque et dense des arbres ». Mais rien de plus étranger à l'arbre que le mot arbre, tel que l'utilise, pourtant, la langue quotidienne. Un mot qui ne nomme rien, qui ne représente rien, qui ne se survit en rien, un mot qui n'est même pas un mot et qui disparaît merveilleusement tout entier tout de suite dans son usage. Quoi de plus digne de l'essentiel et de plus proche du silence ? Il est vrai, il « sert ». Apparemment, toute la différence est là : il est d'usage, usuel, utile ; par lui, nous sommes au monde, nous sommes renvoyés à la vie du monde, là où parlent les buts et s'impose le souci d'en finir. Un pur rien certes, le néant même, mais en action, ce qui agit, travaille, construit — le pur silence du négatif qui aboutit à la bruyante fièvre des tâches.

La parole essentielle est, en cela, opposée. Elle est, par elle-même, imposante, elle s'impose, mais elle n'impose rien. Bien loin aussi de toute pensée, de cette pensée qui toujours repousse l'obscurité élémentaire, car le vers « attire non moins que dégage », « avive tous gisements épars, ignorés et flottants » : en lui les mots redeviennent « éléments », et le mot nuit, malgré sa clarté, se fait l'intimité de la nuit¹.

Dans la parole brute ou immédiate, le langage se tait comme langage, mais en lui les êtres parlent, et, par suite de l'usage qui est sa destination, parce qu'il sert d'abord à nous mettre en rapport avec les objets, parce qu'il est un outil dans un monde d'outils où ce qui parle, c'est l'utilité, la valeur, en lui les êtres parlent comme valeurs, prennent l'apparence stable d'objets existant un par un et se donnent la certitude de l'immuable.

La parole brute n'est ni brute ni immédiate. Mais elle donne l'illusion de l'être. Elle est extrêmement réfléchie, elle est

1. Après avoir regretté que les mots ne soient pas « matériellement la vérité », que « jour », par son timbre, soit sombre et « nuit » brillant, Mallarmé trouve dans ce défaut des langues ce qui justifie la poésie ; le vers est leur « complément supérieur », « lui, philosophiquement, rémunère le défaut des langues ». Quel est ce défaut ? Les langues n'ont pas la réalité qu'elles expriment, étant étrangères à la réalité des choses, à l'obscurité profonde naturelle, appartenant à cette réalité fictive qu'est le monde humain, détaché de l'être et outil pour les êtres.

lourde d'histoire. Mais, le plus souvent, et comme si nous n'étions pas capables dans le cours ordinaire de la vie de nous savoir l'organe du temps, les gardiens du devenir, la parole semble le lieu d'une révélation immédiatement donnée, semble le signe que la vérité est immédiate, toujours la même et toujours disponible. La parole immédiate est peut-être en effet rapport avec le monde immédiat, avec ce qui nous est immédiatement proche et notre voisinage, mais cet immédiat que nous communiquons la parole commune n'est que le lointain voilé, l'absolument étranger qui se donne pour habituel, l'insolite que nous prenons pour coutumier grâce à ce voile qu'est le langage et à cette habitude de l'illusion des mots. La parole a en elle le moment qui la dissimule ; elle a en elle, par ce pouvoir de se dissimuler, la puissance par quoi la médiation (ce qui donc détruit l'immédiat) semble avoir la spontanéité, la fraîcheur, l'innocence de l'origine. Et, en outre, elle a ce pouvoir, nous communiquant l'illusion de l'immédiat, alors qu'elle nous donne seulement l'habituel, de nous donner à croire que l'immédiat nous est familier, de sorte que l'essence de celui-ci nous apparaît, non pas comme le plus terrible, ce qui devrait nous bouleverser, l'erreur de la solitude essentielle, mais comme le bonheur rassurant des harmonies naturelles ou la familiarité du lieu natal.

Dans le langage du monde, le langage se tait comme être du langage et comme langage de l'être, silence grâce auquel les êtres parlent, en quoi aussi ils trouvent oubli et repos. Quand Mallarmé parle du langage essentiel, tantôt il l'oppose seulement au langage ordinaire qui nous donne l'illusion, l'assurance de l'immédiat, lequel n'est pourtant que le coutumier, — et alors il reprend, au compte de la littérature, la parole de la pensée, ce mouvement silencieux qui affirme, en l'homme, sa décision de n'être pas, de se séparer de l'être et, en rendant réelle cette séparation, de faire le monde, silence qui est le travail et la parole de la signification même. Mais cette parole de la pensée est tout de même aussi la parole « courante » : elle nous renvoie toujours au monde, elle nous montre le monde tantôt comme l'infini d'une tâche et le risque d'un travail, tantôt comme une position ferme où il nous est loisible de nous croire en lieu sûr.

La parole poétique ne s'oppose plus alors seulement au langage

ordinaire, mais aussi bien au langage de la pensée. En cette parole, nous ne sommes plus renvoyés au monde, ni au monde comme abri, ni au monde comme buts. En elle, le monde recule et les buts ont cessé ; en elle, le monde se tait ; les êtres en leurs préoccupations, leurs desseins, leur activité, ne sont plus finalement ce qui parle. Dans la parole poétique s'exprime ce fait que les êtres se taisent. Mais comment cela arrive-t-il ? Les êtres se taisent, mais c'est alors l'être qui tend à redevenir parole et la parole veut être. La parole poétique n'est plus parole d'une personne : en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se parle. Le langage prend alors toute son importance ; il devient l'essentiel ; le langage parle comme essentiel, et c'est pourquoi, la parole confiée au poète peut être dite parole essentielle. Cela signifie d'abord que les mots, ayant l'initiative, ne doivent pas servir à désigner quelque chose ni donner voix à personne, mais qu'ils ont leurs fins en eux-mêmes. Désormais, ce n'est pas Mallarmé qui parle, mais le langage se parle, le langage comme œuvre et l'œuvre du langage.

Sous cette perspective, nous retrouvons la poésie comme un puissant univers de mots dont les rapports, la composition, les pouvoirs s'affirment, par le son, la figure, la mobilité rythmique, en un espace unifié et souverainement autonome. Ainsi, le poète fait œuvre de pur langage et le langage en cette œuvre est retour à son essence. Il crée un objet de langage, comme le peintre ne reproduit pas avec les couleurs ce qui est, mais cherche le point où ses couleurs donnent l'être. Ou encore, comme le tentait Rilke à l'époque de l'expressionnisme ou peut-être aujourd'hui Ponge, il veut créer « le poème-chose » qui soit comme le langage de l'être muet, faire du poème ce qui sera, par lui-même, forme, existence et être : œuvre.

Cependant, cette puissante construction du langage, cet ensemble calculé pour en exclure le hasard, qui subsiste par soi seul et repose sur soi-même, nous l'appelons œuvre et nous l'appelons être, mais il n'est, sous cette perspective, ni l'un ni l'autre. Œuvre, puisqu'il est construit, composé, calculé, mais, en ce sens, œuvre comme toute œuvre, comme tout objet formé par l'entente d'un métier et l'habileté d'un savoir-faire. Non pas

œuvre d'art, œuvre qui a l'art pour origine, par qui l'art, de l'absence de temps où rien ne s'accomplit, est élevé à l'affirmation unique, foudroyante, du commencement. Et, de même, le poème entendu comme un objet indépendant, se suffisant, un objet de langage créé pour soi seul, monade de mots où rien ne se refléterait que la nature des mots, peut-être est-il alors une réalité, un être particulier, d'une dignité, d'une importance exceptionnelle, mais *un* être et, à cause de cela, nullement plus proche de l'être, de ce qui échappe à toute détermination et à toute forme d'existence.

L'EXPÉRIENCE PROPRE DE MALLARMÉ

Il semble que l'expérience propre de Mallarmé commence au moment où il passe de la considération de l'œuvre faite, celle qui est toujours tel poème particulier, tel tableau, au souci par lequel l'œuvre devient la recherche de son origine et veut s'identifier avec son origine, « vision horrible d'une œuvre pure ». Là est sa profondeur, là le souci qu'enveloppe, pour lui, « le seul acte d'écrire ». Qu'est-ce que l'œuvre ? Qu'est-ce que le langage dans l'œuvre ? Quand Mallarmé se demande : « Quelque chose comme les Lettres existe-t-il ? », cette question est la littérature même, elle est la littérature quand celle-ci est devenue le souci de sa propre essence. Une telle question ne peut être reléguée. Qu'arrive-t-il par le fait que nous avons la littérature ? Qu'en est-il de l'être, si l'on dit que « quelque chose comme les Lettres existe » ?

Mallarmé a eu de la nature propre de la création littéraire le sentiment le plus profondément tourmenté. L'œuvre d'art se réduit à l'être. C'est là sa tâche, être, rendre présent « ce mot même : *c'est* »... « tout le mystère est là »¹. Mais, en même temps, l'on ne peut pas dire que l'œuvre appartienne à l'être, qu'elle existe. Au contraire, ce qu'il faut dire, c'est qu'elle n'existe

1. Lettre à Vielé Griffin, 8 août 1891 : « ... Rien là que je ne me dise moi-même, moins bien, en l'éparse chuchoterie de ma solitude, mais où vous êtes le divinateur, c'est, oui, relativement à ce mot même : *c'est*, notes que j'ai là sous la main, et qui règne au dernier lieu de mon esprit. Tout le mystère est là : établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté. »

jamais à la manière d'une chose ou d'un être en général. Ce qu'il faut dire, en réponse à notre question, c'est que la littérature n'existe pas ou encore que si elle a lieu, c'est comme quelque chose « n'ayant pas lieu en tant que d'aucun objet qui existe ». Assurément, le langage y est présent, y est « mis en évidence », s'y affirme avec plus d'autorité qu'en aucune autre forme de l'activité humaine, mais il s'y réalise totalement, ce qui veut dire qu'il n'a aussi que la réalité du tout : il est tout — et rien d'autre, toujours prêt à passer de tout à rien. Passage qui est essentiel, qui appartient à l'essence du langage, car précisément rien est au travail dans les mots. Les mots, nous le savons, ont le pouvoir de faire disparaître les choses, de les faire apparaître en tant que disparues, apparence qui n'est que celle d'une disparition, présence qui, à son tour, retourne à l'absence par le mouvement d'érosion et d'usure qui est l'âme et la vie des mots, qui tire d'eux lumière par le fait qu'ils s'éteignent, clarté de par l'obscur. Mais, ayant ce pouvoir de faire se « lever » les choses au sein de leur absence, maîtres de cette absence, les mots ont aussi pouvoir d'y disparaître eux-mêmes, de se rendre merveilleusement absents au sein du tout qu'ils réalisent, qu'ils proclament en s'y annulant, qu'ils accomplissent éternellement en s'y détruisant sans fin, acte d'auto-destruction, en tout semblable à l'événement si étrange du suicide, lequel précisément donne toute sa vérité à l'instant suprême d'*Igitur*¹.

1. Nous renvoyons à une autre partie de ce livre (*L'œuvre et l'espace de la mort*) l'étude propre de l'expérience d'*Igitur*, expérience qui ne peut être interrogée que si l'on a gagné un point plus central de l'espace littéraire. Dans son essai si important, *La Distance intérieure*, Georges Poulet montre qu'*Igitur* est « un exemple parfait du suicide philosophique ». Il suggère, par là, que le poème pour Mallarmé dépend d'un rapport profond avec la mort, n'est possible que si la mort est possible, si, par le sacrifice et la tension auxquels s'expose le poète, elle devient en lui pouvoir, possibilité, si elle est un acte, l'acte par excellence. « La mort est le seul acte possible. Pressés que nous sommes entre un monde matériel vrai dont les combinaisons fortuites se produisent en nous sans nous, et un monde idéal faux dont le mensonge nous paralyse et nous ensorcelle, nous n'avons qu'un moyen de ne plus être livrés ni au néant ni au hasard. Ce moyen unique, cet acte unique, c'est la mort. La mort volontaire. Par lui, nous nous abolissons, mais par lui aussi nous nous fondons... C'est cet acte de mort volontaire que Mallarmé a commis. Il l'a commis dans *Igitur*. »

Il faut toutefois prolonger les remarques de Georges Poulet : *Igitur* est un récit

LE POINT CENTRAL Tel est le point central, auquel toujours Mallarmé revient comme à l'intimité du risque où nous expose l'expérience littéraire. Ce point est celui où l'accomplissement du langage coïncide avec sa disparition, où tout se parle (comme il le dit, « rien ne demeurera sans être proféré »), tout est parole, mais où la parole n'est plus elle-même que l'apparence de ce qui a disparu, est l'imaginaire, l'incessant et l'interminable.

Ce point est l'ambiguïté même.

D'un côté, en l'œuvre, il est ce que l'œuvre réalise, ce en quoi elle s'affirme, là où il faut qu'elle « n'admette de lumineuse évidence sinon d'exister ». En ce sens, il est présence de l'œuvre et l'œuvre seule le rend présent. Mais, en même temps, il est « présence de Minuit », l'en-deçà, ce à partir de quoi jamais rien ne commence, la profondeur vide du désœuvrement de l'être, cette région sans issue et sans réserve dans laquelle l'œuvre, par l'artiste, devient le souci, la recherche sans fin de son origine.

Oui, centre, concentration de l'ambiguïté. Il est bien vrai que seule l'œuvre, si nous venons vers ce point par le mouvement et la puissance de l'œuvre, seul l'accomplissement de l'œuvre le rend possible. Regardons à nouveau le poème : quoi de plus réel, de plus évident, et le langage lui-même y est « lumineuse évidence ». Cette évidence, toutefois, ne montre rien, ne repose sur rien, est l'insaisissable en mouvement. Il n'y a ni termes, ni moments. Là où nous croyons avoir des mots, nous traverse « une virtuelle traînée de feux », une promptitude, une exaltation scintillante, réciprocité par où ce qui n'est pas s'éclaire en ce passage, se reflète dans cette pure agilité de reflets où rien ne se reflète. Alors, « tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis ». Alors, en même temps que brille

abandonné qui témoigne d'une certitude à laquelle le poète n'a pas pu se tenir. Car il n'est pas sûr que la mort soit un acte, car il se pourrait que le suicide ne fût pas possible. Puis-je me donner la mort ? Ai-je le pouvoir de mourir ? *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* est comme la réponse où demeure cette question. Et la « réponse » nous laisse pressentir que le mouvement qui, dans l'œuvre, est expérience, approche et usage de la mort, n'est pas celui de la possibilité — fût-ce la possibilité du néant —, mais l'approche de ce point où l'œuvre est à l'épreuve de l'impossibilité.

pour s'éteindre le frisson de l'irréel devenu langage, s'affirme la présence insolite des choses réelles devenues pure absence, pure fiction, lieu de gloire où resplendissent « des fêtes à volonté et solitaires ». On voudrait dire que le poème, comme le pendule qui rythme, par le temps, l'abolition du temps dans *Igitur*, oscille merveilleusement de sa présence comme langage à l'absence des choses du monde, mais cette présence elle-même est à son tour perpétuité oscillante, oscillation entre l'irréalité successive de termes qui ne terminent rien et la réalisation totale de ce mouvement, le langage devenu le tout du langage, là où s'accomplit, comme tout, le pouvoir de renvoyer et de revenir à rien, qui s'affirme en chaque mot et s'anéantit en tous, « rythme total », « avec quoi le silence ».

Dans le poème, le langage n'est jamais réel en aucun des moments par où il passe, car dans le poème le langage s'affirme comme tout et son essence, c'est de n'avoir réalité qu'en ce tout. Mais, en ce tout où il est sa propre essence, où il est essentiel, il est aussi souverainement irréel, il est la réalisation totale de cette irréalité, fiction absolue qui dit l'être, quand, ayant « usé », « rongé » toutes les choses existantes, suspendu tous les êtres possibles, elle se heurte à ce résidu inéliminable, irréductible. Que reste-t-il ? « Ce mot même : *c'est* ». Mot qui soutient tous les mots, qui les soutient en se laissant dissimuler par eux, qui, dissimulé, est leur présence, leur réserve, mais, lorsqu'ils cessent, se présente (« l'instant qu'ils y brillent et meurent dans une fleur rapide sur quelque transparence comme d'éther »), « moment de foudre », « éclat fulgurant ».

Ce moment de foudre jaillit de l'œuvre comme le jaillissement de l'œuvre, sa présence totale, sa « vision simultanée ». Ce moment est en même temps celui où l'œuvre, afin de donner être et existence à ce « leurre » que « la littérature existe », prononce l'exclusion de tout, mais, par là, s'exclut elle-même, en sorte que ce moment où « toute réalité se dissout » par la force du poème est aussi celui où le poème se dissout et, instantanément fait, instantanément se défait. Cela, certes, est déjà extrêmement ambigu. Mais l'ambiguïté touche à plus essentiel. Car ce moment qui est comme l'œuvre de l'œuvre, qui, en dehors de toute signification, de toute affirmation historique,

esthétique, exprime que l'œuvre est, ce moment n'est tel que si l'œuvre, en lui, s'engage dans l'épreuve de ce qui toujours par avance ruine l'œuvre et toujours en elle restaure la surabondance vaine du désœuvrement.

LA PROFONDEUR DU DÉSOEUVREMENT

Là est le moment le plus caché de l'expérience. Que l'œuvre doive être la clarté unique de ce qui s'éteint et par laquelle tout s'éteint, qu'elle ne soit que là où l'extrême de l'affirmation est vérifié par l'extrême de la négation, une telle exigence, nous la comprenons encore, bien qu'elle soit contraire à notre besoin de paix, de simplicité et de sommeil, nous la comprenons intimement, comme l'intimité de cette décision qui est nous-mêmes et qui nous donne l'être, seulement quand, à nos risques et périls, nous en rejetons, par le feu, par le fer, par le refus silencieux, la permanence et la faveur. Oui, nous comprenons que l'œuvre en cela soit pur commencement, le moment premier et dernier où l'être se présente par la liberté risquée qui nous fait l'exclure souverainement, sans cependant encore l'inclure dans l'apparence des êtres. Mais cette exigence qui fait de l'œuvre ce qui déclare l'être au moment unique de la rupture, « ce mot même : *c'est* », ce point qu'elle fait briller tandis qu'elle en reçoit l'éclat qui la consume, nous devons aussi saisir, éprouver qu'il rend l'œuvre impossible, parce qu'il est ce qui ne permet jamais d'arriver à l'œuvre, l'en-deçà où, de l'être, il n'est rien fait, en quoi rien ne s'accomplit, la profondeur du désœuvrement de l'être.

Il semble donc que le point où l'œuvre, nous conduit n'est pas seulement celui où elle s'accomplit dans l'apothéose de sa disparition, où elle dit le commencement, disant l'être dans la liberté qui l'exclut, — mais c'est aussi le point où elle ne peut jamais nous conduire, parce que c'est toujours déjà celui à partir duquel il n'y a jamais œuvre.

Peut-être nous rendons-nous les choses trop faciles, quand, remontant le mouvement qui est celui de notre vie active, nous contentant de le renverser, nous croyons ainsi tenir le mouvement de ce que nous appelons art. C'est la même facilité qui nous fait trouver l'image en partant de l'objet, qui nous fait

dire : nous avons d'abord l'objet, après vient l'image, comme si l'image était seulement l'éloignement, le refus, la transposition de l'objet. De même, nous aimons à dire que l'art ne reproduit pas les choses du monde, n'imité pas le « réel » et que l'art se trouve là où, parti du monde commun, l'artiste en a peu à peu écarté ce qui est utilisable, imitable, ce qui intéresse la vie active. L'art semble alors le silence du monde, le silence ou la neutralisation de ce qu'il y a d'usuel et d'actuel dans le monde, comme l'image est l'absence de l'objet.

Ainsi décrit, ce mouvement s'accorde les facilités de l'analyse commune. Ces facilités nous laissent croire que nous tenons l'art, parce qu'elles nous fournissent un moyen de nous représenter le point de départ du travail artistique. Représentation qui du reste ne répond pas à la psychologie de la création. Jamais un artiste ne saurait s'élever, de l'usage qu'il fait d'un objet dans le monde, au tableau où cet objet est devenu peinture, jamais il ne saurait lui suffire de mettre cet usage entre parenthèses, de neutraliser l'objet pour entrer dans la liberté du tableau. C'est au contraire parce que, par un renversement radical, il appartient déjà à l'exigence de l'œuvre que, regardant tel objet, il ne se contente nullement de le *voir* tel que celui-ci pourrait être s'il était hors d'usage, mais il fait de l'objet le point par où passe l'exigence de l'œuvre et, par conséquent, le moment où le possible s'atténue, les notions de valeur, d'utilité s'effacent et le monde « se dissout ». C'est parce qu'il appartient déjà à un autre temps, l'autre du temps, et qu'il est sorti du travail du temps, pour s'exposer à l'épreuve de la solitude essentielle, là où menace la fascination, c'est parce qu'il s'est approché de ce « point » que, répondant à l'exigence de l'œuvre, dans cette appartenance originelle, il semble regarder d'une manière autre les objets du monde usuel, neutraliser en eux l'usage, les rendre purs, les élever par une stylisation successive à l'équilibre instantané où ils deviennent tableau. En d'autres termes, on ne s'élève jamais du « monde » à l'art, fût-ce par le mouvement de refus et de récusation que nous avons décrit, mais l'on va toujours de l'art vers ce qui paraît être les apparences neutralisées du monde — et qui, en réalité, n'apparaît tel que sous le regard domestiqué qui est généralement le nôtre, ce regard du spectateur insuffisant,

révisé au monde des fins et tout au plus capable d'aller du monde au tableau.

Qui n'appartient pas à l'œuvre comme origine, qui n'appartient pas à ce temps autre où l'œuvre est en souci de son essence, ne fera jamais œuvre. Mais qui appartient à ce temps autre, appartient aussi à la profondeur vide du désœuvrement où de l'être il n'est jamais rien fait.

Pour s'exprimer encore autrement : quand une parole trop connue semble reconnaître au poète le pouvoir de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », cela veut-il dire que le poète est celui qui, par don ou par un savoir-faire créateur, se contenterait de faire passer le langage « brut ou immédiat » au langage essentiel, élèverait la nullité silencieuse de la parole courante au silence accompli du poème où, par l'apothéose de la disparition, tout est présent en l'absence de tout ? Cela ne saurait être. Il y aurait autant de sens à imaginer qu'écrire consiste seulement à utiliser les mots usuels avec plus de maîtrise, une mémoire plus riche ou une entente plus harmonieuse de leurs ressources musicales. Ecrire ne consiste jamais à perfectionner le langage qui a cours, à le rendre plus pur. Ecrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point où rien ne se révèle, où, au sein de la dissimulation, parler n'est encore que l'ombre de la parole, langage qui n'est encore que son image, langage imaginaire et langage de l'imaginaire, celui que personne ne parle, murmure de l'incessant et de l'interminable auquel il faut imposer *silence*, si l'on veut, enfin, se faire entendre.

Quand nous regardons les sculptures de Giacometti, il y a un point d'où elles ne sont plus soumises aux fluctuations de l'apparence, ni au mouvement de la perspective. On les voit absolument : non plus réduites, mais soustraites à la réduction, irréductibles et, dans l'espace, maîtresses de l'espace par le pouvoir qu'elles ont d'y substituer la profondeur non maniable, non vivante, celle de l'imaginaire. Ce point, d'où nous les voyons irréductibles, nous met nous-mêmes à l'infini, est le point où ici coïncide avec nulle part. Ecrire, c'est trouver ce point. Personne n'écrit, qui n'a rendu le langage propre à maintenir ou à susciter contact avec ce point.

III

L'ESPACE ET L'EXIGENCE DE L'ŒUVRE

I

L'ŒUVRE ET LA PAROLE ERRANTE

Qu'en est-il de ce point ?

Nous devons d'abord essayer de rassembler quelques-uns des traits que l'approche de l'espace littéraire nous a permis de reconnaître. Là, le langage n'est pas un pouvoir, il n'est pas le pouvoir de dire. Il n'est pas disponible, en lui nous ne disposons de rien. Il n'est jamais le langage que je parle. En lui, je ne parle jamais, jamais je ne m'adresse à toi, et jamais je ne t'interpelle. Tous ces traits sont de forme négative. Mais cette négation masque seulement le fait plus essentiel que dans ce langage tout retourne à l'affirmation, que ce qui nie, en lui affirme. C'est qu'il parle comme absence. Là où il ne parle pas, déjà il parle ; quand il cesse, il persévère. Il n'est pas silencieux, car précisément le silence en lui se parle. Le propre de la parole habituelle, c'est que l'entendre fait partie de sa nature. Mais, en ce point de l'espace littéraire, le langage est sans entente. De là le risque de la fonction poétique. Le poète est celui qui entend un langage sans entente.

Cela parle, mais sans commencement. Cela dit, mais cela ne renvoie pas à quelque chose à dire, à quelque chose de silencieux qui le garantirait comme son sens. Quand la neutralité parle, seul celui qui lui impose silence prépare les conditions de l'entente, et cependant ce qu'il y a à entendre, c'est cette parole

neutre, ce qui a toujours été déjà dit, ne peut cesser de se dire et ne peut être entendu.

Cette parole est essentiellement errante, étant toujours hors d'elle-même. Elle désigne le dehors infiniment distendu qui tient lieu de l'intimité de la parole. Elle ressemble à l'écho, quand l'écho ne dit pas seulement tout haut ce qui est d'abord murmuré, mais se confond avec l'immensité chuchotante, est le silence devenu l'espace retentissant, le dehors de toute parole. Seulement, ici, le dehors est vide, et l'écho répète par avance, « prophétique dans l'absence de temps ».

LE BESOIN INTÉRIEUR D'ÉCRIRE

Le besoin intérieur d'écrire est lié à l'approche de ce point où des mots il ne peut rien être fait, d'où s'élance l'illusion que, si l'on garde contact avec ce moment, mais en revenant au monde de la possibilité, « tout » pourra se faire, « tout » pourra se dire. Ce besoin intérieur doit être réprimé et contenu. S'il ne l'est pas, il devient si ample qu'il n'y a plus place ni espace pour qu'il s'accomplisse. On ne commence à écrire que lorsque momentanément, par ruse, par un bond heureux ou par la distraction de la vie, on a réussi à se dérober à cette poussée que la conduite ultérieure de l'œuvre doit sans cesse réveiller et apaiser, abriter et écarter, maîtriser et éprouver dans sa force immaîtrisable, mouvement si difficile et si dangereux que tout écrivain et tout artiste, chaque fois, s'étonnent de l'avoir accompli sans naufrage. Et que beaucoup périssent silencieusement, nul qui a regardé le risque en face n'en peut douter. Ce ne sont pas les ressources créatrices qui manquent, bien que, de toutes manières, elles soient insuffisantes, mais c'est le monde qui sous cette poussée se dérobe : le temps perd alors son pouvoir de décision ; plus rien ne peut réellement commencer.

L'œuvre est le cercle pur où, tandis qu'il l'écrit, l'auteur s'expose dangereusement à la pression qui exige qu'il écrive, mais aussi s'en protège. De là — pour une part du moins — la joie prodigieuse, immense, qui est celle d'une délivrance, comme le dit Goethe, d'un tête-à-tête avec la toute-puissance solitaire de la fascination, en face de laquelle l'on est demeuré debout, sans la trahir et sans la fuir, mais sans renoncer non plus à sa propre

maîtrise. Délivrance qui, il est vrai, aura consisté à s'enfermer hors de soi.

Le plus souvent, on dit de l'artiste qu'il trouve dans son travail un moyen commode de vivre en se soustrayant au sérieux de la vie. Il se protégerait du monde où agir est difficile, en s'établissant dans un monde irréel sur lequel il règne souverainement. C'est en effet l'un des risques de l'activité artistique : s'exiler des difficultés du temps et du travail dans le temps sans toutefois renoncer au confort du monde ni aux facilités apparentes d'un travail hors du temps. L'artiste donne souvent l'impression d'un être faible qui se blottit peureusement dans la sphère close de son œuvre, là où, parlant en maître et agissant sans entrave, il peut prendre la revanche de ses échecs dans la société. Même Stendhal, même Balzac font naître ce doute, à plus forte raison Kafka ou Hölderlin — et Homère est aveugle. Mais cette vue n'exprime qu'un côté de la situation. L'autre côté, c'est que l'artiste qui s'offre aux risques de l'expérience qui est la sienne, ne se sent pas libre du monde, mais privé du monde, non pas maître de soi, mais absent de soi, et exposé à une exigence qui, le rejetant hors de la vie et de toute vie, l'ouvre à ce moment où il ne peut rien faire et où il n'est plus lui-même. C'est alors que Rimbaud fuit jusque dans le désert les responsabilités de la décision poétique. Il enterre son imagination et sa gloire. Il dit « adieu » à « l'impossible » de la même manière que Léonard de Vinci et presque dans les mêmes termes. Il ne revient pas au monde, il s'y réfugie, et peu à peu ses jours voués désormais à l'aridité de l'or étendent au-dessus de sa tête la protection de l'oubli. S'il est vrai que, selon des témoignages douteux, il ne souffrait plus dans les dernières années qu'on fit allusion à son œuvre ou répétait à son propos : « Absurde, ridicule, dégoûtant », la violence de son désaveu, le refus de se souvenir de lui-même montre la terreur qu'il éprouve encore et la force de l'ébranlement qu'il n'a pu soutenir jusqu'au bout. Désertion, démission qu'on lui reproche, mais le reproche est bien facile à qui n'a pas couru le risque.

Dans l'œuvre, l'artiste ne se protège pas seulement du monde, mais de l'exigence qui l'attire *hors* du monde. L'œuvre apprivoise momentanément ce « dehors » en lui restituant une inti-

mité ; elle impose silence, elle donne une intimité de silence à ce dehors sans intimité et sans repos qu'est la parole de l'expérience originelle. Mais ce qu'elle enferme est aussi ce qui l'ouvre sans cesse, et l'œuvre en cours s'expose ou à renoncer à son origine en la conjurant par des prestiges faciles ou à remonter toujours plus près d'elle en renonçant à son accomplissement. Le troisième risque est que l'auteur veuille garder contact avec le monde, avec lui-même, avec la parole où il peut dire « Je » : il le veut, car s'il se perd, l'œuvre aussi se perd, mais s'il demeure trop précautionneusement lui-même, l'œuvre est *son* œuvre, l'exprime, exprime ses dons, mais non pas l'exigence extrême de l'œuvre, l'art comme origine.

Tout écrivain, tout artiste connaît le moment où il est rejeté et comme exclu par l'œuvre en cours. Elle le tient à l'écart, le cercle s'est refermé où il n'a plus accès à lui-même, où il est pourtant enfermé, parce que l'œuvre, inachevée, ne le lâche pas. Les forces ne lui font pas défaut, ce n'est pas un moment de stérilité ou de fatigue, ou bien la fatigue n'est elle-même que la forme de cette exclusion. Moment d'épreuve frappante. Ce que voit l'auteur est une immobilité froide dont il ne peut se détourner, mais près de laquelle il ne peut séjourner, qui est comme une enclave, une réserve à l'intérieur de l'espace, sans air et sans lumière, où une part de lui-même et, davantage, sa vérité, sa vérité solitaire, étouffe dans une séparation incompréhensible. Et il ne peut qu'errer autour de cette séparation, il peut tout au plus se presser fortement contre la surface au delà de laquelle il ne distingue rien qu'un tourment vide, irréel et éternel, jusqu'à l'instant où, par une manœuvre inexplicable, une distraction ou par l'excès de son attente, il se retrouve soudain à l'intérieur du cercle, s'y rejoint, s'y réconcilie avec sa loi secrète.

Une œuvre est achevée, non quand elle l'est, mais quand celui qui du dedans y travaille peut aussi bien la terminer du dehors, n'est plus retenu intérieurement par l'œuvre, y est retenu par une part de lui-même dont il se sent libre, dont l'œuvre a contribué à le rendre libre. Ce dénouement idéal n'est cependant jamais tout à fait justifié. Bien des ouvrages nous touchent parce qu'on y voit encore l'empreinte de l'auteur qui s'en est éloigné

trop hâtivement, dans l'impatience d'en finir, dans la crainte, s'il n'en finissait pas, de ne pouvoir revenir à l'air du jour. Dans ces œuvres, trop grandes, plus grandes que celui qui les porte, toujours se laisse pressentir le moment suprême, le point presque central où l'on sait que si l'auteur s'y maintient, il mourra à la tâche. C'est à partir de ce point mortel que l'on voit les grands créateurs virils s'éloigner, mais lentement, presque paisiblement, et revenir d'une marche égale vers la surface que le tracé régulier et ferme du rayon permet ensuite d'arrondir selon les perfections de la sphère. Mais combien d'autres, à l'attraction irrésistible du centre, ne peuvent que s'arracher avec une violence sans harmonie, combien laissent derrière eux, cicatrices de blessures mal refermées, les traces de leurs fuites successives, de leurs retours inconsolés, de leur va-et-vient aberrant. Les plus sincères laissent ouvertement à l'abandon ce qu'ils ont eux-mêmes abandonné. D'autres cachent les ruines et cette dissimulation devient la seule vérité de leur livre.

Le point central de l'œuvre est l'œuvre comme origine, celui que l'on ne peut atteindre, le seul pourtant qu'il vaille la peine d'atteindre.

Ce point est l'exigence souveraine, ce dont on ne peut s'approcher que par la réalisation de l'œuvre, mais dont seule aussi l'approche fait l'œuvre. Qui ne se soucie que de brillantes réussites est pourtant à la recherche de ce point où rien ne peut réussir. Et qui écrit par seul souci de la vérité, est déjà entré dans la zone d'attraction de ce point d'où le vrai est exclu. Certains, par on ne sait quelle chance ou malchance, en subissent la pression sous une forme presque pure : ils se sont comme approchés par hasard de cet instant et, où qu'ils aillent, quoi qu'ils fassent, il les retient. Exigence impérieuse et vide, qui s'exerce en tout temps et les attire hors du temps. Ecrire, ils ne le désirent pas, la gloire leur est vaine, l'immortalité des œuvres leur déplaît, les obligations du devoir leur sont étrangères. Vivre dans la passion heureuse des êtres, voilà ce qu'ils préfèrent, — mais de leurs préférences il n'est pas tenu compte, et eux-mêmes sont mis à l'écart, poussés dans la solitude essentielle dont ils ne se dégagent qu'en écrivant un peu.

On connaît l'histoire de ce peintre que son mécène devait

enfermer pour l'empêcher de se dissiper hors de ses dons, et encore parvint-il à s'échapper par la fenêtre. Mais l'artiste, en lui, a aussi son « mécène » qui l'enferme là où il ne veut pas demeurer, et cette fois nulle issue, qui de plus ne le nourrit pas, mais l'affame, l'asservit sans honneur, le brise sans raison, fait de lui un être débile et misérable sans autre soutien que son propre tourment incompréhensible, et pourquoi ? en vue d'une œuvre grandiose ? en vue d'une œuvre nulle ? lui-même n'en sait rien et personne ne le sait.

Il est vrai que beaucoup de créateurs paraissent plus faibles que les autres hommes, moins capables de vivre et par conséquent plus capables de s'étonner de la vie. Peut-être en est-il souvent ainsi. Encore faudrait-il ajouter qu'ils sont forts en ce qu'ils ont de faible, que pour eux surgit une force nouvelle à ce point même où ils se défont dans l'extrémité de leur faiblesse. Et il faut dire plus encore : quand ils se mettent à l'œuvre dans l'insouciance de leurs dons, beaucoup sont des êtres normaux, aimables, de plain-pied avec la vie, et c'est à l'œuvre seule, à l'exigence qui est dans l'œuvre, qu'ils doivent ce surcroît qui ne se mesure que par la plus grande faiblesse, une anomalie, la perte du monde et d'eux-mêmes. Ainsi Goya, ainsi Nerval.

L'œuvre exige de l'écrivain qu'il perde toute « nature », tout caractère, et que, cessant de se rapporter aux autres et à lui-même par la décision qui le fait moi, il devienne le lieu vide où s'annonce l'affirmation impersonnelle. Exigence qui n'en est pas une, car elle n'exige rien, elle est sans contenu, elle n'oblige pas, elle est seulement l'air qu'il faut respirer, le vide sur lequel l'on se retient, l'usure du jour où deviennent invisibles les visages qu'on préfère. Comme les hommes les plus courageux n'affrontent le risque que sous le voile d'un subterfuge, beaucoup pensent que répondre à cet appel, c'est répondre à un appel de vérité : ils ont quelque chose à dire, un monde en eux à libérer, un mandat à assumer, leur vie injustifiable à justifier. Et il est vrai que si l'artiste ne se livrait pas à l'expérience originelle qui le met à l'écart, qui dans cet écart le dessaisit de lui-même, s'il ne s'abandonnait pas à la démesure de l'erreur et à la migration du recommencement infini, le mot commencement se perdrait. Mais cette justification n'apparaît pas à l'artiste, elle n'est pas

donnée dans l'expérience, elle en est au contraire exclue, — et l'artiste peut bien le savoir « en général », de même qu'il croit à l'art en général, mais son œuvre ne le sait pas, et sa recherche l'ignore, se poursuit dans le souci de cette ignorance.

II

KAFKA ET L'EXIGENCE DE L'ŒUVRE

Quelqu'un se met à écrire, déterminé par le désespoir. Mais le désespoir ne peut rien *déterminer*, « il a toujours et tout de suite dépassé son but » (Kafka, *Journal*, 1910). Et, de même, écrire ne saurait avoir son origine que dans le « vrai » désespoir, celui qui n'invite à rien et détourne de tout, et d'abord retire sa plume à qui écrit. Cela signifie que les deux mouvements n'ont rien de commun que leur propre indétermination, n'ont donc rien de commun que le mode interrogatif sur lequel on peut seulement les saisir. Personne ne peut se dire à soi-même : « Je suis désespéré », mais : « tu es désespéré ? », et personne ne peut affirmer : « J'écris », mais seulement : « écris-tu ? oui ? tu écrirais ? »

Le cas de Kafka est trouble et complexe¹. La passion de Höl-

1. Presque tous les textes cités dans les pages qui suivent sont tirés de l'édition complète du *Journal* de Kafka. Celle-ci reproduit les treize cahiers in-quarto dans lesquels de 1910 à 1923 Kafka a écrit tout ce qui lui importait, événements de sa vie personnelle, méditation sur ses événements, description des personnes et des lieux, description de ses rêves, récits commencés, interrompus, recommencés. Ce n'est donc pas seulement un « Journal » comme on l'entend aujourd'hui, mais le mouvement même de l'expérience d'écrire, au plus proche de son commencement et au sens essentiel que Kafka a été amené à donner à ce mot. C'est sous cette perspective que le *Journal* doit être lu et interrogé.

Max Brod affirme qu'il n'a fait que quelques suppressions insignifiantes ; il n'y a pas de raison d'en douter. En revanche, il est sûr que Kafka, à bien des moments décisifs, a détruit une grande partie de ses notes. Et après 1923 le *Journal* manque tout à fait. Nous ignorons si les manuscrits détruits à sa

derlin est pure passion poétique, elle l'attire hors de lui-même par une exigence qui ne porte pas d'autre nom. La passion de Kafka est aussi purement littéraire, mais pas toujours et pas tout le temps. La préoccupation du salut est chez lui immense, d'autant plus forte qu'elle est désespérée, d'autant plus désespérée qu'elle est sans compromis. Cette préoccupation passe certes avec une surprenante constance par la littérature et pendant assez longtemps se confond avec elle, puis passe encore par elle, mais ne se perd plus en elle, a tendance à se servir d'elle, et comme la littérature n'accepte jamais de devenir moyen et que Kafka le sait, il en résulte des conflits obscurs même pour lui, plus encore pour nous, et une évolution difficile à éclairer, mais qui nous éclaire cependant.

Kafka n'a pas toujours été le même. Jusqu'en
LE JEUNE KAFKA 1912, son désir d'écrire est très grand, donne lieu à des œuvres qui ne le persuadent pas de ses dons, qui l'en persuadent moins que la conscience directe qu'il en a : forces sauvages, d'une plénitude dévastatrice, dont il ne fait presque rien, faute de temps, mais aussi parce qu'il n'en peut rien faire, parce qu' « il redoute ces moments d'exal-

demande par Dora Dymant comprenaient la suite de ses carnets : c'est très probable. Il faut donc dire qu'après 1923 Kafka nous devient inconnu, car nous savons que ceux qui le connaissaient le mieux le jugeaient fort différemment de ce qu'il s'imaginait être pour lui-même.

Le *Journal* (que complètent les Carnets de voyages) ne nous révèle presque rien de ses opinions sur les grands sujets qui pouvaient l'intéresser. Le *Journal* nous parle de Kafka à ce stade antérieur où il n'y a pas encore d'opinions et où il y a à peine un Kafka. Telle est sa valeur essentielle. Le livre de G. Janouch (*Conversations avec Kafka*, traduit en français sous le titre : *Kafka m'a dit*) nous permet au contraire d'entendre Kafka dans le laisser-aller de conversations plus quotidiennes où il parle aussi bien de l'avenir du monde que du problème juif, du sionisme, des formes religieuses et parfois de ses livres. Janouch a connu Kafka en 1920, à Prague. Il a noté presque aussitôt les conversations qu'il rapporte et Brod a confirmé la fidélité d'un tel écho. Mais, pour ne pas se tromper sur la portée de ces paroles, il faut se rappeler qu'elles sont dites à un tout jeune homme de dix-sept ans, dont la jeunesse, la naïveté, la spontanéité confiante ont touché Kafka, mais l'ont sans doute amené aussi à adoucir ses pensées afin de ne pas les rendre dangereuses pour une si jeune âme. Kafka, ami scrupuleux, a souvent craint de troubler ses amis par l'expression d'une vérité qui n'était désespérante que pour lui. Cela ne signifie pas qu'il ne dise pas ce qu'il pense, mais qu'il dit parfois ce qu'il ne pense pas profondément.

tation autant qu'il les désire ». Par bien des côtés, Kafka est alors semblable à tout jeune homme en qui s'éveille le goût d'écrire, qui y reconnaît sa vocation, qui en reconnaît aussi certaines exigences et n'a pas la preuve qu'il s'y montrera égal. Qu'il soit, dans une certaine mesure, un jeune écrivain comme les autres, le signe le plus frappant en est ce roman qu'il commence d'écrire en collaboration avec Brod. Un tel partage de sa solitude montre que Kafka erre encore autour d'elle. Très rapidement il s'en aperçoit, comme l'indique cette note du *Journal* : « Max et moi foncièrement différents. Autant j'admire ses écrits quand ils sont devant moi comme un tout inaccessible à mon atteinte et à toute atteinte..., autant chaque phrase qu'il écrit pour *Richard et Samuel* me semble liée, de ma part, à une concession qui me répugne et que j'éprouve douloureusement jusqu'au fond de moi. Du moins aujourd'hui » (novembre 1911).

Jusqu'en 1912, s'il ne se consacre pas tout entier à la littérature, il se donne cette excuse : « Je ne puis rien risquer pour moi aussi longtemps que je n'aurai pas réussi un plus grand travail, capable de me satisfaire pleinement. » Cette réussite, cette preuve, la nuit du 22 septembre 1912 la lui apporte, cette nuit où il écrit d'un trait *Le Jugement* et qui le rapproche d'une manière décisive de ce point où il semble que « tout peut s'exprimer, que pour tout, pour les idées les plus étranges, un grand feu est prêt dans lequel elles périssent et disparaissent ». Peu après, il lit cette nouvelle à ses amis, lecture qui le confirme : « J'avais des larmes dans les yeux. Le caractère indubitable de l'histoire se confirmait. » (Ce besoin de lire à ses amis, souvent à ses sœurs, même à son père, ce qu'il vient d'écrire appartient aussi à la région moyenne. Il n'y renoncera jamais tout à fait. Ce n'est pas vanité littéraire — bien que lui-même la dénonce —, mais un besoin de se presser physiquement contre son œuvre, de se laisser soulever, tirer par elle, en la faisant se déployer dans l'espace vocal que ses grands dons de lecteur lui donnent le pouvoir de susciter.)

Kafka sait désormais qu'il peut écrire. Mais ce savoir n'en est pas un, ce pouvoir n'est pas le sien. A peu d'exceptions près, il ne trouve jamais auprès de ce qu'il écrit la preuve qu'il écrit vraiment. C'est tout au plus un prélude, un travail d'approche,

de reconnaissance. De *La Métamorphose*, il dit : « Je la trouve mauvaise ; peut-être suis-je définitivement perdu », ou plus tard : « Grande aversion pour *La Métamorphose*. Fin illisible. Presque radicalement imparfait. Ç'aurait été beaucoup mieux, si je n'avais été dérangé alors par le voyage d'affaires » (19 janvier 1914).

LE CONFLIT Ce dernier trait fait allusion au conflit auquel Kafka se heurte et se brise. Il a une profession, une famille. Il appartient au monde et doit lui appartenir. Le monde donne le temps, mais en dispose. Le *Journal* — du moins jusqu'en 1915 — est traversé de remarques désespérées, où revient la pensée du suicide, parce que le temps lui manque : le temps, les forces physiques, la solitude, le silence. Sans doute les circonstances extérieures ne lui sont pas favorables, il doit travailler le soir ou la nuit, son sommeil se trouble, l'inquiétude l'épuise, mais il serait vain de croire que le conflit aurait pu disparaître par « une meilleure organisation des choses ». Plus tard, quand la maladie lui donne le loisir, le conflit demeure, s'aggrave, change de forme. Il n'y a pas de circonstances favorables. Même si l'on donne « tout son temps » à l'exigence de l'œuvre, « tout » n'est pas encore assez, car il ne s'agit pas de consacrer le temps au travail, de passer son temps à écrire, mais de passer dans un autre temps où il n'est plus de travail, de s'approcher de ce point où le temps est perdu, où l'on entre dans la fascination et la solitude de l'absence de temps. Quand on a tout le temps, on n'a plus de temps, et les circonstances extérieures « amicales » sont devenues ce fait — inamical — qu'il n'y a plus de circonstances.

Kafka ne peut pas ou n'accepte pas d'écrire « par petites quantités », dans l'inachèvement de moments séparés. C'est ce que lui a révélé la nuit du 22 septembre où, ayant écrit d'un trait, il a ressaisi dans sa plénitude le mouvement illimité qui le porte à écrire : « Ecrire n'est possible qu'ainsi, avec une telle continuité, une ouverture aussi complète du corps et de l'âme. » Et plus tard (8 décembre 1914) : « Vu à nouveau que tout ce qui est écrit par fragments, et non pas d'affilée dans le cours de la plus grande partie de la nuit ou de toute la nuit, a moins de valeur et que je suis condamné par mon genre de vie à cette moindre

valeur. » Nous avons là une première explication de tant de récits abandonnés dont le *Journal*, dans son état actuel, nous révèle les débris impressionnants. Très souvent, « l'histoire » ne va pas plus loin que quelques lignes, parfois elle atteint rapidement cohérence et densité et cependant au bout d'une page s'arrête, parfois elle se poursuit pendant plusieurs pages, s'affirme, s'étend — et cependant s'arrête. Il y a à cela bien des raisons, mais d'abord Kafka ne trouve pas dans le temps dont il dispose l'étendue qui permettrait à l'histoire de se développer, comme elle le veut, selon toutes les directions ; l'histoire n'est jamais qu'un fragment, puis un autre fragment. « Comment, à partir de morceaux, puis-je fondre une histoire capable de prendre son essor ? » De sorte que, n'ayant pas été maîtrisée, n'ayant pas suscité l'espace propre où le besoin d'écrire doit être à la fois réprimé et exprimé, l'histoire se déchaîne, s'égare, rejoint la nuit d'où elle est venue et y retient douloureusement celui qui n'a pas su lui donner le jour.

Il faudrait à Kafka plus de temps, mais il lui faudrait aussi moins de monde. Le monde est d'abord sa famille dont il supporte difficilement la contrainte, sans jamais pouvoir s'en libérer. C'est ensuite sa fiancée, son désir essentiel d'accomplir la loi qui veut que l'homme réalise son destin dans le monde, ait une famille, des enfants, appartienne à la communauté. Ici, le conflit prend une apparence nouvelle, entre dans une contradiction que la situation religieuse de Kafka rend particulièrement forte. Quand, autour de ses fiançailles nouées, rompues, renouées avec F.B., il examine inlassablement, avec une tension toujours plus grande, « tout ce qui est pour ou contre mon mariage », il se heurte toujours à cette exigence : « Mon unique aspiration et mon unique vocation... est la littérature... tout ce que j'ai fait n'est qu'un résultat de la solitude... alors, je ne serai plus jamais seul. Pas cela, pas cela. » Pendant ses fiançailles à Berlin : « J'étais lié comme un criminel ; si on m'avait mis dans un coin avec de vraies chaînes, des gendarmes devant moi..., ce n'aurait pas été pire. Et c'étaient mes fiançailles, et tous s'efforçaient de m'amener à la vie et, n'y parvenant pas, de me supporter tel que j'étais. » Peu après, les fiançailles se défont, mais l'aspiration demeure, le désir d'une vie « normale », auquel le tourment

d'avoir blessé quelqu'un qui lui est proche donne une force déchirante. On a comparé, et Kafka lui-même, son histoire et celle des fiançailles de Kierkegaard. Mais le conflit est différent. Kierkegaard peut renoncer à Régine, il peut renoncer au stade éthique : l'accès au stade religieux n'en est pas compromis, plutôt rendu possible. Mais Kafka, s'il abandonne le bonheur terrestre d'une vie normale, abandonne aussi la fermeté d'une vie juste, se met hors-la-loi, se prive du sol et de l'assise dont il a besoin pour être et, dans une certaine mesure, en prive la loi. C'est l'éternelle question d'Abraham. Ce qui est demandé à Abraham, ce n'est pas seulement de sacrifier son fils, mais Dieu lui-même : le fils est l'avenir de Dieu sur terre, car c'est le temps qui est, en vérité, la Terre Promise, le vrai, le seul séjour du peuple élu et de Dieu en son peuple. Or, Abraham, en sacrifiant son fils unique, doit sacrifier le temps, et le temps sacrifié ne lui sera certes pas rendu dans l'éternité de l'au-delà : l'au-delà n'est rien d'autre que l'avenir, l'avenir de Dieu dans le temps. L'au-delà, c'est Isaac.

L'épreuve pour Kafka est plus lourde de tout ce qui la lui rend plus légère (que serait l'épreuve d'Abraham, si, n'ayant pas de fils, il lui était cependant demandé le sacrifice de ce fils ? On ne pourrait le prendre au sérieux, on ne pourrait qu'en rire, ce rire est la forme de la douleur de Kafka). Le problème est ainsi tel qu'il se dérobe et qu'il dérobe dans son indécision celui qui cherche à le soutenir. D'autres écrivains ont connu des conflits semblables : Hölderlin lutte contre sa mère qui voudrait le voir devenir pasteur, il ne peut se lier à une tâche déterminée, il ne peut se lier avec celle qu'il aime et il aime précisément celle avec qui il ne peut se lier, conflits qu'il ressent dans toute leur force et qui en partie le brisent, mais ne mettent jamais en cause l'exigence absolue de la parole poétique en dehors de laquelle, du moins à partir de 1800, il n'a déjà plus d'existence. Pour Kafka, tout est plus trouble, parce qu'il cherche à confondre l'exigence de l'œuvre et l'exigence qui pourrait porter le nom de son salut. Si écrire le condamne à la solitude, fait de son existence une existence de célibataire, sans amour et sans lien, si cependant écrire lui paraît — du moins souvent et pendant longtemps — la seule activité qui pourrait le justifier, c'est que,

de toutes façons, la solitude menace en lui et hors de lui, c'est que la communauté n'est plus qu'un fantôme et que la loi qui parle encore en elle n'est pas même la loi oubliée, mais la dissimulation de l'oubli de la loi. Ecrire redevient alors, au sein de la détresse et de la faiblesse dont ce mouvement est inséparable, une possibilité de plénitude, un chemin sans but capable de correspondre peut-être à ce but sans chemin qui est le seul qu'il faille atteindre. Quand il n'écrit pas, Kafka est non seulement seul, « seul comme Franz Kafka », dira-t-il à G. Janouch, mais d'une solitude stérile, froide, d'une froideur pétrifiante qu'il appelle hébétude et qui semble avoir été la grande menace qu'il ait redoutée. Même Brod, si soucieux de faire de Kafka un homme sans anomalie, reconnaît qu'il était parfois comme absent et comme mort. Très semblable encore à Hölderlin, au point que tous deux, pour se plaindre d'eux-mêmes, emploient les mêmes mots ; Hölderlin : « Je suis engourdi, je suis de pierre », et Kafka : « Mon incapacité à penser, à observer, à constater, à me rappeler, à parler, à prendre part à la vie des autres devient chaque jour plus grande ; je deviens de pierre... Si je ne me sauve pas dans un travail, je suis perdu » (28 juillet 1914).

LE SALUT PAR LA LITTÉRATURE « Si je ne me sauve dans un travail... » Mais pourquoi ce travail pourrait-il le sauver ? Il semble que Kafka ait précisément reconnu dans ce terrible état de dissolution de lui-même, où il est perdu pour les autres et pour lui, le centre de gravité de l'exigence d'écrire. Là où il se sent détruit jusqu'au fond naît la profondeur qui substitue à la destruction la possibilité de la création la plus grande. Retournement merveilleux, espoir toujours égal au plus grand désespoir, et comme l'on comprend que, de cette expérience, il retire un mouvement de confiance qu'il ne mettra pas en question volontiers. Le travail devient alors, surtout dans ses jeunes années, comme un moyen de salut psychologique (pas encore spirituel), l'effort d'une création « qui puisse être liée mot à mot à sa vie, qu'il attire à lui pour qu'elle le retire de lui-même », ce qu'il exprime de la manière la plus naïve et la plus forte en ces termes : « J'ai aujourd'hui un grand désir de tirer tout à fait hors de moi, en écrivant, tout mon état

anxieux et, ainsi qu'il vient de la profondeur, de l'introduire dans la profondeur du papier, ou de le mettre par écrit, de telle sorte que je puisse entièrement introduire en moi la chose écrite » (8 décembre 1911)¹. Si sombre qu'il puisse devenir, cet espoir ne se démentira jamais tout à fait, et l'on trouvera toujours à toutes les époques, dans son Journal, des notes de ce genre : « La fermeté que m'apporte la moindre écriture est indubitable et merveilleuse. Le regard avec lequel hier pendant la promenade j'embrassais tout d'une seule vue ! » (27 novembre 1913). Écrire n'est pas à ce moment-là un appel, l'attente de la grâce ou un obscur accomplissement prophétique, mais quelque chose de plus simple, de plus immédiatement pressant : l'espoir de ne pas sombrer ou plus exactement de sombrer plus vite que lui-même et ainsi de se ressaisir au dernier moment. Devoir plus pressant donc que tout autre, et qui l'entraîne à noter le 31 juillet 1914 ces mots remarquables : « Je n'ai pas le temps. C'est la mobilisation générale. K. et P. sont appelés. Maintenant je reçois le salaire de la solitude. C'est malgré tout à peine un salaire. La solitude n'apporte que des châtiments. N'importe, je suis peu touché par toute cette misère et plus résolu que jamais... J'écrirai en dépit de tout, à tout prix : c'est mon combat pour la survie. »

CHANGEMENT
DE PERSPECTIVE

C'est pourtant l'ébranlement de la guerre, mais plus encore la crise ouverte par ses fiançailles, le mouvement et l'approfondissement de l'écriture, les difficultés qu'il y rencontre, c'est sa situation malheureuse en général qui peu à peu va éclairer différemment l'existence de l'écrivain en lui. Ce changement n'est jamais affirmé, n'aboutit pas à une décision, n'est qu'une perspective peu distincte, mais il y a cependant certains indices : en 1914, par exemple, il est encore tendu passionnément, désespérément vers ce seul but, trouver quelques instants pour écrire, obtenir quinze jours de congé qui ne seront employés qu'à écrire, tout subordonner à cette seule, à cette suprême exigence, écrire. Mais en 1916, s'il demande encore un congé, c'est pour s'engager. « Le devoir immédiat est sans condition : devenir

1. Kafka ajoute : « Ce n'est pas un désir artistique. »

soldat », projet qui n'aura pas de suite, mais il n'importe, le vœu qui en est le centre montre combien Kafka est loin déjà du « J'écrirai en dépit de tout » du 31 juillet 1914. Plus tard, il pensera sérieusement à se joindre aux pionniers du sionisme et à s'en aller en Palestine. Il le dit à Janouch : « Je rêvais de partir en Palestine comme ouvrier ou travailleur agricole. » — « Vous abandonneriez tout ici ? » — « Tout, pour trouver une vie pleine de sens dans la sécurité et la beauté. » Mais Kafka étant déjà malade, le rêve n'est qu'un rêve, et nous ne saurons jamais s'il aurait pu, comme un autre Rimbaud, renoncer à son unique vocation pour l'amour d'un désert où il aurait trouvé la sécurité d'une vie justifiée — ni non plus s'il l'y aurait trouvée. De toutes les tentatives auxquelles il s'applique pour orienter différemment sa vie, lui-même dira qu'elles ne sont que des essais brisés, autant de rayons qui hérissent de pointes le centre de ce cercle inaccompli qu'est sa vie. En 1922, il dénombre tous ses projets où il ne voit que des échecs : piano, violon, langues, études germaniques, anti-sionisme, sionisme, études hébraïques, jardinage, menuiserie, littérature, essais de mariage, habitation indépendante, et il ajoute : « Quand il m'est arrivé de pousser le rayon un peu plus loin que d'habitude, études du droit ou fiançailles, tout était plus mauvais de ce plus que représentait mon effort pour aller plus loin » (23 janvier 1922).

Il serait déraisonnable de tirer de notes passagères les affirmations absolues qu'elles contiennent, et bien que lui-même l'oublie ici, l'on ne peut oublier qu'il n'a jamais cessé d'écrire, qu'il écrira jusqu'à la fin. Mais, entre le jeune homme qui disait à celui qu'il regardait comme son futur beau-père : « Je ne suis rien d'autre que littérature et je ne puis et ne veux être rien d'autre » et l'homme mûr qui, dix ans plus tard, met la littérature sur le même plan que ses petits essais de jardinage, il reste que la différence intérieure est grande, même si extérieurement la force écrivante demeure la même, nous paraît même vers la fin plus rigoureuse et plus juste, étant celle à qui nous devons *Le Château*.

D'où vient cette différence ? Le dire, ce serait se rendre maître de la vie intérieure d'un homme infiniment réservé, secret même pour ses amis et d'ailleurs peu accessible à lui-même. Personne

ne peut prétendre réduire à un certain nombre d'affirmations précises ce qui ne pouvait atteindre pour lui à la transparence d'une parole saisissable. Il y faudrait en outre une communauté d'intentions qui n'est pas possible. Du moins, l'on ne commettra sans doute pas d'erreurs extérieures en disant que, bien que sa confiance dans les pouvoirs de l'art soit souvent restée grande, sa confiance en ses propres pouvoirs, toujours davantage mise à l'épreuve, l'éclaire aussi sur cette épreuve, sur son exigence, l'éclaire surtout sur ce que lui-même exige de l'art : non plus donner à sa personne réalité et cohérence, c'est-à-dire le sauver de l'insanité, mais le sauver de la perte, et quand Kafka pressentira que, banni de ce monde réel, il est peut-être déjà citoyen d'un autre monde où il lui faut lutter non seulement pour lui-même, mais pour cet autre monde, alors écrire ne lui apparaîtra plus que comme un moyen de lutte parfois décevant, parfois merveilleux, qu'il peut perdre sans tout perdre.

Que l'on compare ces deux notes ; la première est de janvier 1912 : « Il faut reconnaître en moi une très bonne concentration sur l'activité littéraire. Lorsque mon organisme s'est rendu compte qu'écrire était la direction la plus féconde de mon être, tout s'est dirigé là-dessus et ont été abandonnées toutes les capacités autres, celles qui ont pour objet les plaisirs du sexe, du boire, du manger, de la méditation philosophique et, avant tout, la musique. Je me suis amaigri dans toutes ces directions. C'était nécessaire, parce que mes forces, même rassemblées, étaient si petites qu'elles ne pouvaient qu'à demi atteindre le but d'écrire... La compensation de tout cela est claire. Il me suffira de rejeter le travail de bureau — mon développement étant achevé et moi-même n'ayant plus rien à sacrifier, autant que je puisse le voir — pour commencer ma vie réelle dans laquelle mon visage pourra enfin vieillir d'une manière naturelle selon les progrès de mon travail. » La légèreté de l'ironie ne doit sans doute pas nous tromper, mais légèreté, insouciance pourtant sensibles, et qui éclairent par contraste la tension de cette autre note, dont le sens est apparemment le même (datée du 6 août 1914) : « Vu du point de vue de la littérature, mon destin est très simple. Le sens qui me porte à représenter ma vie rêveuse intérieure a repoussé tout le reste dans l'accessoire, et tout cela s'est terri-

blement rabougri, ne cesse de se rabougrir. Rien d'autre ne pourra jamais me satisfaire. Mais maintenant ma force de représentation échappe à tous les calculs ; peut-être est-elle disparue à jamais ; peut-être reviendra-t-elle encore un jour ; les circonstances de ma vie ne lui sont naturellement pas favorables. C'est ainsi que je vacille, m'élançant sans cesse vers le sommet de la montagne où je puis à peine me retenir un instant. D'autres aussi vacillent, mais dans des régions plus basses, avec des forces plus grandes ; menacent-ils de tomber, un parent les soutient, qui marche près d'eux dans ce but. Mais, moi, c'est là-haut que je vacille ; ce n'est malheureusement pas la mort, mais les éternels tourments du Mourir. »

Trois mouvements, ici, se croisent. Une affirmation, « rien d'autre (que la littérature) ne pourra me satisfaire ». Un doute sur soi, lié à l'essence inexorablement incertaine de ses dons, qui « déjouent tous les calculs ». Le sentiment que cette incertitude — ce fait qu'écrire n'est jamais un pouvoir dont on dispose — appartient à ce qu'il y a d'extrême dans l'œuvre, exigence centrale, mortelle, qui « n'est malheureusement pas la mort », qui est la mort mais tenue à distance, « les éternels tourments du Mourir ».

On peut dire que ces trois mouvements constituent, par leurs vicissitudes, l'épreuve qui épuise en Kafka la fidélité à « sa vocation unique », qui, coïncidant avec les préoccupations religieuses, l'amène à lire dans cette exigence unique autre chose qu'elle, une autre exigence qui tend à la subordonner, du moins à la transformer. Plus Kafka écrit, moins il est sûr d'écrire. Parfois, il essaie de se rassurer en pensant que « si on a une fois reçu la connaissance de l'écriture, cela ne peut plus faillir ni sombrer, mais qu'aussi, bien rarement, surgit quelque chose qui dépasse la mesure ». Consolation sans force : plus il écrit, plus il se rapproche de ce point extrême à quoi l'œuvre tend comme à son origine, mais que celui qui le pressent ne peut regarder que comme la profondeur vide de l'indéfini. « Je ne peux plus continuer à écrire. Je suis à la limite définitive, devant laquelle je dois peut-être demeurer à nouveau pendant des années, avant de pouvoir recommencer une nouvelle histoire qui à nouveau restera inachevée. Cette destinée me poursuit » (30 novembre 1914).

Il semble qu'en 1915-1916, si vain qu'il soit de vouloir dater un mouvement qui échappe au temps, s'accomplit le changement de perspective. Kafka a renoué avec son ancienne fiancée. Ces relations qui aboutiront en 1917 à de nouvelles fiançailles, puis tout de suite après prendront fin dans la maladie qui se déclare alors, le jettent dans des tourments qu'il ne peut surmonter. Il découvre toujours plus qu'il ne sait pas vivre seul et qu'il ne peut pas vivre avec d'autres. Ce qu'il y a de coupable dans sa situation, dans son existence livrée à ce qu'il appelle les vices bureaucratiques, lésinerie, indécision, esprit de calcul, le saisit et l'obsède. A cette bureaucratie, coûte que coûte, il faut échapper, et il ne peut plus compter, pour cela, sur la littérature, car ce travail se dérobe, car ce travail a sa part dans l'imposture de l'irresponsabilité, car le travail exige la solitude, mais est aussi anéanti par elle. De là la décision : « Devenir soldat ». En même temps apparaissent dans le *Journal* des allusions à l'Ancien Testament, se font entendre les cris désespérés d'un homme perdu : « Prends-moi dans tes bras, c'est le gouffre, accueille-moi dans le gouffre ; si tu refuses maintenant, alors plus tard. » « Prends-moi, prends-moi, moi qui ne suis qu'un entrelacement de folie et de douleur. » « Aie pitié de moi, je suis pécheur dans tous les replis de mon être... Ne me rejette pas parmi les perdus. »

On a traduit jadis en français certains de ces textes en y ajoutant le mot Dieu. Il n'y figure pas. Le mot Dieu n'apparaît dans le *Journal* presque jamais, et jamais d'une manière significative¹. Cela ne veut pas dire que ces invocations, dans leur incertitude, n'aient pas une direction religieuse, mais qu'il faut leur conserver la force de cette incertitude et ne pas priver Kafka de l'esprit de réserve dont il a toujours fait preuve à l'égard de ce qui lui était le plus important. Ces paroles de détresse sont de juillet 1916 et correspondent à un séjour qu'il fait à Marienbad avec F. B. Un an plus tard, il est cependant à nouveau fiancé ; un mois plus tard, il crache le sang ; en septembre, il quitte Prague, mais la maladie est encore modeste et ne deviendra menaçante qu'à

1. Cependant, le 10 février 1922, on lit cette note : « Neuer Angriff von G. » Sans doute faut-il lire : « Nouvelle attaque de Dieu. »

partir de 1922 (semble-t-il). En 1917 encore, il écrit les « Aphorismes », seul texte où l'affirmation spirituelle (sous une forme générale, qui ne le concerne pas en particulier) échappe parfois à l'épreuve d'une transcendance négative.

Pour les années qui suivent, le *Journal* manque presque tout à fait. Pas un mot en 1918. Quelques lignes en 1919 où il se fiance pendant six mois avec une jeune fille dont nous ne savons presque rien. En 1920, il rencontre Milena Jesenska, une jeune femme tchèque sensible, intelligente, capable d'une grande liberté d'esprit et de passion, avec qui pendant deux ans il se lie par un sentiment violent, au début plein d'espoir et de bonheur, plus tard voué à la détresse. Le *Journal* devient à nouveau plus important en 1921 et surtout en 1922 où les traverses de cette amitié, tandis que la maladie s'aggrave, le portent à un point de tension où son esprit paraît osciller entre la folie et la décision de salut. Il faut ici faire deux longues citations. Le premier texte est daté du 28 janvier 1922 :

« Un peu inconscient, fatigué de luger. Il y a encore des armes, si rarement employées, et je me fraie un chemin si difficilement vers elles, parce que je ne connais pas la joie de m'en servir, parce que, enfant, je n'ai pas appris. Je ne l'ai pas apprise, non seulement « par la faute du père », mais aussi parce que j'ai voulu détruire « le repos », déranger l'équilibre et que, par suite, je n'avais pas le droit de laisser renaître d'un côté quelqu'un que je m'efforçais d'enterrer d'autre part. Il est vrai, j'en reviens là à « la faute », car pourquoi voulais-je sortir du monde ? Parce que « lui » ne me laissait pas vivre dans le monde, dans son monde. Naturellement, aujourd'hui, je ne puis pas en juger aussi clairement, car maintenant je suis déjà citoyen en cet autre monde qui a avec le monde habituel le même rapport que le désert avec les terres cultivées (pendant quarante ans j'ai erré hors de Chanaan), et c'est comme un étranger que je regarde en arrière ; sans doute, dans cet autre monde, ne suis-je aussi que le plus petit et le plus anxieux (j'ai apporté cela avec moi, c'est l'héritage paternel), et si je suis là-bas capable de vivre, ce n'est qu'en raison de l'organisation propre à là-bas et selon laquelle, même pour les plus infimes, il y a des élévations foudroyantes, naturellement aussi des écrasements qui durent

des milliers d'années et comme sous le poids de toute la mer. En dépit de tout, ne dois-je pas être reconnaissant ? Ne m'aurait-il pas fallu trouver le chemin pour venir jusqu'ici ? N'aurait-il pas pu m'arriver que le « bannissement » là-bas, joint à l'exclusion d'ici, m'eût écrasé contre la frontière ? Et n'est-ce pas grâce à la force de mon père que l'expulsion a été assez forte pour que rien ne pût lui résister (à elle, non pas à moi) ? Il est vrai, c'est comme le voyage dans le désert à rebours, avec les approches continuelles du désert et les espérances enfantines (particulièrement en ce qui concerne les femmes) : « Est-ce que je ne demeurerais pas encore dans Chanaan ? », et entre-temps je suis depuis longtemps dans le désert et ce ne sont que les visions du désespoir, surtout dans ces temps où, là-bas aussi, je suis le plus misérable de tous et où il faut que Chanaan s'offre comme l'unique Terre Promise, car il n'y a pas une troisième terre pour les hommes. »

Le deuxième texte est daté du lendemain :

« Attaques sur le chemin, le soir, dans la neige. Toujours le mélange des représentations, à peu près ainsi : dans ce monde la situation serait effroyable, — ici, seul à Spindlermühle, de plus sur un chemin abandonné où l'on ne cesse de faire des faux pas dans l'obscurité, dans la neige ; de plus un chemin privé de sens, sans but terrestre (il mène au pont ? pourquoi là-bas ? d'ailleurs je ne l'ai pas même atteint) ; de plus, en ce lieu, moi aussi abandonné (je ne puis considérer le médecin comme un aide personnel, je ne me le suis pas gagné par mes mérites, je n'ai au fond avec lui que des rapports d'honoraires), incapable d'être connu de personne, incapable de supporter une connaissance, au fond plein d'un étonnement infini devant une société gaie ou devant des parents avec leurs enfants (à l'hôtel, naturellement, il n'y a pas beaucoup de gaieté, je n'irai pas jusqu'à dire que j'en suis la cause, en ma qualité d' « homme à l'ombre trop grande », mais effectivement mon ombre est trop grande, et avec un nouvel étonnement je constate la force de résistance, l'obstination de certains êtres à vouloir vivre « malgré tout » dans cette ombre, juste en elle ; mais ici s'ajoute encore autre chose dont il reste à parler) ; de plus abandonné non seulement ici, mais en général, même à Prague, mon « pays natal », et non pas abandonné des hommes, ce ne serait pas le pire, tant

que je vis je pourrais leur courir après, mais de moi par rapport aux êtres, de ma force par rapport aux êtres ; je sais gré à ceux qui aiment, mais je ne puis aimer, je suis trop loin, je suis exclu ; sans doute, puisque je suis cependant un être humain et que les racines veulent de la nourriture, ai-je là « en bas » (ou en haut) mes représentants, des comédiens lamentables et insuffisants, qui me suffisent (il est vrai, ils ne me suffisent en aucune façon et c'est pourquoi je suis si abandonné), qui me suffisent pour cette seule raison que ma principale nourriture vient d'autres racines dans un autre air, ces racines aussi sont lamentables, mais cependant plus capables de vie. Ceci me conduit au mélange des représentations. Si tout était ainsi qu'il apparaît sur le chemin dans la neige, ce serait effrayant, je serais perdu, cela non pas entendu comme une menace, mais comme une exécution immédiate. Mais je suis ailleurs. Seulement, la force d'attraction du monde des hommes est monstrueuse, en un instant elle peut faire tout oublier. Mais grande aussi est la force d'attraction de mon monde, ceux qui m'aiment m'aiment, parce que je suis « abandonné », et non pas peut-être comme vacuum de Weiss, mais parce qu'ils sentent que, dans des temps heureux, sur un autre plan, j'ai la liberté de mouvement qui me manque ici complètement. »

Commenter ces pages semble superflu. Il

L'EXPÉRIENCE POSITIVE faut toutefois remarquer comment, à cette date, la privation du monde se renverse en une expérience positive¹, celle d'un monde autre, dont il est déjà citoyen, où il n'est certes que le plus petit et le plus anxieux, mais où il connaît aussi des élévations foudroyantes, où il dispose d'une liberté dont les hommes pressentent la valeur et subissent le prestige. Cependant, pour ne pas altérer le sens de telles images, il est nécessaire de les lire, non pas selon la perspective chrétienne commune (selon laquelle il y a ce monde-ci, puis le monde de l'au-delà, le seul qui aurait valeur, réalité et gloire),

1. Certaines lettres à Milena font aussi allusion à ce qu'il y a pour lui-même d'inconnu dans ce mouvement terrible (voir les études parues dans la *Nouvelle N.R.F.* : *Kafka et Brod et L'échec de Milena*, oct. et nov. 1954).

mais toujours dans la perspective d' « Abraham », car, de toutes manières, pour Kafka, être exclu du monde veut dire exclu de Chanaan, errer dans le désert, et c'est cette situation qui rend sa lutte pathétique et son espérance désespérée, comme si, jeté hors du monde, dans l'erreur de la migration infinie, il lui fallait lutter sans cesse pour faire de ce dehors un autre monde et de cette erreur le principe, l'origine d'une liberté nouvelle. Lutte sans issue et sans certitude, où ce qu'il lui faut conquérir, c'est sa propre perte, la vérité de l'exil et le retour au sein même de la dispersion. Lutte que l'on rapprochera des profondes spéculations juives, lorsque, surtout à la suite de l'expulsion d'Espagne, les esprits religieux tentent de surmonter l'exil en le poussant à son terme¹. Kafka a fait clairement allusion à « toute cette littérature » (la sienne) comme à une « nouvelle Kabbale », « une nouvelle doctrine secrète » qui « aurait pu se développer » « si le sionisme n'était survenu entre-temps » (16 janvier 1922). Et l'on comprend mieux pourquoi il est à la fois sioniste et antisioniste. Le sionisme est la guérison de l'exil, l'affirmation que le séjour

1. Il faut, sur ce sujet, renvoyer au livre de G. G. SCHOLEM, *Les Grands Courants de la Mystique juive* : « Les horreurs de l'Exil influencèrent la doctrine kabbalistique de la métempsychose qui gagna alors une immense popularité en insistant sur les diverses étapes de l'exil de l'âme. Le destin le plus redoutable qui puisse tomber sur l'âme, beaucoup plus horrible que les tourments de l'enfer, c'était d'être « rejetée » ou « mise à nu », état excluant ou la réviscence ou même l'admission en enfer... La privation absolue d'un foyer fut le symbole sinistre d'une impiété absolue, d'une dégradation morale et spirituelle extrême. L'union avec Dieu ou le bannissement absolu devinrent les deux pôles entre lesquels s'élabora un système offrant aux juifs la possibilité de vivre sous la domination d'un régime qui cherche à détruire les forces de l'Exil. » Et ceci encore : « Il y avait un ardent désir de surmonter l'Exil en aggravant ses tourments, en savourant son amertume à l'extrême (jusqu'à la nuit de la Chekhina elle-même)... » (p. 267). Que le thème de *La Métamorphose* (ainsi que les obsédantes fictions de l'animalité) soit une réminiscence, une allusion à la tradition de la métempsychose kabbalistique, c'est ce qu'on peut imaginer, même s'il n'est pas sûr que « Samsa » soit un rappel de « samsara » (Kafka et Samsa sont des noms apparentés, mais Kafka récuse ce rapprochement). Kafka affirme parfois qu'il n'est pas encore né : « L'hésitation devant la naissance : S'il y a une transmigration des âmes, alors je ne suis pas encore au plus bas degré ; ma vie est l'hésitation devant la naissance. » (24 janvier 1922.) Rappelons que, dans *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, Raban, le héros de ce récit de jeunesse, exprime, par jeu, le souhait de devenir un insecte (*Käfer*) qui pourrait passer au lit et échapper aux devoirs désagréables de la communauté. La « carapace » de la solitude semble ainsi l'image qui se serait animée dans le thème impressionnant de *La Métamorphose*.

terrestre est possible, que le peuple juif n'a pas seulement pour demeure un livre, la Bible, mais la terre et non plus la dispersion dans le temps. Cette réconciliation, Kafka la veut profondément, il la veut même s'il en est exclu, car la grandeur de cette conscience juste a toujours été d'espérer pour les autres plus que pour lui et de ne pas faire de sa disgrâce personnelle la mesure du malheur commun. « Magnifique, tout cela, sauf pour moi et avec raison. » Mais, à cette vérité, il n'appartient pas, et c'est pourquoi il lui faut être antisioniste pour lui-même sous peine d'être condamné à l'exécution immédiate et à la désespérance de l'impiété absolue. Il appartient déjà à l'autre rive, et sa migration ne consiste pas à se rapprocher de Chanaan, mais à se rapprocher du désert, de la vérité du désert, d'aller toujours plus loin de ce côté-là, même lorsque, disgracié aussi dans cet autre monde et tenté encore par les joies du monde réel (« particulièrement en ce qui concerne les femmes » : cela est une claire allusion à Milena), il essaie de se persuader qu'il demeure peut-être encore dans Chanaan. S'il n'était pas antisioniste pour lui-même (cela n'est dit, naturellement, que comme une figure), s'il n'y avait que ce monde-ci, alors « la situation serait effroyable », alors il serait perdu sur-le-champ. Mais il est « ailleurs », et si la force d'attraction du monde humain reste assez grande pour le ramener jusqu'aux frontières et l'y maintenir comme écrasé, non moins grande est la force attirante de son propre monde, celui où il est libre, liberté dont il parle avec un frémissement, un accent d'autorité prophétique qui contraste avec sa modestie habituelle.

Que cet autre monde ait quelque chose à voir avec l'activité littéraire, cela n'est pas douteux, et la preuve en est que Kafka, s'il parle de la « nouvelle Kabbale », en parle précisément à propos de « toute cette littérature ». Mais que l'exigence, la vérité de cet autre monde dépasse désormais, à ses yeux, l'exigence de l'œuvre, ne soit pas épuisée par elle et ne s'accomplisse qu'imparfaitement en elle, cela aussi se laisse pressentir. Quand écrire devient « forme de prière », c'est qu'il est sans doute d'autres formes, et même si, par suite de ce monde malheureux, il n'en était point, écrire, dans cette perspective, cesse d'être l'approche de l'œuvre pour devenir l'attente de ce seul moment de grâce dont Kafka se reconnaît le guetteur et où il ne faudra

plus écrire. A Janouch qui lui dit : « La poésie tendrait donc à la religion ? », il répond : « Je ne dirai pas cela, mais à la prière sûrement » et, opposant littérature et poésie, il ajoute : « La littérature s'efforce de placer les choses dans une lumière agréable ; le poète est contraint de les élever dans le royaume de la vérité, de la pureté et de la durée. » Réponse significative, car elle correspond à une note du *Journal* où Kafka se demande quelle joie peut encore lui réserver l'écriture : « Je puis encore tirer une satisfaction momentanée de travaux comme *Le Médecin de campagne*, à supposer que je puisse encore réussir quelque chose de semblable (très invraisemblable). Mais, bonheur seulement au cas où je pourrais élever le monde dans le pur, le vrai et l'inaltérable » (25 septembre 1917). L'exigence « idéaliste » ou « spirituelle » devient ici catégorique. Ecrire, oui, écrire encore, mais seulement pour « élever dans la vie infinie ce qui est périssable et isolé, dans le domaine de la loi ce qui appartient au hasard », comme il le dit encore à Janouch. Mais, aussitôt, la question se pose : est-ce donc possible ? est-il si sûr qu'écrire n'appartienne pas au mal ? et la consolation de l'écriture ne serait-elle pas une illusion, une illusion dangereuse, qu'il faut récuser ? « C'est indéniablement un certain bonheur de pouvoir écrire paisiblement : étouffer est terrible au delà de toute pensée. Il est vrai, au delà de toute pensée, de sorte que c'est à nouveau comme s'il n'y avait rien d'écrit » (20 décembre 1921). Et la plus humble réalité du monde n'a-t-elle pas une consistance qui manque à l'œuvre la plus forte : « Manque d'indépendance du fait d'écrire : il dépend de la servante qui fait du feu, du chat qui se chauffe près du poêle, même de ce pauvre vieil homme qui se chauffe. Tous sont des accomplissements autonomes, ayant leur loi propre ; seul écrire est privé de tout secours, ne demeure pas en soi-même, est plaisanterie et désespoir » (6 décembre 1921). Grimace, grimace du visage qui recule devant la lumière, « une défense du néant, un cautionnement du néant, un souffle de gaieté prêté au néant », tel est l'art.

Pendant, si la confiance de ses jeunes années fait place à une vue toujours plus rigoureuse, il reste que, dans ses moments les plus difficiles, quand il semble menacé jusque dans son intégrité, quand il subit de la part de l'inconnu des attaques presque

sensibles (« Comme cela épie : par exemple sur le chemin pour aller chez le docteur, là-bas, constamment »), même alors, il continue de voir dans son travail, non pas ce qui le menace, mais ce qui peut l'aider, lui ouvrir la décision du salut : « La consolation de l'écriture, remarquable, mystérieuse, peut-être dangereuse, peut-être salvatrice : c'est sauter hors de la rangée des meurtriers, observation qui est acte [*Tat-Beobachtung*, l'observation qui est devenue acte]. Il y a observation-acte dans la mesure où est créée une plus haute sorte d'observation, plus haute, non pas plus aiguë, et plus elle est haute, inaccessible à la « rangée » [des meurtriers], moins elle est dépendante, plus elle suit les lois propres de son mouvement, plus son chemin monte, joyeusement, échappant à tous les calculs » (27 janvier 1922). Ici, la littérature s'annonce comme le pouvoir qui affranchit, la force qui écarte l'oppression du monde, ce monde « où toute chose se sent serrée à la gorge », elle est le passage libérateur du « Je » au « Il », de l'observation de soi-même qui a été le tourment de Kafka à une observation plus haute, s'élevant au-dessus d'une réalité mortelle, vers l'autre monde, celui de la liberté.

Pourquoi cette confiance ? On peut se le demander. On peut y répondre en pensant que Kafka appartient à une tradition où ce qu'il y a de plus haut s'exprime dans un livre qui est écriture par excellence¹, tradition où des expériences extatiques ont été menées à partir de la combinaison et de la manipulation des lettres, où il est dit que le monde des lettres, celles de l'alphabet, est le vrai monde de la béatitude². Ecrire, c'est conjurer les esprits, c'est peut-être les libérer contre nous, mais ce danger appartient à l'essence de la puissance qui libère³.

1. Kafka dit à Janouch que « la tâche du poète est une tâche prophétique : le mot juste conduit ; le mot qui n'est pas juste séduit ; ce n'est pas un hasard si la Bible s'appelle l'Écriture ».

2. De là aussi la condamnation impitoyable (qui l'atteint lui-même) que Kafka porte contre les écrivains juifs qui se servent de la langue allemande.

3. « Mais qu'en va-t-il de ce fait même : être poète ? Cet acte d'écrire, c'est un don, un don silencieux et mystérieux. Mais son prix ? Dans la nuit, la réponse éclate toujours à mes yeux avec une éblouissante netteté : c'est le

Cependant, Kafka n'était pas un esprit « superstitieux », il y avait en lui une lucidité froide qui lui faisait dire à Brod, au sortir de célébrations hassidiques : « Au vrai, c'était à peu près comme dans une tribu nègre, de grossières superstitions¹. » Il ne faudrait donc pas s'en tenir à des explications, peut-être justes, mais qui, du moins, ne nous laissent pas comprendre pourquoi, si sensible à l'égarement que constitue chacune de ses démarches, Kafka s'abandonne avec tant de foi à cette erreur essentielle qu'est l'écriture. Là encore, il ne serait pas suffisant de rappeler que, dès son adolescence, il a subi extraordinairement l'influence d'artistes comme Gœthe et comme Flaubert qu'il était souvent prêt à mettre au-dessus de tous parce qu'ils mettaient leur art au-dessus de tout. De cette conception, Kafka ne s'est sans doute jamais intérieurement tout à fait séparé, mais si la passion de l'art a été dès le commencement si forte et lui a paru si longtemps salutaire, c'est que, dès le commencement et par « la faute du père », il s'est trouvé jeté hors du monde, condamné à une solitude dont il n'avait donc pas à rendre la littérature responsable, mais plutôt à la remercier d'avoir éclairé cette solitude, de l'avoir fécondée, ouverte sur un autre monde.

On peut dire que son débat avec le père a pour lui rejeté dans l'ombre la face négative de l'expérience littéraire. Même quand il voit que son travail exige qu'il dépérisse, même quand plus gravement il voit l'opposition entre son travail et son mariage, il n'en conclut nullement qu'il y a dans le travail une puissance mortelle, une parole qui prononce le « bannissement » et condamne au désert. Il ne le conclut pas, parce que, dès le début, le monde a été perdu pour lui, l'existence réelle lui a été retirée,

saire reçu des puissances diaboliques que l'on a servies. Cet abandon aux forces obscures, ce déchaînement de puissances tenues habituellement en lisière, ces étreintes impures et tout ce qui se passe encore d'autre dans les profondeurs, en sait-on encore quelque chose, en haut, quand on écrit des histoires, en pleine lumière, en plein soleil ?... La surface en garde-t-elle quelque trace ? Peut-être y a-t-il encore une autre manière d'écrire ? Pour moi, je ne connais que celle-ci, dans ces nuits où l'angoisse me tourmente au bord du sommeil. » (Cité par Brod.)

1. Mais, par la suite, Kafka semble être devenu toujours plus attentif à cette forme de dévotion. Dora Dymant appartenait à « une famille juive hassidique considérée ». Et Martin Buber l'a peut-être influencé.

ou elle ne lui a jamais été donnée, et quand à nouveau il parle de son exil, de l'impossibilité de s'y dérober, il dira : « J'ai l'impression de n'être pas du tout venu ici, mais déjà, petit enfant, d'avoir été poussé, puis fixé là-bas avec des chaînes » (24 janvier 1922). L'art ne lui a pas donné ce malheur, n'y a même pas aidé, mais au contraire l'a éclairé, a été « la conscience du malheur », sa dimension nouvelle.

L'art est d'abord la conscience du malheur, non pas sa compensation. La rigueur de Kafka, sa fidélité à l'exigence de l'œuvre, sa fidélité à l'exigence du malheur lui ont épargné ce paradis des fictions où se complaisent tant d'artistes faibles que la vie a déçus. L'art n'a pas pour objet des rêveries, ni des « constructions ». Mais il ne décrit pas non plus la vérité : la vérité n'a pas à être connue ni décrite, elle ne peut même se connaître elle-même, de même que le salut terrestre demande à être accompli et non pas interrogé ni figuré. En ce sens, il n'y a aucune place pour l'art : le monisme rigoureux exclut toutes les idoles. Mais, en ce même sens, si l'art n'est pas justifié en général, il l'est du moins pour le seul Kafka, car l'art est lié, précisément comme l'est Kafka, à ce qui est « hors » du monde et il exprime la profondeur de ce dehors sans intimité et sans repos, ce qui surgit quand, même avec nous, même avec notre mort, nous n'avons plus des rapports de possibilité. L'art est la conscience de « ce malheur ». Il décrit la situation de celui qui s'est perdu lui-même, qui ne peut plus dire « moi », qui dans le même mouvement a perdu le monde, la vérité du monde, qui appartient à l'exil, à ce *temps de la détresse* où, comme le dit Hölderlin, les dieux ne sont plus et où ils ne sont pas encore. Cela ne signifie pas que l'art affirme un autre monde, s'il est vrai qu'il a son origine, non dans un autre monde, mais dans l'autre de tout monde (c'est sur ce point, on le voit, — mais dans les notes qui traduisent son expérience religieuse plutôt que dans son œuvre — que Kafka accomplit ou est prêt à accomplir le saut que l'art n'auto-rise pas)¹.

1. Kafka n'est pas sans dénoncer ce qu'il y a de tentant, de facilité tentante dans la distinction trop déterminée de ces deux mondes : « D'ordinaire, le partage (de ces deux mondes) me semble trop déterminé, dangereux dans sa détermination, triste et trop dominateur. » (30 janvier 1922)

Kafka oscille pathétiquement. Tantôt il semble tout faire pour se créer un séjour parmi les hommes dont « la puissance d'attraction est monstrueuse ». Il cherche à se fiancer, il fait du jardinage, il s'exerce à des travaux manuels, il pense à la Palestine, il se procure un logement à Prague pour conquérir non seulement la solitude, mais l'indépendance d'un homme mûr et vivant. Sur ce plan, le débat avec le père reste essentiel et toutes les notes nouvelles du *Journal* le confirment, montrent que Kafka ne se dissimule rien de ce que la psychanalyse pourrait lui dévoiler. Sa dépendance à l'égard de sa famille non seulement l'a rendu faible, étranger aux tâches viriles (ainsi qu'il l'affirme), mais comme cette dépendance lui fait horreur, elle lui rend aussi insupportables toutes les formes de dépendance — et, pour commencer, le mariage qui lui rappelle avec dégoût celui de ses parents¹, la vie de famille dont il voudrait se dégager, mais dans laquelle il voudrait aussi s'engager, car c'est là l'accomplissement de la loi, c'est la vérité, celle du père, qui l'attire autant qu'il la repousse, de sorte que « réellement je me tiens debout devant ma famille et que sans cesse dans son cercle je brandis des couteaux pour la blesser mais en même temps pour la défendre. » « Ceci d'une part. »

Mais d'autre part il voit toujours plus, et la maladie naturellement l'aide à le voir, qu'il appartient à l'autre rive, que, banni, il ne doit pas ruser avec ce bannissement, ni demeurer tourné passivement, comme écrasé contre ses frontières, vers une réalité dont il se sent exclu et où il n'a même jamais séjourné, car il

1. Il faut au moins citer ce passage d'un brouillon de lettre à sa fiancée où il précise avec la plus grande lucidité ses rapports avec sa famille : « Mais je proviens de mes parents, je suis lié à eux ainsi qu'à mes sœurs par le sang ; dans la vie courante et parce que je me voue à mes buts propres, je ne le sens pas, mais au fond cela a pour moi plus de valeur que je ne le sais. Tantôt je poursuis cela aussi de ma haine : la vue du lit conjugal, des draps de lit qui ont servi, des chemises de nuit soigneusement étendues me donne envie de vomir, tire tout mon intérieur au-dehors ; c'est comme si je n'étais pas né définitivement, comme si je venais toujours au monde hors de cette vie obscure dans cette chambre obscure, comme s'il me fallait toujours à nouveau y chercher confirmation de moi-même, comme si j'étais, du moins dans une certaine mesure, indissolublement lié à ces choses répugnantes, cela entrave encore mes pieds qui voudraient courir, ceux-ci sont encore fourrés dans l'informe bouillie originelle. » (18 octobre 1916)

n'est pas encore né. Cette nouvelle perspective pourrait être seulement celle du désespoir absolu, du nihilisme qu'on lui attribue trop facilement. Que la détresse soit son élément, comment le nier ? c'est son séjour et son « temps ». Mais cette détresse n'est jamais sans espoir ; cet espoir n'est souvent que le tourment de la détresse, non pas ce qui donne de l'espoir, mais ce qui empêche qu'on ne se rassasie même du désespoir, ce qui fait que, « condamné à en finir, on est aussi condamné à se défendre jusqu'à la fin » et peut-être alors promis à renverser la condamnation en délivrance. Dans cette nouvelle perspective, celle de la détresse, l'essentiel est de ne pas se tourner vers Chanaan. La migration a pour but le désert, et c'est l'approche du désert qui est maintenant la vraie Terre Promise. « C'est là-bas que tu me conduis ? » Oui, c'est là-bas. Mais où est-ce, là-bas ? Il n'est jamais en vue, le désert est encore moins sûr que le monde, il n'est jamais que l'approche du désert et, dans cette terre de l'erreur, on n'est jamais « ici », mais toujours « loin d'ici ». Et cependant, dans cette région où manquent les conditions d'un séjour véritable, où il faut vivre dans une séparation incompréhensible, dans une exclusion dont on est en quelque sorte exclu comme on y est exclu de soi-même, dans cette région qui est celle de l'erreur parce qu'on n'y fait rien qu'errer sans fin, subsiste une tension, la possibilité même d'errer, d'aller jusqu'au bout de l'erreur, de se rapprocher de son terme, de transformer ce qui est un cheminement sans but dans la certitude du but sans chemin.

LA DÉMARCHE HORS
DU VRAI : L'ARPEUTEUR

Nous savons que, de cette démarche, l'histoire de l'arpenteur nous représente l'image la plus impressionnante. Dès le commencement, ce héros de l'obstination inflexible nous est décrit comme ayant renoncé à jamais à son monde, son pays natal, la vie où il y a femme et enfants. Dès le commencement, il est donc hors du salut, il appartient à l'exil, ce lieu où non seulement il n'est pas chez lui, mais où il est hors de lui, dans le dehors même, une région privée absolument d'intimité, où les êtres semblent absents, où tout ce qu'on croit saisir se dérobe. La difficulté tragique de l'entreprise,

c'est que, dans ce monde de l'exclusion et de la séparation radicale, tout est faux et inauthentique dès qu'on s'y arrête, tout vous manque dès qu'on s'y appuie, mais que cependant le fond de cette absence est toujours donné à nouveau comme une présence indubitable, absolue, et le mot absolu est ici à sa place, qui signifie séparé, comme si la séparation, éprouvée dans toute sa rigueur, pouvait se renverser dans l'absolument séparé, l'absolument absolu.

Il faut le préciser : Kafka, esprit toujours juste et nullement satisfait par le dilemme du tout ou rien qu'il conçoit pourtant avec plus d'intransigeance qu'aucun autre, laisse pressentir que, dans cette démarche hors du vrai, il y a certaines règles, peut-être contradictoires et intenables, mais qui autorisent encore une sorte de possibilité. La première est donnée dans l'erreur même : il faut errer et non pas être négligent comme l'est le Joseph K. du *Procès*, qui s'imagine que les choses vont toujours continuer et qu'il est encore dans le monde, alors que, dès la première phrase, il en est rejeté. La faute de Joseph, comme sans doute celle que Kafka se reprochait à l'époque où il écrivait ce livre, est de vouloir gagner son procès dans le monde même, auquel il croit toujours appartenir, mais où son cœur froid, vide, son existence de célibataire et de bureaucrate, son indifférence à sa famille — tous traits de caractère que Kafka retrouvait en lui-même — l'empêchent déjà de prendre pied. Certes son insouciance cède peu à peu, mais c'est le fruit du procès, de même que la beauté qui illumine les accusés et qui les rend agréables aux femmes, est le reflet de leur propre dissolution, de la mort qui s'avance en eux, comme une lumière plus vraie.

Le procès — le bannissement — est sans doute un grand malheur, c'est peut-être une incompréhensible injustice ou un châtement inexorable, mais c'est aussi — il est vrai seulement dans une certaine mesure, c'est là l'excuse du héros, le piège où il se laisse prendre —, c'est aussi une donnée qu'il ne suffit pas de récuser en invoquant dans des discours creux une justice plus haute, dont il faut au contraire essayer de tirer parti, selon la règle que Kafka avait faite sienne : « Il faut se limiter à ce qu'on possède encore. » Le « Procès » a au moins cet avantage de faire connaître à K. ce qu'il en est réellement, de dissiper

l'illusion, les consolations trompeuses qui, parce qu'il avait un bon emploi et quelques plaisirs indifférents, lui laissaient croire à son existence, à son existence d'homme du monde. Mais le Procès n'est pas pour autant la vérité, c'est au contraire un processus d'erreur, comme tout ce qui est lié au dehors, ces ténèbres « extérieures » où l'on est jeté par la force du bannissement, processus où s'il reste un espoir, c'est à celui qui avance, non pas à contre-courant, par une opposition stérile, mais dans le sens même de l'erreur.

L'arpenteur est presque entièrement dé-
 LA FAUTE ESSENTIELLE gagé des défauts de Joseph K. Il ne cherche pas à revenir vers le lieu natal : perdue la vie dans Chanaan ; effacée la vérité de ce monde-ci ; à peine s'il s'en souvient dans de brefs instants pathétiques. Il n'est pas davantage négligent, mais toujours en mouvement, ne s'arrêtant jamais, ne se décourageant presque pas, allant d'échec en échec, par un mouvement inlassable qui évoque l'inquiétude froide du temps sans repos. Oui, il va, avec une obstination inflexible, toujours dans le sens de l'erreur extrême, dédaignant le village qui a encore quelque réalité, mais voulant le Château qui n'en a peut-être aucune, se détachant de Frieda qui a sur elle quelques reflets vivants pour se tourner vers Olga, sœur d'Amélie, la doublement exclue, la rejetée, plus encore, celle qui volontairement, par une décision effrayante, a choisi de l'être. Tout devrait donc aller pour le mieux. Mais il n'en est rien, car l'arpenteur tombe sans cesse dans la faute que Kafka désigne comme la plus grave, celle de l'impatience¹. L'impatience au sein de l'erreur est la faute essentielle, parce qu'elle méconnaît la vérité même de l'erreur qui impose, comme une loi, de ne jamais croire que le but est proche, ni que l'on s'en rapproche : il ne faut jamais en finir avec l'indéfini ; il ne faut jamais saisir

1. « Il est deux péchés capitaux humains dont découlent tous les autres : l'impatience et la négligence. A cause de leur impatience, ils ont été chassés du Paradis. A cause de leur négligence, ils n'y retournent pas. Peut-être n'y a-t-il qu'un péché capital, l'impatience. A cause de l'impatience ils ont été chassés, à cause de l'impatience ils n'y retournent pas. » (*Aphorismes*)

comme l'immédiat, comme le déjà présent, la profondeur de l'absence inépuisable.

Certes, c'est inévitable et là est le caractère désolant d'une telle recherche. Qui n'est pas impatient est négligent. Qui se donne à l'inquiétude de l'erreur perd l'insouciance qui épuiserait le temps. A peine arrivé, sans rien comprendre à cette épreuve de l'exclusion où il est, K. tout de suite se met en route pour parvenir tout de suite au terme. Il néglige les intermédiaires, et sans doute est-ce un mérite, la force de la tension vers l'absolu, mais n'en ressort que mieux son aberration qui est de prendre pour le terme ce qui n'est qu'un intermédiaire, une représentation selon ses « moyens ».

On se trompe assurément autant que l'arpenteur se trompe, lorsqu'on croit reconnaître dans la fantasmagorie bureaucratique le symbole juste d'un monde supérieur. Cette figuration est seulement à la mesure de l'impatience, la forme sensible de l'erreur, par laquelle, pour le regard impatient, se substitue sans cesse à l'absolu la force inexorable du mauvais infini. K. veut toujours atteindre le but avant de l'avoir atteint. Cette exigence d'un dénouement prématuré est le principe de la figuration, elle engendre l'*image* ou si l'on veut l'idole, et la malédiction qui s'y attache est celle qui s'attache à l'idolâtrie. L'homme veut l'unité tout de suite, il la veut dans la séparation même, il se la représente, et cette représentation, image de l'unité, reconstitue aussitôt l'élément de la dispersion où il se perd de plus en plus, car l'image, en tant qu'image, ne peut jamais être atteinte, et elle lui dérobe, en outre, l'unité dont elle est l'image, elle l'en sépare en se rendant inaccessible et en la rendant inaccessible.

Klamm n'est nullement invisible ; l'arpenteur veut le voir et il le voit. Le Château, but suprême, n'est nullement au delà de la vue. En tant qu'image, il est constamment à sa disposition. Naturellement, à les bien regarder, ces figures déçoivent, le Château n'est qu'un ramassis de bicoques villageoises, Klamm un gros homme lourd assis en face d'un bureau. Rien que d'ordinaire et de laid. C'est là aussi la chance de l'arpenteur, c'est la vérité, l'honnêteté trompeuse de ces images : elles ne sont pas séduisantes en elles-mêmes, elles n'ont rien qui justifie l'intérêt fasciné qu'on leur porte, elles rappellent ainsi qu'elles ne sont

pas le vrai but. Mais, en même temps, dans cette insignifiance se laisse oublier l'autre vérité, à savoir qu'elles sont tout de même images de ce but, qu'elles participent à son rayonnement, à sa valeur ineffable et que ne pas s'attacher à elles, c'est déjà se détourner de l'essentiel.

Situation que l'on peut résumer ainsi : c'est l'impatience qui rend le terme inaccessible en lui substituant la proximité d'une figure intermédiaire. C'est l'impatience qui détruit l'approche du terme en empêchant de reconnaître dans l'intermédiaire la figure de l'immédiat.

Il faut ici nous borner à ces quelques indications. La fantasmagorie bureaucratique, cette oisiveté affairée qui la caractérise, ces êtres doubles qui en sont les exécutants, gardiens, aides, messagers, qui vont toujours par deux comme pour bien montrer qu'ils ne sont que les reflets l'un de l'autre et le reflet d'un tout invisible, toute cette chaîne des métamorphoses, cette croissance méthodique de la distance qui n'est jamais donnée comme infinie mais s'approfondit indéfiniment d'une manière nécessaire par la transformation du but en obstacles, mais aussi des obstacles en intermédiaires conduisant au but, toute cette puissante imagerie ne figure pas la vérité du monde supérieur, ni même sa transcendance, figure plutôt le bonheur et le malheur de la figuration, de cette exigence par laquelle l'homme de l'exil est obligé de se faire de l'erreur un moyen de vérité et de ce qui le trompe indéfiniment la possibilité ultime de saisir l'infini.

Dans quelle mesure Kafka a-t-il eu conscience de l'analogie de cette démarche avec le mouvement par lequel l'œuvre tend vers son origine, ce centre où seulement elle pourra s'accomplir, dans la recherche duquel elle se réalise et qui, atteint, la rend impossible ? Dans quelle mesure a-t-il rapproché l'épreuve de ses héros de la manière dont lui-même, à travers l'art, tentait de s'ouvrir une voie vers l'œuvre et, par l'œuvre, vers quelque chose de vrai ? A-t-il souvent pensé à la parole de Goethe : « C'est en postulant l'impossible que l'artiste se procure tout le possible » ? Du moins cette évidence est frappante : la faute qu'il punit en K. est aussi celle qu'en lui-même l'artiste se

reproche. L'impatience est cette faute. C'est elle qui voudrait précipiter l'histoire vers son dénouement, avant que celle-ci ne se soit développée dans toutes les directions, n'ait épuisé la mesure du temps qui est en elle, n'ait élevé l'indéfini à une totalité vraie où chaque mouvement inauthentique, chaque image partiellement fautive pourra se transfigurer en une certitude inébranlable. Tâche impossible, tâche qui, si elle s'accomplissait jusqu'au bout, détruirait cette vérité même vers laquelle elle tend, comme l'œuvre s'abîme si elle touche le point qui est son origine. Bien des raisons retiennent Kafka d'achever presque aucune de ses « histoires », le portent, à peine a-t-il commencé l'une d'elles, à la quitter pour essayer de s'apaiser dans une autre. Qu'il connaisse souvent le tourment de l'artiste exilé de son œuvre au moment où celle-ci s'affirme et se referme, il le dit. Qu'il abandonne quelquefois l'histoire, dans l'angoisse, s'il ne l'abandonnait pas, de ne pouvoir revenir vers le monde, il le dit aussi, mais il n'est pas sûr que ce souci ait été chez lui le plus fort. Qu'il l'abandonne souvent, parce que tout dénouement porte en lui-même le bonheur d'une vérité définitive qu'il n'a pas le droit d'accepter, à laquelle son existence ne correspond pas encore, cette raison paraît aussi avoir joué un grand rôle, mais tous ces mouvements reviennent à celui-ci : Kafka, peut-être à son insu, a profondément éprouvé qu'écrire, c'est se livrer à l'incessant et, par angoisse, angoisse de l'impatience, souci scrupuleux de l'exigence d'écrire, il s'est le plus souvent refusé à ce saut qui seul permet l'achèvement, cette confiance insouciant et heureuse par laquelle (momentanément) un terme est mis à l'interminable.

Ce qu'on a appelé si improprement son réalisme trahit cette même instinctive recherche pour conjurer en lui l'impatience. Kafka a souvent montré qu'il était un génie prompt, capable en quelques traits d'atteindre l'essentiel. Mais il s'est de plus en plus imposé une minutie, une lenteur d'approche, une précision détaillée (même dans la description de ses propres rêves), sans lesquelles l'homme, exilé de la réalité, est rapidement voué à l'égarément de la confusion et à l'à peu près de l'imaginaire. Plus l'on est perdu au dehors, dans l'étrangeté et l'insécurité de cette perte, plus il faut faire appel à l'esprit de rigueur, de scrupule, d'exactitude, être présent à l'absence par la multiplicité des

images, par leur apparence déterminée, modeste (dégagée de la fascination) et par leur cohérence énergiquement maintenue. Quelqu'un qui appartient à la réalité n'a pas besoin de tant de détails qui, nous le savons, ne correspondent nullement à la forme d'une vision réelle. Mais qui appartient à la profondeur de l'illimité et du lointain, au malheur de la démesure, oui, celui-là est condamné à l'excès de la mesure et à la recherche d'une continuité sans défaut, sans lacune, sans dispartate. Et condamné est le mot juste, car si la patience, l'exactitude, la froide maîtrise sont les qualités indispensables pour éviter de se perdre quand plus rien ne subsiste à quoi l'on puisse se retenir, patience, exactitude, froide maîtrise sont aussi les défauts qui, divisant les difficultés et les étendant indéfiniment, retardent peut-être le naufrage, mais retardent sûrement la délivrance, sans cesse transforment l'infini en indéfini, de même que c'est aussi la mesure qui dans l'œuvre empêche que l'illimité jamais ne s'accomplisse.

L'ART ET L'IDOLATRIE « *Tu ne te feras pas d'image taillée, ni aucune figure de ce qui est en haut dans le ciel ou de ce qui est en bas sur la terre ou de ce qui est dans les eaux au-dessous de la terre.* » Félix Weltsch, l'ami de Kafka, qui a très bien parlé de la lutte de celui-ci contre l'impatience, pense qu'il a pris au sérieux le commandement de la Bible. S'il en est ainsi, qu'on se représente un homme sur qui pèse cette interdiction essentielle, qui, sous peine de mort, doit s'exclure des images et qui, soudain, se découvre exilé dans l'imaginaire, sans autre demeure ni subsistance que les images et l'espace des images. Le voilà donc obligé de vivre de sa mort et contraint, dans son désespoir et pour échapper à ce désespoir — l'exécution immédiate —, contraint de se faire de sa condamnation la seule voie du salut. Kafka fut-il consciemment cet homme ? On ne saurait le dire. On a parfois le sentiment que l'interdiction essentielle, plus il cherche à s'en souvenir (car elle est de toutes manières oubliée, puisque la communauté où elle était vivante est quasi détruite), plus il cherche donc à se souvenir du sens religieux qui vit caché dans cette interdiction, et cela avec une rigueur toujours plus

grande, en faisant le vide, en lui, autour de lui, afin que les idoles n'y soient pas accueillies, plus en contrepartie il semble prêt à oublier que cette interdiction devrait aussi s'appliquer à son art. Il en résulte un équilibre très instable. Cet équilibre, dans la solitude illégitime qui est la sienne, lui permet d'être fidèle à un monisme spirituel toujours plus rigoureux, mais en s'abandonnant à une certaine idolâtrie artistique, puis l'engage à purifier cette idolâtrie par toutes les rigueurs d'une ascèse qui condamne les réalités littéraires (inachèvement des œuvres, répugnance à toute publication, refus de se croire un écrivain, etc.), qui, en outre, ce qui est plus grave, voudrait subordonner l'art à sa condition spirituelle. L'art n'est pas religion, « il ne conduit même pas à la religion », mais, au temps de la détresse qui est le nôtre, ce temps où manquent les dieux, temps de l'absence et de l'exil, l'art est justifié, qui est l'intimité de cette détresse, qui est l'effort pour rendre manifeste, par l'image, l'erreur de l'imaginaire et, à la limite, la vérité insaisissable, oubliée, qui se dissimule derrière cette erreur.

Qu'il y ait d'abord chez Kafka une tendance à relayer l'exigence religieuse par l'exigence littéraire, puis, surtout, vers la fin, un penchant à relayer son expérience littéraire par son expérience religieuse, à les confondre d'une manière assez trouble en passant du désert de la foi à la foi dans un monde qui n'est plus le désert, mais un autre monde où liberté lui sera rendue, c'est ce que les notes du journal nous font pressentir. « Est-ce que j'habite maintenant dans l'autre monde ? Est-ce que j'ose le dire ? » (30 janvier 1922). Dans la page que nous avons citée, Kafka rappelle que selon lui les hommes n'ont pas d'autre choix que celui-ci : ou chercher la Terre Promise du côté de Chanaan ou la chercher du côté de cet autre monde qu'est le désert, « car, ajoute-t-il, il n'y a pas un troisième monde pour les hommes ». Certes, il n'y en a pas, mais peut-être faut-il dire plus, peut-être faut-il dire que l'artiste, cet homme que Kafka voulait être aussi, en souci de son art et à la recherche de son origine, le « poète » est celui pour qui il n'existe pas même un seul monde, car il n'existe pour lui que le dehors, le ruissellement du dehors éternel.

IV

L'ŒUVRE ET L'ESPACE DE LA MORT

I

LA MORT POSSIBLE

L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de son impossibilité. En cela, elle est une expérience, mais que veut dire ce mot ? Dans un passage de *Malte*, Rilke dit que « les vers ne sont pas des sentiments, ils sont des expériences. Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses... » Rilke ne veut pas dire cependant que le vers serait l'expression d'une personnalité riche, capable de vivre et d'avoir vécu. Les souvenirs sont nécessaires, mais pour être oubliés, pour que, dans cet oubli, dans le silence d'une profonde métamorphose, naisse à la fin un mot, le premier mot d'un vers. Expérience signifie ici : contact avec l'être, renouvellement de soi-même à ce contact — une épreuve, mais qui reste indéterminée.

Quand Valéry écrit dans une lettre : « Le vrai peintre, toute sa vie, cherche la peinture ; le vrai poète, la Poésie, etc. Car ce ne sont point des activités déterminées. Dans celles-ci, il faut créer le besoin, le but, les moyens, et jusqu'aux obstacles... », il fait allusion à une autre forme d'expérience. La poésie n'est pas donnée au poète comme une vérité et une certitude dont il pourrait se rapprocher ; il ne sait pas s'il est poète, mais il ne sait non plus ce qu'est la poésie, ni même si elle est ; elle dépend de lui, de sa recherche, dépendance qui toutefois ne le rend pas

maître de ce qu'il cherche, mais le rend incertain de lui-même et comme inexistant. Chaque œuvre, chaque moment de l'œuvre remet tout en cause et celui qui ne doit se tenir qu'à elle, ne se tient donc à rien. Quoi qu'il fasse, elle le retire de ce qu'il fait et de ce qu'il peut.

Apparemment, ces remarques ne considèrent dans l'œuvre que l'activité technique. Elles disent que l'art est difficile, que l'artiste, dans l'exercice de cet art, vit d'incertain. Dans son souci presque naïf de protéger la poésie des problèmes insolubles, Valéry a cherché à faire d'elle une activité d'autant plus exigeante qu'elle avait moins de secrets et pouvait moins se réfugier dans la vague de sa profondeur. Elle est à ses yeux cette convention qui envie les mathématiques et qui paraît ne demander rien qu'un travail ou une attention de tous les instants. Il semble alors que l'art, cette activité étrange qui doit tout créer, besoin, but, moyens, se crée surtout ce qui la gêne, ce qui la rend souverainement difficile, mais, aussi, inutile à tout vivant et d'abord à ce vivant qu'est l'artiste. Activité qui n'est même pas un jeu, si elle en a l'innocence et la vanité. Et pourtant il arrive un instant où elle prend la figure la plus nécessaire : la poésie n'est qu'un exercice, mais cet exercice est l'esprit, la pureté de l'esprit, le point pur où la conscience, ce pouvoir vide de s'échanger contre tout, devient un pouvoir réel, enferme en des limites strictes l'infini de ses combinaisons et l'étendue de ses manœuvres. L'art a maintenant un but, ce but est la maîtrise de l'esprit, et Valéry pense que ses vers n'ont pour lui d'autre intérêt que de lui apprendre comment ils se font, comment se fait une œuvre de l'esprit. L'art a un but, il est ce but même, il n'est pas un simple moyen d'exercer l'esprit, il est l'esprit qui n'est rien s'il n'est œuvre, et qu'est-ce que l'œuvre ? Le moment exceptionnel où la possibilité devient pouvoir, où, loi et forme vide qui n'est riche que de l'indéterminé, l'esprit devient la certitude d'une forme réalisée, devient ce corps qui est la forme et cette belle forme qui est un beau corps. L'œuvre est l'esprit, et l'esprit est le passage, en l'œuvre, de la suprême indétermination à l'extrême déterminé. Passage unique qui n'est réel que dans l'œuvre, laquelle n'est jamais réelle, jamais achevée, n'étant que la réalisation de ce qu'il y a d'infini dans l'esprit, qui à nouveau ne

voit en elle que l'occasion de se reconnaître et de s'exercer infiniment. Ainsi revenons-nous au point de départ.

Cette démarche et l'espèce de terrible contrainte qui la rend circulaire montrent que l'on ne saurait faire sa part à l'expérience artistique : réduite à une recherche purement formelle, celle-ci fait alors de la forme¹ le point ambigu par où tout passe, tout devient énigme, une énigme avec laquelle il n'est pas de compromis, car elle exige qu'on ne fasse et qu'on ne soit rien qu'elle n'ait attiré à elle. « Le vrai peintre, toute sa vie, cherche la peinture ; le vrai poète, la Poésie. » *Toute sa vie*, ce sont trois mots exigeants. Cela ne veut pas dire que le peintre fasse de la peinture avec sa vie, ni qu'il cherche la peinture dans sa vie, mais cela ne veut pas dire non plus que la vie reste intacte, lorsqu'elle devient tout entière la recherche d'une activité qui n'est sûre ni de ses buts, ni de ses moyens, qui n'est sûre que de cette incertitude et de la passion absolue qu'elle demande.

Nous avons jusqu'ici deux réponses. Les vers sont des expériences, liées à une approche vivante, à un mouvement qui s'accomplit dans le sérieux et le travail de la vie. Pour écrire un seul vers, il faut avoir épuisé la vie. Puis l'autre réponse : pour écrire un seul vers, il faut avoir épuisé l'art, il faut avoir épuisé sa vie dans la recherche de l'art. Ces deux réponses ont en commun cette idée que l'art est expérience, parce qu'il est une recherche et une recherche, non pas indéterminée, mais déterminée par son indétermination, et qui passe par le tout de la vie, même si elle semble ignorer la vie.

Une autre réponse serait celle d'André Gide : « J'ai voulu indiquer, dans cette *Tentative Amoureuse*, l'influence du livre

1. La singularité de Valéry, c'est qu'il donne à l'œuvre le nom de l'esprit, mais tel qu'il le conçoit d'une manière *équivoque* comme *forme*. Forme qui tantôt a le sens d'un pouvoir vide, capacité de substitution qui précède et rend possible une infinité d'objets réalisables, tantôt a la réalité plastique, concrète, d'une forme réalisée. Dans le premier cas, c'est l'*esprit* qui est maître des formes, dans le second c'est le *corps* qui est forme et puissance d'esprit. La poésie, la création, est ainsi l'ambiguïté de l'un et de l'autre. Esprit, elle n'est que l'exercice pur et qui tend à ne rien accomplir, le mouvement vide, quoique admirable, de l'indéfini. Mais, corps déjà et toujours formé, forme et réalité d'un beau corps, elle est comme indifférente au « sens », à l'esprit : dans le langage comme corps, dans le physique du langage, elle ne tend qu'à la perfection d'une chose faite.

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... »¹ Cette réponse est cependant plus limitée. Ecrire nous change. Nous n'écrivons pas selon ce que nous sommes ; nous sommes selon ce que nous écrivons. Mais d'où vient ce qui est écrit ? de nous encore ? d'une possibilité de nous-mêmes qui se découvrirait et s'affirmerait par le seul travail littéraire ? Tout travail nous transforme, toute action accomplie par nous est action sur nous : l'acte qui consiste à faire un livre nous modifierait-il plus profondément ? et est-ce bien alors l'acte lui-même, ce qu'il y a de travail, de patience, d'attention dans cet acte ? N'est-ce pas une exigence plus originelle, un changement préalable qui peut-être s'accomplit par l'œuvre, auquel elle nous conduit, mais qui, par une contradiction essentielle, est non seulement antérieur à son accomplissement, mais remontée au point où rien ne peut s'accomplir ? « Je n'ai plus d'autre personnalité que celle qui convient à cette œuvre. » Mais ce qui convient à l'œuvre, c'est peut-être que « je » n'aie pas de personnalité. Clemens Brentano, dans son roman *Godwi*, parle d'une manière expressive de « l'anéantissement de soi-même » qui se produit dans l'œuvre. Et peut-être s'agit-il encore d'un changement plus radical qui ne consiste pas en une nouvelle disposition d'âme et d'esprit, qui ne se contente même pas de m'éloigner de moi, de m'«anéantir», qui n'est pas lié non plus au contenu particulier de tel livre, mais à l'exigence fondamentale de l'œuvre.

LA MORT CONTENTE Kafka, dans une note de son Journal, fait une remarque sur laquelle on peut réfléchir : « En revenant à la maison, j'ai dit à Max que sur mon lit de mort, à condition que les souffrances

1. Trente ans plus tard, Gide revient sur ce point de vue et le précise : « 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... » (*Journal*, juillet 1922)

ne soient pas trop grandes, je serai très content. J'ai oublié d'ajouter, et plus tard je l'ai omis à dessein, que ce que j'ai écrit de meilleur se fonde sur cette aptitude à pouvoir mourir content. Dans tous ces bons passages, fortement convaincants, il s'agit toujours de quelqu'un qui meurt et qui le trouve très dur et y voit une injustice ; tout cela, du moins à mon avis, est très émouvant pour le lecteur. Mais, pour moi qui crois pouvoir être content sur mon lit de mort, de telles descriptions sont secrètement un jeu, je me réjouis même de mourir dans le mourant, j'utilise donc d'une manière calculée l'attention du lecteur ainsi rassemblée sur la mort, je garde l'esprit bien plus clair que celui-ci dont je suppose qu'il se lamentera sur son lit de mort, ma lamentation est donc aussi parfaite que possible, elle ne s'interrompt pas d'une manière abrupte comme une lamentation réelle, mais elle suit son cours beau et pur... » Cette réflexion date de décembre 1914. Il n'est pas sûr qu'elle exprime un point de vue que Kafka aurait encore admis plus tard ; elle est d'ailleurs ce qu'il tait, comme s'il en pressentait le côté impertinent. Mais, à cause même de sa légèreté provocante, elle est révélatrice. Tout ce passage pourrait se résumer ainsi : l'on ne peut écrire que si l'on reste maître de soi devant la mort, si l'on a établi avec elle des rapports de souveraineté. Est-elle ce devant quoi l'on perd contenance, ce que l'on ne peut contenir, alors elle retire les mots de dessous la plume, elle coupe la parole ; l'écrivain n'écrit plus, il crie, un cri maladroit, confus, que personne n'entend ou qui n'émeut personne. Kafka sent ici profondément que l'art est relation avec la mort. Pourquoi la mort ? C'est qu'elle est l'extrême. Qui dispose d'elle, dispose extrêmement de soi, est lié à tout ce qu'il peut, est intégralement pouvoir. L'art est maîtrise du moment suprême, suprême maîtrise.

La phrase : « Le meilleur de ce que j'ai écrit se fonde sur cette aptitude à pouvoir mourir content », si elle a un aspect attirant qui vient de sa simplicité, reste cependant difficile à accueillir. Quelle est cette aptitude ? Qu'est-ce qui donne à Kafka cette assurance ? S'est-il déjà suffisamment approché de la mort pour savoir comment il se tiendra en face d'elle ? Il semble suggérer que, dans les « bons passages » de ses écrits où quelqu'un meurt, meurt d'une mort injuste, il s'est mis lui-même en jeu

dans le mourant. S'agirait-il donc d'une sorte d'approche de la mort, accomplie sous le couvert de l'écriture ? Mais le texte ne dit pas exactement cela : il indique sans doute une intimité entre la mort malheureuse qui se produit dans l'œuvre et l'écrivain qui se réjouit en elle ; il exclut le rapport froid, distant, qui permet une description objective ; un narrateur, s'il connaît l'art d'émouvoir, peut raconter d'une manière bouleversante des événements bouleversants qui lui sont étrangers ; le problème, dans ce cas, est celui de la rhétorique et du droit à y recourir. Mais la maîtrise dont parle Kafka est autre et le calcul dont il se réclame plus profond. Oui, il faut mourir dans le mourant, la vérité l'exige, mais il faut être capable de se satisfaire de la mort, de trouver dans la suprême insatisfaction la suprême satisfaction et de maintenir, à l'instant de mourir, la clarté de regard qui vient d'un tel équilibre. Contentement qui est alors très proche de la sagesse hégélienne, si celle-ci consiste à faire coïncider la satisfaction et la conscience de soi, à trouver dans l'extrême négativité, dans la mort devenue possibilité, travail et temps, la mesure de l'absolument positif.

Il reste que Kafka ne se place pas ici directement dans une perspective aussi ambitieuse. Il reste aussi que, lorsqu'il lie sa capacité de bien écrire au pouvoir de bien mourir, il ne fait pas allusion à une conception qui concernerait la mort en général, mais à son expérience propre : c'est parce que, pour une raison ou pour une autre, il s'étend sur son lit de mort sans trouble qu'il peut diriger sur ses héros un regard non troublé, s'unir à leur mort par une intimité clairvoyante. Auxquels de ses écrits songe-t-il ? Sans doute, au récit *In der Strafkolonie, Au Baigne*, dont il a fait quelques jours auparavant à ses amis une lecture qui lui a donné courage ; il écrit alors *Le Procès*, plusieurs récits inachevés où la mort n'est pas son horizon immédiat. On doit aussi penser à *La Métamorphose* et au *Jugement*. Le rappel de ces œuvres montre que Kafka ne songe pas à une description réaliste de scènes de mort. Dans tous ces récits, ceux qui meurent, meurent en quelques mots rapides et silencieux. Cela confirme la pensée que non seulement quand ils meurent, mais apparemment quand ils vivent, c'est dans l'espace de la mort que les héros de Kafka accomplissent leurs démarches, c'est au temps

indéfini du « mourir » qu'ils appartiennent. Ils font l'épreuve de cette étrangeté et Kafka, en eux, est aussi à l'épreuve. Mais il lui semble qu'il ne pourra la conduire « à bien », en tirer récit et œuvre que si, d'une certaine manière, il est par avance en accord avec le moment extrême de cette épreuve, s'il est égal à la mort.

Ce qui nous heurte dans sa réflexion, c'est qu'elle paraît autoriser la tricherie de l'art. Pourquoi décrire comme un événement injuste ce que lui-même se sent capable d'accueillir avec contentement ? Pourquoi nous rend-il la mort effrayante, lui qui s'en contente ? Cela donne au texte une légèreté cruelle. Peut-être l'art exige-t-il de jouer avec la mort, peut-être introduit-il un jeu, un peu de jeu, là où il n'y a plus de recours ni de maîtrise. Mais que signifie ce jeu ? « L'art vole autour de la vérité, avec l'intention décidée de ne pas s'y brûler. » Ici, il vole autour de la mort, il ne s'y brûle pas, mais il rend sensible la brûlure et il devient ce qui brûle et ce qui émeut froidement et mensongèrement. Perspective qui suffirait à condamner l'art. Toutefois, pour être juste avec la remarque de Kafka, il faut aussi la comprendre différemment. Mourir content n'est pas à ses yeux une attitude bonne en elle-même, car ce qu'elle exprime d'abord, c'est le mécontentement de la vie, l'exclusion du bonheur de vivre, ce bonheur qu'il faut désirer et aimer avant tout. « L'aptitude à pouvoir mourir content » signifie que la relation avec le monde normal est d'ores et déjà brisée : Kafka est en quelque sorte déjà mort, cela lui est donné, comme l'exil lui a été donné, et ce don est lié à celui d'écrire. Naturellement, le fait d'être exilé des possibilités normales ne donne pas, par là même, maîtrise sur l'extrême possibilité ; le fait d'être privé de vie n'assure pas la possession heureuse de la mort, ne rend la mort contente que d'une manière négative (on est content d'en finir avec le mécontentement de la vie). De là l'insuffisance et le caractère superficiel de la remarque. Mais précisément, cette même année et par deux fois, Kafka écrit dans son Journal : « Je ne m'écarte pas des hommes pour vivre dans la paix, mais pour pouvoir mourir dans la paix. » Cet écart, cette exigence de solitude lui est imposée par son travail. « Si je ne me sauve pas dans un travail, je suis perdu. Est-ce que je le sais aussi distinctement que cela est ?

Je ne me terre pas devant les êtres parce que je veux vivre paisiblement, mais parce que je veux périr paisiblement. » Ce travail, c'est écrire. Il se retranche du monde pour écrire, et il écrit pour mourir dans la paix. Maintenant, la mort, la mort contente, est le salaire de l'art, elle est la visée et la justification de l'écriture. Ecrire pour périr paisiblement. Oui, mais comment écrire ? Qu'est-ce qui permet d'écrire ? La réponse nous est connue : l'on ne peut écrire que si l'on est apte à mourir content. La contradiction nous rétablit dans la profondeur de l'expérience.

Chaque fois que la pensée se heurte à un cercle, LE CERCLE c'est qu'elle touche à quelque chose d'originel dont elle part et qu'elle ne peut dépasser que pour y revenir. Peut-être nous rapprocherions-nous de ce mouvement originel si nous changions l'éclairage des formules en effaçant les mots « paisiblement », « content ». L'écrivain est alors celui qui écrit pour pouvoir mourir et il est celui qui tient son pouvoir d'écrire d'une relation anticipée avec la mort. La contradiction subsiste, mais elle s'éclaire différemment. De même que le poète n'existe qu'en face du poème et comme après lui, bien qu'il soit nécessaire qu'il y ait d'abord un poète pour qu'il y ait le poème, de même l'on peut pressentir que, si Kafka va vers le pouvoir de mourir à travers l'œuvre qu'il écrit, cela signifie que l'œuvre est elle-même une expérience de la mort dont il semble qu'il faille disposer préalablement pour parvenir à l'œuvre et, par l'œuvre, à la mort. Mais l'on peut aussi pressentir que le mouvement qui dans l'œuvre est approche, espace et usage de la mort, n'est pas tout à fait ce même mouvement qui conduirait l'écrivain à la *possibilité* de mourir. L'on peut même supposer que les rapports si étranges de l'artiste et de l'œuvre, ces rapports qui font dépendre l'œuvre de celui qui n'est possible qu'au sein de l'œuvre, une telle anomalie vient de cette expérience qui bouleverse les formes du temps, mais vient plus profondément de son ambiguïté, de son double aspect que Kafka exprime avec trop de simplicité dans les phrases que nous lui prêtons : *Ecrire pour pouvoir mourir — Mourir pour pouvoir écrire*, mots qui nous enferment dans leur exigence circulaire, qui nous obligent à partir de ce que nous voulons trouver, à ne chercher que le

point de départ, à faire ainsi de ce point quelque chose dont on ne s'approche qu'en s'en éloignant, mais qui autorisent aussi cet espoir : là où s'annonce l'interminable, celui de saisir, de faire surgir le terme.

Naturellement, les phrases de Kafka peuvent paraître exprimer une vue sombre qui lui serait propre. Elles heurtent les idées qui ont cours sur l'art et sur l'œuvre d'art et qu'André Gide, après tant d'autres, a rappelées pour lui-même : « Les raisons qui me poussent à écrire sont multiples, et les plus importantes sont, il me semble, les plus secrètes. Celle-ci peut-être surtout : mettre quelque chose à l'abri de la mort » (*Journal*, 27 juillet 1922). Ecrire pour ne pas mourir, se confier à la survie des œuvres, c'est là ce qui lierait l'artiste à sa tâche. Le génie affronte la mort, l'œuvre est la mort rendue vaine ou transfigurée ou, selon les mots évasifs de Proust, rendue « moins amère », « moins inglorieuse » et « peut-être moins probable ». Il se peut. Nous n'opposerons pas à ces rêves traditionnels prêtés aux créateurs la remarque qu'ils sont récents, qu'appartenant à notre Occident nouveau, ils sont liés au développement d'un art humaniste, où l'homme cherche à se glorifier dans ses œuvres et à agir en elles en se perpétuant dans cette action. Cela est certes important et significatif. Mais l'art, à un tel moment, n'est plus qu'une manière mémorable de s'unir à l'histoire. Les grands personnages historiques, les héros, les grands hommes de guerre, non moins que les artistes, se mettent aussi à l'abri de la mort ; ils entrent dans la mémoire des peuples ; ils sont des exemples, des présences agissantes. Cette forme d'individualisme cesse bientôt d'être satisfaisante. On s'aperçoit que, si ce qui importe, c'est d'abord le travail de l'histoire, l'action dans le monde, l'effort commun pour la vérité, il est vain de vouloir rester soi-même par delà la disparition, de désirer être immobile et stable dans une œuvre qui surplomberait le temps : cela est vain et, en outre, contraire à ce que l'on veut. Ce qu'il faut, c'est non pas demeurer dans l'éternité paresseuse des idoles, mais changer, mais disparaître pour coopérer à la transformation universelle : agir sans nom et non pas être un pur nom oisif. Alors, les rêves de survie des créateurs paraissent non seulement mesquins, mais fautifs, et n'importe quelle action vraie, accomplie anonymement

dans le monde et pour la venue du monde, semble affirmer sur la mort un triomphe plus juste, plus sûr, du moins libre du misérable regret de n'être plus soi.

Ces rêves si forts, liés à une transformation de l'art où celui-ci n'est pas encore présent à lui-même, mais où l'homme qui se croit maître de l'art, veut se rendre présent, être celui qui crée, être, en créant, celui qui échappe, ne fût-ce qu'un peu, à la destruction, ont ceci de frappant : ils montrent les « créateurs » engagés dans une relation profonde avec la mort, et cette relation, malgré l'apparence, est celle aussi que poursuit Kafka. Les uns et les autres veulent que la mort soit possible, celui-ci pour la saisir, ceux-là pour la tenir à distance. Les différences sont négligeables, elles s'inscrivent dans un même horizon qui est d'établir avec la mort un rapport de liberté.

A première vue, la préoccupation de l'écrivain ?
 PUIS-JE MOURIR ? vain qui écrit pour pouvoir mourir est une atteinte au sens commun. Il semble qu'au moins un événement nous soit sûr : il viendra sans approche de notre part, sans travail et sans souci ; oui, il viendra. C'est vrai, mais en même temps cela n'est pas vrai, et justement il se peut que la vérité lui manque, il n'a pas du moins cette vérité que nous éprouvons dans le monde, qui est la mesure de notre action et de notre présence dans le monde. Ce qui me fait disparaître du monde ne peut y trouver sa garantie, est donc, d'une certaine manière, sans garantie, n'est pas sûr. Ainsi s'explique que personne ne soit lié à la mort par une certitude véritable. Personne n'est sûr de mourir, personne ne met la mort en doute, mais cependant ne peut penser la mort certaine que douteusement, car penser la mort, c'est introduire en la pensée le suprêmement douteux, l'effritement du non-sûr, comme si nous devions, pour penser authentiquement la certitude de la mort, laisser la pensée s'abîmer dans le doute et l'inauthentique — ou encore comme si, à la place où nous nous efforçons de la penser, devait se briser plus que notre cerveau, mais la fermeté et la vérité de la pensée. Cela montre déjà que, si les hommes en général ne pensent pas à la mort, se dérobent devant elle, c'est sans doute pour la fuir et se dissimuler à elle, mais cette dérobade n'est

possible que parce que la mort elle-même est fuite perpétuelle devant la mort, parce qu'elle est la profondeur de la dissimulation. Ainsi se dissimuler à elle, c'est d'une certaine manière se dissimuler en elle.

Pouvoir mourir cesse donc d'être une question privée de sens et l'on comprend que le but d'un homme soit la recherche de la possibilité de la mort. Cette recherche, toutefois, ne devient significative que lorsqu'elle est nécessaire. Dans les grands systèmes religieux, la mort est un événement important, mais elle n'est pas le paradoxe d'un fait brut sans vérité : elle est rapport à un autre monde où précisément le vrai aurait son origine, elle est le chemin de la vérité et si lui manque la caution des certitudes saisissables qui sont les nôtres ici-bas, elle a la garantie des certitudes insaisissables, mais inébranlables, de l'éternel. Dans les grands systèmes religieux de l'Occident, il n'y a donc pas de difficulté à tenir la mort pour vraie, elle a toujours lieu dans un monde, elle est un événement du plus grand monde, événement situable et qui nous situe nous-mêmes quelque part.

Puis-je mourir ? Ai-je le pouvoir de mourir ? Cette question n'a de force que lorsque toutes les échappatoires ont été récusées. Dès qu'il se rassemble tout entier sur lui-même dans la certitude de sa condition mortelle, c'est alors que le souci de l'homme est de rendre la mort possible. Il ne lui suffit pas d'être mortel, il comprend qu'il doit le devenir, qu'il doit être deux fois mortel, souverainement, extrêmement mortel. C'est là sa vocation humaine. La mort, dans l'horizon humain, n'est pas ce qui est donné, elle est ce qui est à faire : une tâche, ce dont nous nous emparons activement, ce qui devient la source de notre activité et de notre maîtrise. L'homme meurt, cela n'est rien, mais l'homme *est* à partir de sa mort, il se lie fortement à sa mort, par un lien dont il est juge, il fait sa mort, il se fait mortel et, par là, se donne le pouvoir de faire et donne à ce qu'il fait son sens et sa vérité. La décision d'être sans être est cette possibilité même de la mort. Les trois pensées qui essaient de rendre compte de cette décision et qui, à cause de cela, semblent éclairer le mieux le destin de l'homme moderne, quels que soient les mouvements qui les opposent, celles de Hegel, de Nietzsche et de Heidegger, tendent toutes les trois à rendre la mort possible.

D'une telle attitude, il semble que la conséquence la plus pressante soit de nous obliger à nous demander si, entre toutes les formes de mort, il n'y en a pas une plus humaine, plus mortelle, et si la mort volontaire ne serait pas cette mort par excellence. Se donner la mort, n'est-ce pas le plus court chemin de l'homme à lui-même, de l'animal à l'homme et, Kirilov l'ajoutera, de l'homme à Dieu ? « Je vous recommande ma mort, la mort volontaire, qui vient à moi parce que je le veux. » « Le fait de se supprimer est un acte estimable entre tous ; on en acquiert presque le droit de vivre. » La mort naturelle est la mort « dans les conditions les plus méprisables, une mort qui n'est pas libre, qui ne vient pas quand il le faut, une mort de lâche. Par amour de la vie, on devrait désirer une mort toute différente, une mort libre et consciente, sans hasard et sans surprise. » Ce que dit Nietzsche retentit comme un écho de liberté. On ne se tue pas, mais on peut se tuer. C'est là une ressource merveilleuse. Sans ce ballon d'oxygène à portée de la main, l'on étoufferait, l'on ne pourrait plus vivre. La mort près de soi, docile et sûre, rend la vie possible, car elle est justement ce qui donne air, espace, mouvement joyeux et léger : elle est la possibilité.

La mort volontaire paraît poser un problème moral : elle accuse et elle condamne, elle porte un jugement dernier. Ou bien elle apparaît comme un défi, un défi à une toute-puissance extérieure : « Je me tuerai pour affirmer mon insubordination, ma nouvelle et terrible liberté. » Ce qui est nouveau dans le projet de Kirilov, c'est qu'il ne pense pas seulement se dresser contre Dieu en se tuant, mais vérifier dans sa mort l'inexistence de ce Dieu, la vérifier pour lui comme la montrer aux autres. Tant qu'il ne s'est pas tué, il ne sait pas lui-même ce qu'il en est ; peut-être est-il croyant, « encore plus croyant qu'un pape », nous suggère Dostoïevski pour le livrer à l'égaré des sentiments contradictoires, mais ce n'est pas là une inconséquence ; c'est au contraire le souci qu'il a de Dieu — la nécessité où il est de devenir certain du néant de Dieu —, qui l'invite à se tuer. Pourquoi le suicide ? S'il meurt librement, s'il éprouve et s'il se prouve sa liberté dans la mort et la liberté de sa mort, il aura atteint l'absolu, il sera cet absolu, absolument homme, et

il n'y aura pas d'absolu en dehors de lui. Il s'agit, à la vérité, plus que d'une preuve : c'est un obscur combat où est en jeu non pas seulement le savoir de Kirilov au sujet de l'existence de Dieu, mais cette existence même. Dieu joue son existence dans cette mort libre qu'un homme résolu s'assigne. Que quelqu'un devienne maître de soi jusqu'à la mort, maître de soi à travers la mort, et il sera maître aussi de cette toute-puissance qui vient à nous par la mort, il la réduira à une toute-puissance morte. Le suicide de Kirilov devient donc mort de Dieu. De là son étrange conviction que ce suicide inaugurerait une ère nouvelle, sera la ligne de partage de l'histoire de l'humanité et que précisément, après lui, les hommes n'auront plus besoin de se tuer, car sa mort, en rendant la mort possible, aura libéré la vie, l'aura rendue pleinement humaine.

Les paroles de Kirilov ont un mouvement incertain, mais attirant. Constamment, il s'égaré entre des raisons claires qu'il ne conduit pas jusqu'au bout, par l'intervention, l'appel d'une raison obscure qu'il ne peut saisir, mais qu'il ne cesse d'entendre. En apparence, son projet est celui d'un rationaliste tranquille et conséquent. Les hommes, pense-t-il, s'ils ne se tuent pas, c'est qu'ils ont peur de la mort ; la peur de la mort est l'origine de Dieu ; si je puis mourir contre cette peur, j'aurai libéré la mort de la peur et renversé Dieu. Dessein qui, demandant la sérénité d'un homme lié à une étroite raison, s'accorde mal avec la veuleuse brûlant devant l'icône, le tourment de Dieu qu'il avoue et, moins encore, l'épouvante sous laquelle il chancelle à la fin. Et pourtant ces va-et-vient d'une pensée égarée, cette folie dont nous la sentons recouverte et jusqu'au vertige de la peur, sous le masque qu'elle prend et qui est la honte d'avoir peur, donnent seuls à cette entreprise son intérêt fascinant. Kirilov, parlant de la mort, parle de Dieu : il a comme besoin de ce nom suprême pour comprendre et évaluer un tel événement, pour l'affronter dans ce qu'il a de suprême. Dieu est, pour lui, le visage de sa mort. Mais est-ce Dieu qui est en cause ? Est-ce que la toute-puissance dans l'ombre de laquelle il erre, tantôt saisi par un bonheur qui brise le temps, tantôt livré à l'horreur dont il se défend par des idéologies puériles, est-ce que cette puissance n'est pas foncièrement anonyme, est-ce qu'elle ne fait pas de

lui un être sans nom, sans pouvoir, essentiellement lâche, abandonné à la dispersion ? Cette puissance est la mort elle-même, et l'enjeu qui est à l'arrière-plan de son entreprise est celui de la mort possible. Puis-je me donner la mort ? Ai-je le pouvoir de mourir ? Jusqu'à quel point puis-je m'avancer librement dans la mort, avec la pleine maîtrise de ma liberté ? Même là où je décide d'aller à elle, par une résolution virile et idéale, n'est-ce pas elle encore qui vient à moi, et quand je crois la saisir, elle qui me saisit, qui me dessaisit, me livre à l'insaisissable ? Est-ce que je meurs humainement, par une mort qui sera celle d'un homme et que j'imprènerai de toute la liberté et de l'intention humaines ? Est-ce que je meurs moi-même, ou bien est-ce que je ne meurs pas toujours autre, de sorte qu'il me faudrait dire qu'à proprement parler *je* ne meurs pas ? Puis-je mourir ? Ai-je le pouvoir de mourir ?

Le problème dramatique qui tourmente Kirilov, sous la figure d'un Dieu auquel il voudrait croire, est le problème de la possibilité de son suicide. Quand on lui dit : « Mais beaucoup de gens se tuent », il ne comprend même pas cette réponse. Pour lui, personne encore ne s'est tué : personne ne s'est donné la mort par un don véritable, par cette générosité et cette surabondance du cœur qui ferait de cet acte une action authentique — ou encore, personne n'a eu en vue dans la mort la capacité de se donner la mort au lieu de la recevoir, de mourir « pour l'idée », comme il le dit, c'est-à-dire d'une manière purement idéale. Assurément, s'il réussit à faire de la mort une possibilité qui soit la sienne et pleinement humaine, il aura atteint la liberté absolue, il l'aura atteinte en tant qu'homme et il l'aura donnée aux hommes. Ou, pour parler autrement, il aura été conscience de disparaître et non pas conscience disparaissante, il aura entièrement annexé à sa conscience la disparition de celle-ci, il sera donc totalité réalisée, la réalisation du tout, l'absolu. Privilège certes bien supérieur à celui d'être immortel. L'immortalité, si j'en jouis par essence, n'est pas mienne, elle est ma limite et ma contrainte ; aussi, dans cet horizon, toute ma vocation d'homme consiste-t-elle à faire de cette immortalité qui m'est imposée quelque chose que je puisse gagner ou perdre : enfer ou ciel, mais, en elle-même, l'immortalité sur laquelle je ne puis

rien, ne m'est rien. Ou bien, l'immortalité peut devenir une conquête de la science, elle aurait alors la valeur, commode ou incommode, d'un remède contre la maladie ; elle ne resterait pas sans conséquences, mais elle n'en aurait pas pour Kirilov qui se demanderait toujours et avec d'autant plus de passion que le problème serait plus étrange : Est-ce que je garde le pouvoir de mourir ? L'immortalité, assurée par la science, ne serait de poids pour son destin que si elle signifiait l'impossibilité de la mort, mais à cet instant elle serait précisément la représentation symbolique de la question qu'il incarne. Pour une humanité bizarrement vouée à être immortelle, le suicide serait peut-être la seule chance de rester humaine, la seule issue vers un avenir humain.

Ce qu'on peut appeler la tâche de Kirilov, la mort devenue la recherche de la possibilité de la mort, n'est pas exactement celle de la mort volontaire, de l'exercice de la volonté aux prises avec la mort. Le suicide est-il toujours le fait d'un homme déjà obscurci, d'une volonté malade, un fait involontaire ? Certains psychiatres le disent, qui d'ailleurs ne le savent pas ; certains théologiens bienveillants le pensent, pour effacer le scandale, et Dostoïevski qui voue son personnage à l'apparence de la folie, recule lui aussi devant l'abîme que Kirilov a ouvert à ses côtés. Mais ce n'est pas ce problème qui importe : Kirilov meurt-il *vraiment* ? Par sa mort, vérifie-t-il cette possibilité qu'il tenait par avance d'elle, ce pouvoir de n'être pas qui lui permettait d'être lui-même, c'est-à-dire lié librement à soi, d'être toujours autre que soi, de travailler, de parler, de se risquer et d'être sans être ? Peut-il maintenir jusque dans la mort un tel sens de la mort, jusqu'en elle cette mort active et travailleuse qui est pouvoir de finir, pouvoir à partir de la fin ? Peut-il faire en sorte que la mort soit encore pour lui la force du négatif, le tranchant de la décision, le moment de la suprême possibilité où même sa propre impossibilité vient à lui sous forme d'un pouvoir ? Ou bien, au contraire, l'expérience est-elle celle d'un renversement radical où il meurt, mais où il ne peut mourir, où la mort le livre à l'impossibilité de mourir ?

Dans cette recherche qui est la sienne, ce n'est pas sa propre décision que Kirilov éprouve, mais la mort comme décision. Il

veut savoir si la pureté, si l'intégrité de son acte peut triompher de l'illimité de l'indécis, de l'immense indécision qu'est la mort, s'il peut, par la force de son action, la rendre agissante, par l'affirmation de sa liberté s'affirmer en elle, se l'approprier, la rendre vraie. Dans le monde il est mortel, mais dans la mort, dans cet indéfini qu'est la fin, ne risque-t-il pas de devenir infiniment mortel ? Cette question est sa tâche. Y répondre est son tourment qui l'entraîne à la mort, cette mort qu'il veut maîtriser par la valeur exemplaire de la sienne en ne lui donnant d'autre contenu que « la mort comprise ».

Maîtriser la mort ne veut pas dire seulement rester maître de soi devant la mort : souveraineté indifférente dont la sérénité stoïcienne est l'expression. Quand Arria, voyant hésiter son mari, Caecina Poetus, s'enfonce un poignard dans la poitrine, le retire et le lui offre en disant : « Cela ne fait pas mal », cette fermeté, cette raideur nous impressionne. La sobriété des grandes agonies sereines est un trait qui fait plaisir. Bien mourir signifie mourir dans la convenance, conformément à soi, dans le respect des vivants. Bien mourir est mourir dans sa propre vie, tourné vers elle et détourné de la mort, et cette bonne mort indique plus de politesse pour le monde que d'égards pour la profondeur de l'abîme. Les vivants apprécient cette réserve, ils aiment ceux qui ne s'abandonnent pas. Le plaisir d'une fin correcte, le désir de la rendre humaine et convenable, de la délivrer de son côté inhumain qui, avant de tuer les hommes, les dégrade par la peur et les transforme en une étrangeté repoussante, peuvent conduire à louer le suicide parce qu'il supprimerait la mort. C'est le cas de Nietzsche. Dans son souci d'effacer la sombre importance de la dernière heure chrétienne, il y voit une pure insignifiance qui ne vaut même pas une pensée, qui ne nous est rien et qui ne nous ôte rien. « Il n'y a pas de plus grande banalité que la mort. » « Je suis heureux de voir que les hommes se refusent absolument à vouloir penser à la mort ! » Kirilov voudrait aussi nous dire cela : il pense, lui, constamment à mourir, mais pour nous délivrer d'y penser. C'est l'extrême limite de l'humanisation, c'est l'éternelle exhortation d'Épictète : Si tu es, la mort n'est pas ; si elle est,

tu n'es pas. Les hommes stoïques veulent l'indifférence devant la mort, parce qu'ils la veulent libre de toute passion. Puis ils attribuent l'indifférence à la mort, elle est un instant indifférent. Enfin, elle n'est rien, elle n'est même pas le dernier instant, lequel appartient encore à la vie. Ils ont alors tout à fait vaincu la vieille ennemie et ils peuvent lui dire : « O mort, où est ta victoire ? » Ils peuvent le dire, mais à condition d'ajouter : « Où est ton aiguillon ? » Car, affranchis de la mort, ils se sont du même coup privés de la vraie vie, celle qui « ne craint pas de se livrer à la dévastation de la mort, mais la supporte, la soutient et se maintient en elle », ce que Hegel nomme la vie de l'Esprit.

Il ne suffit donc pas d'aborder l'adversaire avec la force d'un esprit combattant qui veut vaincre, mais de loin et comme pour l'empêcher d'approcher. Une mort libre, utile, consciente, agréable aux vivants et fidèle à soi-même, est une mort qui n'a pas rencontré la mort, où il est beaucoup parlé de la vie, mais où ne s'entend pas le langage sans entente à partir duquel parler est comme un don nouveau. Ceux qui ne s'abandonnent pas, c'est qu'ils se déroberont aussi à l'absolu abandon. Le pire nous est épargné, mais l'essentiel nous manque.

C'est pourquoi, avec son instinct des choses profondes et par le biais de ses intentions théoriques qui étaient de montrer dans l'athéisme militant un rêve de la folie, Dostoïevski n'a pas donné à Kirilov un destin impassible, la fermeté froide héritée des anciens. Ce héros de la mort certaine n'est ni indifférent, ni maître de lui, ni sûr, et il ne va pas à son néant comme à un pâle rien, purifié et à sa mesure. Que sa fin soit un extraordinaire gâchis, qu'il tue, en se tuant, aussi ce compagnon, son double, auprès de qui il demeurerait jadis étendu dans un silence mauvais, qu'il n'ait pour dernier interlocuteur et finalement pour seul adversaire que la figure la plus sinistre où il peut regarder dans toute sa vérité l'échec de son dessein, ces circonstances n'appartiennent pas seulement à sa part d'existence dans le monde, mais émergent de l'intimité sordide de l'abîme. On croit, en mourant, s'engager dans un noble combat avec Dieu, et finalement c'est Verkhovensky qu'on rencontre, image bien plus vraie de cette puissance sans hauteur avec laquelle il faut rivaliser de bestialité.

Nous entrons donc dans les plus grandes contradictions. Ce



qu'il y a de délibéré dans le suicide, cette part libre et dominante par laquelle nous nous efforçons de rester nous-mêmes, sert surtout à nous protéger de ce qui est en jeu dans cet événement. Il semble que par là nous nous déroptions à l'essentiel, il semble que nous nous interposions illégitimement entre quelque chose d'insoutenable et nous-mêmes, cherchant, dans cette mort familière qui vient de nous, à ne rencontrer encore que nous, notre décision et notre certitude. La passion sans but, déraisonnable et vaine, voilà au contraire ce que nous lisons sur la figure de Kleist, et c'est elle qui nous paraît imposante, cette passion qui semble refléter l'immense passivité de la mort, qui échappe à la logique des décisions, qui peut bien parler, mais reste secrète, mystérieuse et indéchiffrable, parce qu'elle n'a pas de rapport avec la lumière. C'est donc l'*extrême passivité* que nous apercevons encore dans la mort volontaire, ce fait que l'action n'y est que le masque d'une dépossession fascinée. Dans cette perspective, l'impassibilité d'Arria n'est plus le signe de sa maîtrise conservée, mais signe d'une absence, d'une disparition dissimulée, l'ombre de quelqu'un d'impersonnel et de neutre. La fébrilité de Kirilov, son instabilité, les pas qui ne mènent nulle part ne signifient pas l'agitation de la vie, une force toujours vivante, mais l'appartenance à un espace où l'on ne peut séjourner, qui est en cela espace nocturne, là où personne n'est accueilli, où rien ne demeure. Nerval, dit-on, erre dans les rues avant de se pendre, mais errer est déjà la mort, l'égarément mortel qu'il lui faut enfin interrompre en se fixant. De là la hantise ressassante des gestes de suicide. Celui qui, par maladresse, a manqué sa mort, est comme un revenant qui ne reviendrait que pour continuer à tirer sur sa propre disparition ; il ne peut que se tuer encore et toujours. Cette répétition a la frivolité de l'éternel et la lourdeur de l'imaginaire.

Il n'est donc pas sûr que le suicide soit une réponse à cet appel de la possibilité dans la mort. Le suicide pose sans doute à la vie une question : la vie est-elle possible ? Mais il est plus essentiellement sa propre question : *le suicide est-il possible ?* La contradiction psychologique qui alourdit un tel dessein n'est que la suite de cette contradiction plus profonde. Celui qui se tue dit : Je me refuse au monde, je n'agirai plus. Et le même

veut pourtant faire de la mort un acte, il veut agir suprêmement et absolument. Cet optimisme inconséquent qui rayonne à travers la mort volontaire, cette assurance de pouvoir toujours triompher, à la fin, en disposant souverainement du néant, en étant créateur de son propre néant, et, au sein de la chute, de pouvoir se hisser encore à la cime de soi-même, cette certitude affirme dans le suicide ce que le suicide prétend nier. C'est pourquoi celui qui se lie à la négation ne peut pas la laisser s'incarner dans une décision finale qui en serait exclue. L'angoisse qui débouche si sûrement sur le néant n'est pas essentielle, a reculé devant l'essentiel, ne cherche encore qu'à faire du néant la voie du salut. Qui séjourne auprès de la négation ne peut se servir d'elle. Qui lui appartient, dans cette appartenance ne peut plus se quitter, car il appartient à la neutralité de l'absence où il n'est déjà plus lui-même. Cette situation est, peut-être, le désespoir, non pas ce que Kierkegaard appelle « la maladie jusqu'à la mort », mais cette maladie où mourir n'aboutit pas à la mort, où l'on n'espère plus dans la mort, où celle-ci n'est plus à venir, mais est ce qui ne vient plus.

La faiblesse du suicide, c'est que celui qui l'accomplit est encore trop fort, il fait la preuve d'une force qui ne convient qu'à un citoyen du monde. Qui se tue pouvait donc vivre ; qui se tue est lié à l'espoir, l'espoir d'en finir ; l'espoir révèle son désir de commencer, de trouver encore le commencement dans la fin, d'inaugurer là une signification qu'il voudrait pourtant mettre en cause en mourant. Qui désespère ne peut espérer mourir ni volontairement ni naturellement : il lui manque le temps, il lui manque le présent où il lui faudrait prendre appui pour mourir. Celui qui se tue est le grand affirmateur du *présent*. Je veux me tuer dans un instant « absolu », le seul qui triomphera absolument de l'avenir, qui ne passera pas et ne sera pas dépassé. La mort, si elle survenait à l'heure choisie, serait une apothéose de l'instant ; l'instant, en elle, serait l'étincelle même des mystiques, et par là, assurément, le suicide garde le pouvoir d'une affirmation exceptionnelle, demeure un événement qu'on ne peut se contenter de dire volontaire, qui échappe à l'usure et déborde la préméditation.

L'ÉTRANGE PROJET
OU LA DOUBLE MORT

On ne peut « projeter » de se tuer. Cet apparent projet s'élançe vers quelque chose qui n'est jamais atteint, vers un but qui ne peut être visé, et la fin est ce que je ne saurais prendre pour fin. Mais cela revient à dire que la mort se dérobe au temps du travail, à ce temps qui est pourtant la mort rendue active et capable. Cela revient à penser qu'il y a comme une double mort, dont l'une circule dans les mots de possibilité, de liberté, qui a comme extrême horizon la liberté de mourir et le pouvoir de se risquer mortellement — et dont l'autre est l'insaisissable, ce que je ne puis saisir, qui n'est liée à *moi* par aucune relation d'aucune sorte, qui ne vient jamais, vers laquelle je ne me dirige pas.

L'on comprend alors ce qu'il y a d'étrange et de superficiel, de fascinant et de trompeur dans le suicide. Se tuer, c'est prendre une mort pour l'autre, c'est une sorte de bizarre jeu de mots. Je vais à cette mort qui est dans le monde à ma disposition, et je crois par là atteindre l'autre mort, sur laquelle je suis sans pouvoir, qui n'en a pas davantage sur moi, car elle n'a rien à voir avec moi, et si je l'ignore, elle ne m'ignore pas moins, elle est l'intimité vide de cette ignorance. C'est pourquoi, le suicide reste essentiellement un pari, quelque chose de hasardeux, non pas parce que je me laisserais une chance de vivre, comme il arrive quelquefois, mais parce que c'est un saut, le passage de la certitude d'un acte projeté, consciemment décidé et virilement exécuté à ce qui désoriente tout projet, demeure étranger à toute décision, l'indécis, l'incertain, l'effritement de l'inagissant et l'obscurité du non-vrai. Par le suicide, je veux me tuer à un moment déterminé, je lie la mort à maintenant : oui, maintenant, maintenant. Mais rien ne montre plus l'illusion, la folie de ce « Je veux », car la mort n'est jamais présente. Il y a dans le suicide une remarquable intention d'abolir l'avenir comme mystère de la mort : on veut en quelque sorte se tuer pour que l'avenir soit sans secret, pour le rendre clair et lisible, pour qu'il cesse d'être l'obscur réserve de la mort indéchiffrable. Le suicide en cela n'est pas ce qui accueille la mort, il est plutôt ce qui voudrait la supprimer comme future, lui ôter cette part d'avenir qui est comme son essence, la rendre superficielle, sans

épaisseur et sans danger. Mais ce calcul est vain. Les précautions les plus minutieuses, toutes les précisions et les sûretés les plus réfléchies ne peuvent rien sur cette indétermination essentielle, ce fait que la mort n'est jamais rapport à un moment déterminé, pas plus qu'elle n'est en rapport déterminé avec moi.

On ne peut « projeter » de se tuer. On s'y prépare, on agit en vue du geste ultime qui appartient encore à la catégorie normale des choses à faire, mais ce geste n'est pas en vue de la mort, il ne la regarde pas, il ne la tient pas en sa présence. De là cette minutie, cet amour des détails, ce souci patient, maniaque, des réalités les plus médiocres dont souvent fait preuve celui qui va mourir. Les autres s'en étonnent et disent : « Quand on veut mourir, on ne pense pas à tant de choses. » Mais c'est qu'on ne *veut* pas mourir, on ne peut pas faire de la mort un objet pour la volonté, on ne peut pas vouloir mourir, et la volonté, ainsi arrêtée au seuil incertain de ce qu'elle ne saurait atteindre, se rejette avec sa sagesse calculatrice sur tout ce qu'il y a encore de saisissable au voisinage de sa limite. On pense à tant de choses, parce qu'on ne peut penser à *autre* chose, et ce n'est pas par crainte de regarder en face une perspective trop grave, c'est qu'il n'y a rien à voir, c'est que celui qui veut mourir, ne peut vouloir que les abords de la mort, cette mort-outil qui est dans le monde et à laquelle on parvient par la précision de l'outillage. Qui veut mourir, ne meurt pas, perd la volonté de mourir, entre dans la fascination nocturne où il meurt dans une passion sans volonté.

L'ART, LE SUICIDE

Etrange entreprise, contradictoire, effort pour agir là où règne l'immense passivité, exigence qui veut maintenir les règles, impose la mesure et fixe un but dans un mouvement qui échappe à toute visée et à toute décision. Epreuve qui semble rendre la mort superficielle en faisant d'elle un acte pareil à n'importe quel acte, une chose à faire, mais qui donne aussi l'impression de transfigurer l'action, comme si abaisser la mort à la forme d'un projet, c'était une chance unique d'élever le projet vers ce qui le dépasse. Une folie, mais dont nous ne pourrions être exclus sans l'être de notre condition (une humanité qui ne pour-

rait plus se tuer, perdrait comme son équilibre, cesserait d'être normale) ; un droit absolu, le seul qui ne soit pas l'envers d'un devoir, et pourtant un droit que ne double, ne fortifie pas un pouvoir véritable, qui s'élançe comme une passerelle infinie laquelle au moment décisif s'interrompt, deviendrait aussi irréaliste qu'un songe sur lequel il faut pourtant passer réellement, — un droit donc sans pouvoir et sans devoir, une folie nécessaire à l'intégrité raisonnable et qui, en outre, semble réussir assez souvent : tous ces caractères ont ceci de frappant qu'ils s'appliquent aussi à une autre expérience, apparemment moins dangereuse, mais peut-être non moins folle, celle de l'artiste. Non pas que celui-ci fasse œuvre de mort, mais on peut dire qu'il est lié à l'œuvre de la même étrange manière que l'est à la mort l'homme qui la prend pour fin.

Cela s'impose à première vue. Tous deux projettent ce qui se dérobe à tout projet, et s'ils ont un chemin, ils n'ont pas de but, ils ne savent pas ce qu'ils font. Tous deux veulent fermement, mais, à ce qu'ils veulent, ils sont unis par une exigence qui ignore leur volonté. Tous deux tendent vers un point dont il leur faut se rapprocher par l'habileté, le savoir-faire, le travail, les certitudes du monde, et pourtant ce point n'a rien à voir avec de tels moyens, ne connaît pas le monde, reste étranger à tout accomplissement, ruine constamment toute action délibérée. Comment aller d'un pas ferme vers ce qui ne se laisse pas assigner de direction ? Il semble que tous deux ne réussissent à faire quelque chose qu'en se trompant sur ce qu'ils font, ils regardent au plus près : celui-ci prend une mort pour l'autre, celui-là prend un livre pour l'œuvre, malentendu auquel ils se confient en aveugle, mais dont la sourde conscience fait de leur tâche un pari orgueilleux, comme s'ils ébauchaient une sorte d'action qui ne pourrait qu'à l'infini atteindre le terme.

Ce rapprochement peut choquer, mais il n'a rien de surprenant, dans la mesure où, en se détournant des apparences, l'on comprend que ces deux mouvements mettent à l'épreuve une forme singulière de *possibilité*. Dans les deux cas, il s'agit d'un pouvoir qui veut être pouvoir encore auprès de l'insaisissable, là où cesse le royaume des fins. Dans les deux cas intervient un saut invisible, mais décisif : non pas en ce sens que, par la mort,

nous passerions à l'inconnu, qu'après la mort, nous serions livrés à l'au-delà insondable. Non : c'est l'acte même de mourir qui est ce saut, qui est la profondeur vide de l'au-delà, c'est le fait de mourir qui inclut un renversement radical, par lequel la mort qui était la forme extrême de mon pouvoir ne devient pas seulement ce qui me dessaisit en me jetant hors de mon pouvoir de commencer et même de finir, mais devient ce qui est sans relation avec moi, sans pouvoir sur moi, ce qui est dénué de toute possibilité, l'irréalité de l'indéfini. Renversement que je ne puis me représenter, que je ne puis même concevoir comme définitif, qui n'est pas le passage irréversible au delà duquel il n'y aurait pas de retour, car il est ce qui ne s'accomplit pas, l'interminable et l'incessant.

Le suicide est orienté vers ce renversement comme vers sa fin. L'œuvre le recherche comme son origine. C'est là une première différence. Le suicide, dans une certaine mesure, le nie, n'en tient pas compte, n'est « possible » que dans ce refus. La mort volontaire est refus de voir l'autre mort, celle qu'on ne saisit pas, qu'on n'atteint jamais, c'est une sorte de négligence souveraine, une alliance avec la mort visible pour exclure l'invisible, un pacte avec cette bonne, cette fidèle mort dont j'use sans cesse dans le monde, un effort pour étendre sa sphère, pour la rendre encore valable et vraie au delà d'elle-même, là où elle n'est plus que l'autre. L'expression « Je me tue » suggère ce dédoublement dont il n'est pas tenu compte. « Je » est un moi dans la plénitude de son action et de sa décision, capable d'agir souverainement sur soi, toujours en mesure de s'atteindre, et pourtant celui qui est atteint n'est plus moi, est un autre, de sorte que, quand je me donne la mort, peut-être est-ce « Je » qui la donne, mais ce n'est pas moi qui la reçois, et ce n'est pas non plus ma mort — celle que j'ai donnée — où il me faut mourir, mais celle que j'ai refusée, négligée, et qui est cette négligence même, fuite et désœuvrement perpétuels.

L'œuvre voudrait en quelque sorte s'installer dans cette *négligence*, y séjourner. De là lui vient un appel. Là, malgré elle, l'attire ce qui la met absolument à l'épreuve, un risque où tout est risqué, risque essentiel où l'être est en jeu, où le néant se dérobe, où se joue le droit, le pouvoir de mourir.

II

L'EXPÉRIENCE D'IGITUR

De ce point de vue, l'on pressent de quelle manière le souci de l'œuvre a pu un instant, en Mallarmé, se confondre avec l'affirmation du suicide. Mais on comprend aussi comment ce même souci a conduit Rilke à chercher avec la mort une relation plus « exacte » que celle de la mort volontaire. Les deux expériences doivent être méditées.

Qu'*Igitur* soit une recherche qui a le poème pour enjeu, Mallarmé l'a reconnu dans une lettre à Cazalis (14 nov. 1869) : « C'est un conte, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'Impuissance, son sujet, du reste, afin de me cloîtrer dans un grand labeur déjà réétudié. S'il est fait (le conte), je suis guéri... » Le grand labeur, c'est *Hérodiade*¹ et c'est l'œuvre poétique. *Igitur* est une tentative pour rendre l'œuvre possible en la saisissant au point où ce qui est présent, c'est l'absence de tout pouvoir, l'impuissance. Mallarmé sent ici profondément que l'état d'aridité qu'il connaît est en relation avec l'exigence de l'œuvre, n'est pas une simple privation de l'œuvre, ni un état psychologique qui lui serait propre.

« Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant... L'autre vide que j'ai trouvé est celui de ma poitrine. » « Et maintenant arrivé à la vision horrible d'une œuvre pure, j'ai

presque perdu la raison et ce sens des paroles les plus familières. » « Tout ce que, par contre-coup, mon être a souffert pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais heureusement, je suis parfaitement mort... C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu... » Quand on se rappelle ces allusions, on ne peut douter qu'*Igitur* naisse de l'expérience obscure, essentiellement risquée, où l'entraîne, au cours de ces années, la tâche poétique. Risque qui atteint l'usage normal du monde, l'usage habituel de la parole, qui détruit toutes les assurances idéales, qui ôte au poète la sûreté physique de vivre, l'expose enfin à la mort, mort de la vérité, mort de sa personne, le livre à l'impersonnalité de la mort.

L'intérêt de *Igitur* n'est pas directement dans L'EXPLORATION, LA PURIFICATION DE L'ABSENCE, la pensée qui lui sert de thème. Celle-ci est comme une pensée que la pensée étoufferait, semblable en cela à celle de Hölderlin qui est toutefois plus riche, plus capable d'initiative, compagne de jeunesse de celle de Hegel, tandis que Mallarmé n'a reçu de la recherche hégélienne qu'une impression, mais cette impression répond au mouvement profond qui l'a précisément conduit aux « années effrayantes ». Tout revient pour lui à la parenté qui s'est établie entre les mots pensée, absence, parole et mort. La profession de foi matérialiste : « Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière » n'est pas le point de départ, la révélation qui l'aurait ensuite obligé à réduire à rien la pensée, Dieu et toutes les autres figures de l'idéal. C'est, de toute évidence, de ce *rien* qu'il part, dont il a éprouvé la secrète vitalité, la force et le mystère dans la méditation et l'accomplissement de la tâche poétique. Son vocabulaire hégélien ne mériterait aucune attention s'il n'était animé par une expérience authentique, et cette expérience est celle de la puissance du négatif.

On peut dire qu'il a vu le rien à l'œuvre, il a éprouvé le travail de l'absence, il a saisi en elle une présence, une puissance encore, comme dans le néant un étrange pouvoir d'affirmation. Toutes ses remarques sur le langage, nous le savons, tendent à reconnaître dans la parole l'aptitude à rendre les choses absentes,

1. Mallarmé a peut-être en vue cependant un autre ouvrage.

à les susciter en cette absence, puis à rester fidèle à cette valeur de l'absence, à l'accomplir jusqu'au bout dans une suprême et silencieuse disparition. En vérité, le problème n'est pas pour lui d'échapper au réel où il se sentirait pris, comme une interprétation qui a encore généralement cours le fait dire au sonnet du cygne. La vraie recherche et le drame se situent dans l'autre sphère, là où s'affirme la pure absence, là où, s'affirmant, elle se dérobe à elle-même, se rend encore présente, reste la présence dissimulée de l'être et, dans cette dissimulation, demeure le hasard, ce qui ne s'abolit pas. Et pourtant tout se joue ici, car l'œuvre n'est possible que si l'absence est pure et parfaite, si dans la présence de Minuit peuvent être jetés les dés : là seulement parle son origine, là elle commence, elle trouve la force du commencement.

Précisons-le encore : la difficulté la plus grande ne vient pas de la pression des êtres, de ce qu'on appelle leur réalité, leur affirmation persévérante dont on ne parviendrait jamais à suspendre tout à fait l'action. C'est dans l'irréalité même que le poète se heurte à une sourde présence, c'est d'elle qu'il ne peut se défaire, c'est en elle que, dessaisi des êtres, il rencontre le mystère de « ce mot même : *c'est* », non pas parce que dans l'irréel subsisterait quelque chose, parce que la récusation aurait été insuffisante et le travail de la négation arrêté trop tôt, mais parce que, quand il n'y a rien, c'est le rien qui ne peut plus être nié, qui affirme, affirme encore, dit le néant comme être, le désœuvrement de l'être.

Telle serait la situation qui formerait le sujet d'*Igitur*, s'il ne fallait ajouter que ce récit l'évite plutôt, cherche à la surmonter en y mettant un terme. Pages où l'on a voulu reconnaître la couleur sombre du désespoir, mais qui portent au contraire l'expression juvénile d'un grand espoir, car si *Igitur* disait juste, si la mort est vraie, si elle est un acte véritable, si elle n'est pas un hasard, mais la suprême possibilité, le moment extrême par lequel la négation se fonde et s'accomplit, alors cette négation qui est au travail dans les mots, « cette goutte de néant » qui est en nous présence de la conscience, cette mort d'où nous tirons le pouvoir de ne pas être qui est notre essence, ont part aussi à la vérité, témoignent pour quelque chose de définitif,

travaillent à « imposer une borne à l'infini » — et alors l'œuvre qui est liée à la pureté de la négation peut à son tour se lever dans la certitude de ce lointain Orient qui est son origine.

Igitur n'est donc pas seulement une exploration, mais une purification de l'absence, un essai pour rendre celle-ci possible et puiser en elle la possibilité.

LES TROIS MOUVEMENTS VERS LA MORT

Tout l'intérêt de ce récit est dans la manière dont s'accomplissent ensemble trois mouvements, dans une certaine mesure distincts et pourtant liés à tel point que leur dépendance demeure cachée. Les trois mouvements sont nécessaires pour atteindre la mort, mais lequel commande les autres, quel est le plus important ? L'acte par lequel le héros sort de la chambre, descend les escaliers, boit le poison et va au tombeau, voilà apparemment la décision initiale, le « geste » qui seul donne réalité à l'absence et authentifie le néant. Mais cela n'est pas. L'accomplissement n'est qu'un moment insignifiant. Ce qui est fait doit d'abord être rêvé, pensé, saisi à l'avance par l'esprit non pas dans une contemplation psychologique, mais par un mouvement véritable : dans un travail lucide pour s'avancer hors de soi, se percevoir disparaissant et s'apparaître dans le mirage de cette disparition, pour se rassembler dans cette mort propre qui est la vie de la conscience et, dans le faisceau resserré de tous ces actes de mort par lesquels nous sommes, former l'acte unique de la mort à venir que la pensée atteint, en même temps qu'elle s'atteint et s'éteint.

Ici, la mort volontaire n'est plus qu'une mort en esprit qui semble restaurer l'acte de mourir dans sa pure dignité intérieure, non pas toutefois selon l'idéal de Jean-Paul Richter dont les héros, « les hommes hauts », meurent dans un pur désir de mourir, « les yeux fixés au delà des nuages », par l'appel d'un rêve qui les désincarne et les désorganise. Plus proche serait l'intention de Novalis, lorsqu'il fait du suicide « le principe de toute sa philosophie ». « L'acte vraiment philosophique, c'est le suicide ; là se trouve le début réel de toute philosophie, là tendent tous les désirs du disciple philosophique. Seul cet acte répond à toutes les conditions et porte toutes les marques d'une

action transmondaine. » Ces derniers mots indiquent déjà un horizon que ne connaît pas *Igitur* : dans la mort, Novalis, comme la plupart des romantiques allemands, cherche un au-delà de la mort, un plus que la mort, le retour à l'état total transfiguré, comme dans la nuit, non pas la nuit, mais le tout pacifié du jour et de la nuit. En outre, le mouvement vers la mort est chez Novalis une concentration de la volonté, une affirmation de sa force magique : une exaltation, une dépense énergétique ou encore une amitié désordonnée avec le lointain. Mais *Igitur* ne cherche pas à se dépasser, ni à découvrir, par ce dépassement volontaire, un point de vue nouveau de l'autre côté de la vie. Il meurt par l'esprit : par le développement même de l'esprit, par sa présence à lui-même, à ce cœur profond et battant de lui-même, qui est précisément absence, l'intimité de l'absence, la nuit.

La nuit : c'est ici que s'entend la vraie profondeur
 MINUIT d'*Igitur* et que nous retrouvons le troisième mouvement qui peut-être commande les deux autres. Si le récit commence par l'épisode de « Minuit », l'évocation de cette pure présence où rien ne subsiste que la subsistance de rien, ce n'est certes pas pour nous donner un beau morceau littéraire ni, comme on l'a dit, pour tendre un décor à l'action, cette chambre vide, avec son mobilier surchargé mais repris par l'ombre, dont l'image est chez Mallarmé comme le milieu originel du poème. Ce « décor » est en réalité le centre du récit dont le vrai héros est Minuit, dont l'action est le flux et le reflux de Minuit.

Que le conte commence par la fin, c'est là ce qui en forme la vérité troublante : dès les premiers mots, la chambre est vide, comme si déjà tout s'était accompli, la goutte bue, la fiole vidée et « le pauvre personnage » couché sur ses propres cendres. Minuit est là, l'heure où les dés jetés ont absous tout mouvement ; la nuit a été rendue à elle-même, l'absence est achevée et le silence est pur. Tout a donc pris fin ; tout ce que la fin doit rendre manifeste, ce qu'*Igitur* cherche à créer par sa mort, la solitude des ténèbres, la profondeur de la disparition, est donné par avance, est comme la condition de cette mort, son apparition anticipée, son image éternelle. Etrange renversement. Ce n'est

pas l'adolescent qui, en disparaissant dans la mort, institue la disparition et y établit la nuit, c'est le présent absolu de cette disparition, c'est son miroitement ténébreux qui lui permettent seuls de mourir, qui l'introduisent dans sa décision et son acte mortels. Comme s'il fallait d'abord mourir anonymement pour mourir dans la certitude de son nom. Comme si, avant d'être ma mort, un acte personnel où prend fin délibérément ma personne, il fallait que la mort fût la neutralité et l'impersonnalité où rien ne s'accomplit, la toute-puissance vide qui se consume éternellement elle-même.

Nous sommes à présent très loin de cette mort volontaire que le dernier épisode nous avait laissé voir. De l'action précise qui consiste à vider une fiole, nous sommes remontés à une pensée, acte idéal, déjà impersonnel, où penser et mourir s'exploreraient dans leur vérité réciproque et leur identité dissimulée. Mais maintenant nous voici devant l'immense passivité qui, par avance, dissout toute action et jusqu'à cette action par laquelle *Igitur* veut mourir, maître momentanément du hasard. Il semble que se confrontent ici, en une simultanéité immobile, trois figures de la mort, toutes trois nécessaires à son accomplissement, et la plus secrète serait alors la substance de l'absence, la profondeur du vide qui est créé lorsqu'on meurt, dehors éternel, espace formé par ma mort et dont l'approche cependant me fait seule mourir. Que dans une telle perspective l'événement ne puisse jamais se passer (la mort ne puisse jamais devenir événement), c'est ce qui est inscrit dans l'exigence de cette nuit préalable, situation qu'on peut encore exprimer ainsi : pour que le héros puisse sortir de la chambre et que s'écrive le chapitre final « sortie de la chambre », il faut déjà que la chambre soit vide du héros et que la parole à écrire soit à jamais rentrée dans le silence. Et ce n'est pas là une difficulté logique ; cette contradiction exprime tout ce qui rend à la fois la mort et l'œuvre difficiles : l'une et l'autre sont en quelque façon inabordables, comme Mallarmé le dit précisément dans des notes qui semblent se rapporter à *Igitur* : « Drame n'est insoluble que parce qu'inabordable », et il remarque encore dans la même note : « Le Drame est causé par le Mystère de ce qui suit — L'Identité (Idée) Soi — du Théâtre et du Héros à travers l'Hymne. Opé-

ration. — le Héros dégage — l'hymne (maternel) qui le crée, et se restitue au Théâtre que c'était — du Mystère où cet hymne était enfoui. » Si le « Théâtre » est ici l'espace de Minuit, moment qui est un lieu, il y a bien identité du théâtre et du héros, à travers l'hymne qui est la mort devenue parole. Comment Igitur peut-il « dégager » cette mort en la faisant devenir chant et hymne et par là se restituer au théâtre, à la pure subsistance de Minuit où la mort était enfouie ? C'est là « l'opération ». Fin qui ne peut être que retour au commencement, comme le disent les derniers mots du conte : « Le néant parti, reste le Château de la pureté », cette chambre vide en quoi tout demeure.

La manière dont Mallarmé tente L' « ACTE DE LA NUIT » cependant d'aborder le drame pour lui trouver une issue est très révélatrice : entre la nuit, la pensée du héros et les actes réels de celui-ci ou, en d'autres termes, entre l'absence, la pensée de cette absence et l'acte par lequel elle se réalise, s'établit un échange, une réciprocité de mouvements. L'on voit d'abord que ce Minuit, commencement et fin éternels, n'est pas aussi immobile qu'on pourrait le croire. « Certainement subsiste une présence de Minuit. » Mais cette présence subsistante n'en est pas une, ce présent substantiel est la négation du présent : c'est un présent disparu, et Minuit où se rassemblait d'abord « le présent absolu des choses » (leur essence irréelle), devient « le rêve pur d'un Minuit en soi disparu », non plus un présent, mais le passé, symbolisé, comme l'achèvement de l'histoire dans Hegel, par un livre ouvert sur la table, « page et décor ordinaire de la Nuit ». La Nuit est le livre, le silence et l'inaction d'un livre, lorsque, tout ayant été proféré, tout rentre dans le silence qui seul parle, parle du fond du passé et est en même temps tout l'avenir de la parole. Car le Minuit présent, cette heure où manque absolument le présent, est aussi l'heure où le passé touche et atteint immédiatement, *sans l'intermédiaire de rien d'actuel*, l'extrémité de l'avenir, et tel est, nous l'avons vu, l'instant même de la mort qui n'est jamais présent, qui est la fête de l'avenir absolu et où l'on peut dire que, dans un temps sans présent,

ce qui a été sera. Ainsi nous l'annoncent deux phrases célèbres d'Igitur : « J'étais l'heure qui *doit* me rendre pur », et, plus précisément, l'adieu de Minuit à la nuit, adieu qui ne peut prendre fin, puisqu'il n'a jamais lieu maintenant, qu'il n'est présent que dans l'éternelle absence de la nuit : « Adieu, nuit, que je *fus*, ton propre sépulcre, mais qui, l'ombre survivante, se métamorphosera en Eternité »¹.

Cependant cette structure de la Nuit nous a déjà restitué un mouvement : son immobilité est faite de cet appel du passé à l'avenir, sourde scansion par laquelle ce qui a été affirme son identité avec ce qui sera par delà le présent abîmé, l'abîme du présent. Par ce « double heurt », la nuit s'ébranle, elle agit, devient « acte », et cet acte ouvre les panneaux luisants du tombeau, créant cette issue qui rend possible « la sortie de la chambre »². Mallarmé trouve ici le glissement immobile qui fait avancer les choses au sein de leur éternel anéantissement : il y a insensible échange entre le balancement intérieur de la nuit, le battement de l'horloge, le va-et-vient des portes du tombeau ouvert, le va-et-vient de la conscience qui rentre et sort de soi, qui se divise et s'échappe, errant dans le lointain d'elle-même avec un frôlement d'ailes nocturnes, fantôme déjà confondu avec ceux des morts antérieurs, « scandement » qui, sous toutes ces formes, est mouvement d'une disparition, mouvement de retour au sein de la disparition, mais « heurt chancelant » qui peu à peu s'affirme, prend corps et devient à la fin le cœur vivant d'Igitur, ce cœur dont la certitude trop claire alors le « gêne » et l'invite à l'acte réel de la mort. Nous sommes donc venus du plus intérieur au plus extérieur : l'absence indéfinie, immuable et stérile s'est insensiblement transformée, a pris la figure et la forme de l'adolescent et, devenue réelle en lui, trouve dans cette réalité le moyen d'accomplir la décision qui l'anéantit. Ainsi, la nuit qui est l'intimité d'Igitur, cette mort battante qui est le cœur de chacun de nous, doit-elle devenir la vie même,

1. Dans son essai sur Mallarmé (*La Distance intérieure*), Georges Poulet dit bien que cette heure ne peut « jamais s'exprimer par un présent, toujours par un passé ou un futur ».

2. « L'heure se formule en cet écho, au seuil de panneaux ouverts par son acte de la nuit. »

le cœur certain de la vie, pour que mort s'ensuive, pour que la mort un instant se laisse saisir, identifier, devienne la mort d'une identité qui l'a décidée et voulue.

Que Mallarmé, dans la mort et le suicide d'Igitur, ait d'abord vu la mort et la purification de la nuit, c'est ce que montrent les versions antérieures de son récit. Dans ces pages (particulièrement *scolie, d*), ce n'est plus Igitur ni sa conscience qui travaillent et qui veillent, mais la nuit elle-même, et tous les événements sont alors vécus par la nuit. Le cœur que, dans le texte définitif, Igitur reconnaît comme sien : « J'entends la pulsation de mon propre cœur. Je n'aime pas ce bruit : cette perfection de ma certitude me gêne ; tout est trop clair », est alors le cœur de la nuit : « Tout était parfait ; elle était la Nuit pure et elle entendit son propre cœur qui battit. Toutefois, il lui donna une inquiétude, celle de trop de certitude, celle d'une constatation trop sûre d'elle-même : elle voulut se replonger à son tour dans les ténèbres de son sépulcre unique et abjurer l'idée de sa forme... » La nuit est Igitur, et celui-ci est cette part que la nuit doit « réduire à l'état de ténèbres » pour redevenir la liberté de la nuit.

LA CATASTROPHE RÉCENTE, MALLARMÉ AIT MODIFIÉ TOUTE LA PERSPECTIVE DE L'ŒUVRE EN FAISANT D'ELLE LE MONOLOGUE D'IGITUR. Quoique ce prolongement du monologue de Hamlet ne fasse pas sonner très haut l'affirmation de la première personne, on s'aperçoit bien de ce pâle « Je » qui de moment en moment se présente derrière le texte et en appuie la diction. Alors, tout change : par cette voix qui parle, ce n'est plus la nuit qui parle, mais une voix encore très personnelle, si transparente qu'elle se fasse, et là où nous nous croyions devant le secret de Minuit, le pur destin de l'absence, nous n'avons que la présence parlante, l'évidence raréfiée, mais sûre, d'une conscience qui, dans la nuit devenue son miroir, ne contemple encore qu'elle-même. Cela est remarquable. On dirait que Mallarmé a reculé devant ce qu'il appellera dans *Un coup de dés* « la neutralité identique du gouffre » : il a semblé faire droit à la nuit, mais c'est à la conscience qu'il laisse tous les

droits. Oui, on dirait qu'il a craint de voir tout se dissiper « chanceler, s'affaler, folie », si, d'une manière subreptice, il n'introduisait pas une pensée vivante qui, par-derrière, pût soutenir encore l'absolue nullité qu'il prétendait évoquer. Pour qui souhaite parler d'une « catastrophe d'Igitur », peut-être est-elle là. Igitur ne sort pas de la chambre : la chambre vide, c'est lui encore, lui qui se contente de parler de la chambre vide et qui n'a pour la rendre absente que sa parole que nulle absence plus originelle ne fonde. Et si vraiment, pour parvenir souverainement à la mort, il est nécessaire qu'il s'expose à la présence de la mort souveraine, ce milieu pur d'un Minuit qui le « rature » et l'efface, une telle confrontation, une telle épreuve décisive est manquée, car elle s'accomplit à l'abri de la conscience, sous sa garantie et sans risque pour elle.

Finalement, seul demeure l'acte dans l'obscurité de son sérieux, la fiole qu'on vide, la goutte de néant qu'on boit, un acte certes imprégné de conscience, mais qui n'est pas décisif seulement parce qu'il aurait été décidé, qui porte en lui-même l'épaisseur de la décision. Igitur termine assez piètrement son monologue par ces mots : « L'heure a sonné pour moi de partir », où l'on voit que tout reste à faire, qu'il n'a pas avancé d'un pas vers ce « donc » que représente son nom, cette conclusion de lui-même qu'il voudrait tirer de lui-même par le seul fait que, la comprenant, la connaissant dans son caractère fortuit, il croit alors l'élever à la nécessité, l'annuler comme hasard en s'ajustant exactement à la nullité. Mais comment Igitur connaîtrait-il le hasard ? Le hasard est cette nuit qu'il a évitée, où il n'a contemplé que sa propre évidence et sa constante certitude. Le hasard est la mort, et les dés par lesquels on meurt sont jetés au hasard, ne signifient que le mouvement tout hasardeux qui fait rentrer dans le hasard. C'est à Minuit que « doivent être jetés les dés » ? Mais Minuit est précisément l'heure qui ne sonne qu'après les dés jetés, l'heure qui n'est jamais encore venue, qui ne vient jamais, le pur futur insaisissable, l'heure éternellement passée. Déjà Nietzsche s'était heurté à la même contradiction, lorsqu'il disait : « Meurs au moment juste. » Ce moment juste qui seul équilibrera notre vie par une mort souverainement équilibrée, nous ne pouvons le saisir que comme le secret inconnaissable,

ce qui ne pourrait s'éclairer que si nous pouvions, déjà morts, nous regarder d'un point d'où il nous serait donné d'embrasser comme un tout et notre vie et notre mort, ce point qui est peut-être la vérité de la nuit d'où Igitur voudrait précisément partir pour rendre son départ possible et juste, mais qu'il réduit à la pauvreté d'un reflet. « Meurs au moment juste. » Mais le propre de la mort est son injustice, son manque de justesse, ce fait qu'elle vient ou trop tôt ou trop tard, prématurée et comme après coup, ne venant qu'après sa venue, l'abîme du temps présent, le règne d'un temps sans présent, sans ce point juste qu'est l'instable équilibre de l'instant par quoi tout est de niveau.

UN COUP DE DÉS Qu'*Un coup de dés* soit la constatation d'un tel échec, la renonciation à maîtriser la mesure du hasard par une mort souverainement mesurée, peut-être, mais on ne saurait le dire aussi certainement. C'est plutôt par son abandon qu'*Igitur*, œuvre non pas inachevée, mais délaissée, annonce cet échec, par là retrouve son sens, échappe à la naïveté d'une entreprise réussie pour devenir la force et la hantise de l'interminable. Pendant trente ans, *Igitur* accompagne Mallarmé, de même que, toute sa vie, veille auprès de lui l'espoir de ce « grand Œuvre » qu'il évoque mystérieusement devant ses amis, dont il a fini par rendre vraisemblable la réalisation, même à ses yeux et même, un instant, aux yeux de l'homme le moins confiant dans l'impossible, Valéry, qui s'en étonne lui-même et qui ne s'est jamais guéri de cette sorte de blessure, mais l'a dissimulée par l'exigence d'un parti pris contraire.

Un coup de dés n'est pas *Igitur*, bien qu'il en réveille presque tous les éléments, il n'est pas *Igitur* renversé, le défi abandonné, le rêve vaincu, l'espoir devenu résignation. De tels rapprochements seraient sans valeur. *Un coup de dés* ne répond pas à *Igitur* comme une phrase répond à une autre phrase, une solution à un problème. Cette parole elle-même retentissante, UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD, la force de son affirmation, l'éclat péremptoire de sa certitude, ce qui fait d'elle une présence autoritaire qui tient physiquement toute l'œuvre rassemblée, cette foudre qui semble tomber, pour la consumer, sur la

folle croyance d'*Igitur*, loin pourtant de la contredire, lui donne au contraire encore sa dernière chance, qui n'est pas de vouloir annuler le hasard, fût-ce par un acte de négation mortel, mais de s'abandonner entièrement à ce hasard, de le consacrer en entrant sans réserve dans son intimité, avec l'abandon de l'impuissance, « sans nef n'importe où vaine ». Rien n'est plus impressionnant, chez un artiste aussi fasciné par le désir de maîtrise, que cette parole finale où l'œuvre brille soudain au-dessus de lui, non plus nécessaire, mais comme un « peut-être » de pur hasard, dans l'incertitude de « l'exception », non pas nécessaire, mais l'absolument non-nécessaire, constellation du doute qui ne brille que dans le ciel oublié de la perdition. La nuit d'*Igitur* est devenue la mer, « la béante profondeur », « la neutralité identique du gouffre », « tourbillon d'hilarité et d'horreur ». Mais *Igitur* dans la nuit ne cherchait encore que lui-même, voulait mourir au sein de sa pensée. Faire de l'impuissance un pouvoir, c'était là l'enjeu, cela nous a été dit. Dans *Un coup de dés*, l'adolescent qui a pourtant mûri, qui est à présent « le Maître », l'homme de la souveraine maîtrise, peut-être tient-il en effet dans sa main le coup de la réussite, « l'unique Nombre qui ne veut pas être un autre », mais cette chance unique par laquelle il pourrait maîtriser la chance, il ne la joue pas, pas plus que ne peut la jouer l'homme qui a toujours en main le pouvoir suprême, celui de mourir, mais qui cependant meurt en dehors de ce pouvoir, « cadavre par le bras écarté du secret qu'il détient » : image massive qui récusé le défi de la mort volontaire, cette mort où la main tient le secret par quoi nous sommes jetés hors du secret. Et cette chance qui ne se joue pas, qui reste oisive, n'est même pas un signe de sagesse, le fruit d'une abstention réfléchie et résolue, elle est elle-même quelque chose de fortuit, liée au hasard de la vieillesse devenue incapable, comme si l'impuissance devait nous apparaître sous sa forme la plus ruinée, là où elle n'est que misère et abandon, l'avenir dérisoire d'un extrême vieillard dont la mort n'est qu'un désœuvrement inutile. « *Un naufrage cela* ». Mais que se passe-t-il dans ce naufrage ? Est-ce que la conjonction suprême, ce jeu qui se joue dans le fait de mourir, non pas contre ou avec le hasard, mais dans l'intimité du hasard, dans cette région où rien ne

peut être saisi, est-ce que ce rapport avec l'impossibilité peut encore se prolonger en donnant lieu à un « *Comme si* » avec lequel s'ébaucherait le vertige de l'œuvre, délire contenu par « *une petite raison virile* », sorte de « *rire* » « *soucieux* », « *muet* », « *expiatoire* » ? A cela nulle réponse, nulle autre certitude que la concentration du hasard, sa glorification stellaire, son élévation jusqu'au point où sa rupture « *verse l'absence* », « *quelque point dernier qui le sacre* ».

« S'il est fait (le conte), je serai guéri. » Espoir dont la simplicité nous touche. Mais le conte n'a pas été fait : pour l'impuissance, — cet abandon où nous tient l'œuvre et où elle exige que nous descendions dans le souci de son approche, — pour cette mort, il n'est pas de guérison. L'absence que Mallarmé a espéré rendre pure, n'est pas pure. La nuit n'est pas parfaite, elle n'accueille pas, elle ne s'ouvre pas. Elle ne s'oppose pas au jour par le silence, le repos, la cessation des tâches. Dans la nuit, le silence est parole, et il n'est pas de repos, car la position manque. Là règne l'incessant et l'ininterrompu, non pas la certitude de la mort accomplie, mais « l'éternel tourment de mourir ».

III

RILKE ET L'EXIGENCE DE LA MORT

Rilke, quand il s'efforce, pour répondre à son destin de poète, de s'ouvrir à cette plus grande dimension de lui-même qui ne doit pas exclure ce qu'il devient en mourant, l'on ne saurait dire qu'il recule devant les côtés difficiles de l'expérience. Il regarde en face ce qu'il appelle l'épouvante. Elle est le plus terrible. Elle est une force trop grande pour nous, notre propre force qui nous dépasse et que nous ne reconnaissons pas, mais, pour cette raison, nous devons l'attirer à nous, la rendre proche de nous, nous rendre en elle proches de ce qui lui est proche.

Parfois, il parle de surmonter la mort. Le mot « surmonter » est un de ces mots dont sa poésie a besoin. Surmonter veut dire dépasser, mais en soutenant ce qui nous dépasse, sans nous en détourner, ni rien viser au delà. C'est peut-être en ce sens que Nietzsche entend la parole de Zarathoustra : « L'homme est quelque chose qui doit être surmonté » ; non pas que l'homme doive atteindre un au-delà de l'homme : il n'a rien à atteindre, et s'il est ce qui l'excède, cet excès n'est rien qu'il puisse posséder, ni être. « Surmonter » est donc, aussi, très loin de « maîtriser ». L'une des erreurs de la mort volontaire est dans le désir d'être maître de sa fin et d'imposer encore sa forme et sa limite à ce dernier mouvement. Tel est le défi d'*Igitur* : assigner un terme au hasard, mourir au sein de soi dans la transparence d'un événement qu'on a rendu égal à soi, qu'on a annulé et qui peut alors vous annuler sans violence. Le suicide reste lié à ce vœu de mourir en se passant de la mort.

Lorsque Rilke médite sur le suicide du jeune comte Wolf

Kalckreuth, méditation qui prend la forme d'un poème, ce qui l'éloigne de cette sorte de mort, c'est ce qu'elle montre d'impatience et d'inattention. L'impatience est une faute contre la maturité profonde, laquelle s'oppose à l'action brutale du monde moderne, cet affairément qui court à l'action et qui s'agite dans l'urgence vide des choses à faire. L'impatience est aussi une faute contre la souffrance : en se refusant à souffrir l'effrayant, en se dérochant à l'insupportable, on se dérobe au moment où tout se renverse, quand le plus grand danger devient la sûreté essentielle. L'impatience de la mort volontaire est ce refus d'attendre, d'atteindre le centre pur où nous nous retrouverions dans ce qui nous excède.

*Que n'as-tu attendu que le poids
te devienne insupportable : alors il se renverse
et il n'est si pesant que parce qu'il est si pur.*

Nous voyons donc que la mort trop prompte est comme un caprice d'enfant, un manque à l'attente, un geste d'inattention qui nous laisse étrangers à notre fin, nous laisse mourir, malgré le caractère résolu de l'événement, dans un état de distraction et d'impropriété. Celui qui meurt trop volontiers, ce trop passionnément mortel qu'est l'homme qui à toutes forces veut cesser de vivre, est comme soustrait à la mort par la violence de l'élan qui l'arrache à la vie. Il ne faut pas trop désirer mourir, il ne faut pas offusquer la mort en projetant sur elle l'ombre d'un désir excessif. Il y a peut-être deux morts distraites : celle en qui nous n'avons pas mûri, qui ne nous appartient pas ; celle qui n'a pas mûri en nous et que nous avons acquise par violence. Dans les deux cas, parce qu'elle n'est pas mort de nous-mêmes, parce qu'elle est plus notre désir que notre mort, nous pouvons craindre de périr par défaut de mort en succombant dans l'inattention finale.

I. RECHERCHE D'UNE JUSTE MORT

Il semble donc qu'en dehors de tout système religieux ou moral, l'on soit conduit à se demander s'il n'y a pas une bonne

et une mauvaise mort, une possibilité de mourir authentiquement, en règle avec la mort, et aussi une menace de mourir mal, comme par mégarde, d'une mort inessentielle et fausse, au point que toute la vie pourrait dépendre de ce rapport juste, de ce regard clairvoyant dirigé vers la profondeur d'une mort exacte. Quand l'on réfléchit sur ce souci d'une juste mort et ce besoin de lier le mot mort et le mot authenticité, exigence qui, sous plusieurs formes, a été intensément vécue par Rilke, l'on voit qu'elle a eu pour lui une double origine.

A. MOURIR FIDÈLE
A SOI-MÊME

*O Seigneur, donne à chacun sa propre mort,
le mourir qui soit vraiment issu de cette vie,
où il trouva amour, sens et détresse.*

Ce vœu a sa racine dans une forme d'individualisme qui appartient au XIX^e siècle finissant et à laquelle Nietzsche, interprété étroitement, a donné ses titres d'orgueil. Nietzsche, aussi, voudrait mourir de sa mort. De là l'excellence qu'il reconnaît à la mort volontaire. « Il meurt de sa mort, victorieux, celui qui l'accomplit... » « Mais haïe... est votre mort grimaçante, qui s'avance en rampant comme un voleur. » « Sinon votre mort vous aura mal réussi. » Mourir soi-même, d'une mort individuelle, individu jusqu'à la fin, unique et indivisé : on reconnaît là le noyau dur qui ne veut pas se laisser briser. On veut mourir, mais à son heure et à sa manière. On ne veut pas mourir comme n'importe qui, d'une mort quelconque. Le mépris de la mort anonyme, du « On meurt », est l'angoisse travestie que fait naître le caractère anonyme de la mort. Ou encore, on veut bien mourir, cela est noble, mais non pas décéder.

ANGOISSE DE
LA MORT ANONYME

Le mépris ne joue pas de rôle dans l'intimité discrète et silencieuse de Rilke. Mais l'angoisse de la mort anonyme a confirmé en lui un souci qu'avaient éveillé les vues de Simmel, Jacobsen et Kierkegaard. *Malte* a donné à cette angoisse une forme que l'on ne pourrait séparer de ce livre, si notre temps n'avait contemplé de plus près la mort imperson-

nelle et le visage qu'elle prête aux hommes. L'angoisse de Malte, d'ailleurs, est plutôt en rapport avec l'existence anonyme des grandes villes, cette détresse qui fait de quelques-uns des errants, tombés hors d'eux-mêmes et hors du monde, déjà morts d'une mort ignorante qui ne s'accomplit pas. C'est là l'horizon propre de ce livre : l'apprentissage de l'exil, le frôlement de l'erreur qui prend la forme concrète de l'existence vagabonde à laquelle glisse le jeune étranger, exilé de ses conditions de vie, jeté dans l'insécurité d'un espace où il ne saurait vivre ni mourir « lui-même ».

Cette peur qui se lève dans Malte, qui l'amène à découvrir « l'existence du terrible » dans chaque particule d'air, angoisse de l'étrangeté oppressante, quand se perdent toutes les sûretés protectrices et que soudain s'effondre l'idée d'une nature humaine, d'un monde humain dans lequel on pourrait trouver abri, Rilke l'a affrontée lucidement et soutenue virilement, lui qui est resté à Paris dans cette ville trop grande et « pleine de tristesse jusqu'au bord » et y restant « précisément parce que c'est difficile ». Il y voit l'épreuve décisive, celle qui transforme, qui apprend à voir, à partir de quoi on peut devenir « débutant dans ses propres conditions de vie ». « Si l'on parvient à travailler ici, l'on va loin en profondeur. » Cependant, quand il cherche à donner forme à cette épreuve dans la troisième partie du *Livre d'Heures*, pourquoi semble-t-il se détourner de la mort telle qu'il l'a vue, approche effrayante d'un masque vide, pour la remplacer par l'espoir d'une autre mort qui ne nous serait ni étrangère ni lourde ? Cette foi qu'il exprime, cette pensée que l'on peut mourir, salué par une mort nôtre, familière et amicale, ne marque-t-elle pas le point où il s'est dérobé à l'expérience en s'enveloppant d'un espoir destiné à consoler son cœur ? On ne saurait méconnaître ce recul, mais il y a aussi autre chose. Malte ne rencontre pas seulement l'angoisse sous la forme pure du terrible, il découvre aussi le terrible sous la forme de l'absence d'angoisse, de l'insignifiance quotidienne. Nietzsche avait vu cela aussi, mais il l'acceptait comme un défi : « Il n'y a pas de plus grande banalité que la mort. » La mort comme banalité, où la mort elle-même se dégrade en nullité vulgaire, voilà ce qui a fait reculer Rilke, ce moment où elle se révèle telle qu'elle est aussi, lorsque mourir

et faire mourir n'ont pas plus d'importance que « de boire une gorgée d'eau ou de couper une tête de chou ». Mort en masse, mort en série et de confection, faite en gros pour tous et où chacun disparaît hâtivement, produit anonyme, objet sans valeur, à l'image des choses du monde moderne dont Rilke s'est toujours détourné : on voit déjà, par ces comparaisons, comment il glisse de la neutralité essentielle de la mort à l'idée que cette neutralité n'est qu'une forme historique et provisoire, la mort stérile de grandes villes¹. Parfois, quand la peur le saisit, il lui faut bien entendre le bourdonnement anonyme du « mourir » qui n'est nullement par la faute des temps ni par la négligence des gens : en tout temps, tous, nous mourons comme des mouches que l'automne jette dans les chambres où elles tournoient aveuglément dans un vertige immobile, tapissant tout à coup les murs de leurs sottises mortes. Mais, la peur dépassée, il se rassure en évoquant le monde plus heureux d'autrefois, et cette mort de rien qui le faisait frémir lui paraît seulement révéler l'indigence d'une époque vouée à la hâte et au divertissement. « Quand je repense à *chez nous* (où il n'y a plus personne à présent), il me semble toujours qu'il a dû en être autrement, jadis. Jadis, l'on savait — ou peut-être s'en doutait-on seulement — que l'on contenait sa mort comme le fruit son noyau. Les enfants en avaient une petite, les adultes une grande. Les femmes la portaient dans leur sein, les hommes dans leur poitrine. On l'avait bien, sa mort, et cette conscience vous donnait une dignité, une silencieuse fierté. » C'est alors que se lève en lui l'image d'une mort plus hautaine, celle du Chambellan, où la souveraineté de la mort, tout en dépassant, par sa toute-puissance monumentale, nos perspectives humaines habituelles, garde du moins les traits d'une supériorité aristocratique, dont on a peur, mais qu'on peut admirer.

1. « Il est évident qu'en raison d'une production intense, chaque mort individuelle n'est pas aussi bien exécutée, mais d'ailleurs cela importe peu. C'est le nombre qui compte. Qui attache encore du prix à une mort bien exécutée ? Personne. Même les riches, qui pourraient s'offrir ce luxe, ont cessé de s'en soucier ; le désir d'avoir sa mort à soi devient de plus en plus rare. Quelque temps encore, et il deviendra aussi rare qu'une vie personnelle. » (*Les Cahiers de M.-L. Brigge.*)

LA TACHE DE MOURIR
ET LA TACHE ARTISTIQUE

Dans cet effroi pour la mort en série,
il y a la tristesse de l'artiste qui honore
les choses bien faites, qui veut faire
œuvre et faire de la mort son œuvre.

La mort est ainsi dès le commencement en rapport avec le mouvement si difficile à éclaircir de l'expérience artistique. Cela ne veut pas dire que, comme on le prétend des belles individualités de la Renaissance, nous devons être des artistes de nous-mêmes, faire de notre vie et de notre mort un art et de l'art une affirmation somptueuse de notre personne. Rilke n'a pas la tranquille innocence de cet orgueil, il n'en a pas non plus la naïveté : il n'est sûr ni de soi ni de l'œuvre, étant le contemporain d'un temps critique qui oblige l'art à se sentir injustifié. L'art est peut-être un chemin vers soi-même, le premier Rilke le pense, et peut-être aussi vers une mort qui serait nôtre, mais où est l'art ? Le chemin qui y conduit est inconnu. L'œuvre demande certes travail, pratique, savoir, mais toutes ces formes d'aptitude s'enfoncent dans une immense ignorance. L'œuvre signifie toujours : ignorer qu'il y a déjà un art, ignorer qu'il y a déjà un monde.

La recherche d'une mort qui serait mienne éclaire précisément, par l'obscurité de ses voies, ce qu'il y a de difficile dans la « réalisation » artistique. Quand on regarde les images qui servent à soutenir la pensée de Rilke (la mort mûrit au sein de nous-mêmes, elle est le fruit, fruit de douceur et d'obscurité, ou bien toujours vert et sans douceur, que nous, feuilles et écorce, devons porter et nourrir¹), l'on voit bien qu'il cherche à faire de notre fin autre chose qu'un accident qui surviendrait du dehors pour nous terminer à la hâte : il ne doit pas seulement y avoir mort pour moi au tout dernier moment, mais mort dès que je vis et dans l'intimité et la profondeur de la vie. La mort ferait donc

1. *La mort est là. Non celle dont la voix
les a merveilleusement salués dans leur enfance,
mais la petite mort comme on la comprend ici,
tandis que leur propre fin pend en eux comme un fruit
aigre, vert et qui ne mûrit pas...
Car nous ne sommes que la feuille et l'écorce.
La grande mort que chacun porte en soi,
elle est le fruit autour duquel tout change.*

partie de l'existence, elle vivrait de ma vie, dans le plus intérieur. Elle serait faite de moi et, peut-être, pour moi, comme un enfant est l'enfant de sa mère, images que Rilke emploie aussi plusieurs fois : nous engendrons notre mort, ou bien nous mettons au monde l'enfant mort-né de notre mort, — et il demande :

*Et donne-nous maintenant (après toutes les douleurs des femmes)
la maternité sérieuse de l'homme.*

Figures graves et troublantes, mais qui gardent leur secret. L'image de la maturation végétale ou organique, il n'y fait appel que pour nous tourner vers cette mort avec laquelle nous aimons rester sans commerce, pour nous montrer qu'elle a une sorte d'existence et à cette existence forcer notre attention et éveiller notre souci. Elle existe, mais de quelle forme d'existence ? Quelle relation s'établit, par cette image, entre celui qui vit et le fait de mourir ? On pourrait croire à un lien naturel, on pourrait penser que, par exemple, je produis ma mort, comme le corps engendre le cancer. Mais cela n'est pas : même si cet événement est une réalité biologique, il faut toujours, par delà le phénomène organique, s'interroger sur l'être de la mort. L'on ne meurt jamais seulement de maladie, mais de sa mort, et c'est pourquoi Rilke refusa si farouchement d'apprendre de *quoi* il mourait, ne voulant pas mettre entre lui et sa fin la médiation d'un savoir général.

Mon intimité avec ma mort semble donc inapprochable. Elle n'est pas en moi comme la vigilance de l'espèce ou comme une exigence vitale qui, par delà ma personne, affirmerait les vues plus étendues de la nature. Toutes ces conceptions naturalistes sont étrangères à Rilke. De cette intimité que je ne puis approcher, je demeure responsable : je puis, selon un choix obscur qui m'incombe, mourir de la grande mort que je porte en moi, mais aussi de cette petite mort, aigre et verte, dont je n'ai pas su faire un beau fruit, ou encore d'une mort d'emprunt et de hasard :

*...ce n'est pas notre propre mort, mais l'une qui nous prend
à la fin, seulement parce que nous n'en avons mûri aucune.*

Mort étrangère et qui nous fait mourir dans la détresse de l'étrangeté.

Il faut que ma mort me devienne toujours plus intérieure : qu'elle soit comme ma forme invisible, mon geste, le silence de mon secret le plus caché. J'ai quelque chose à faire pour la faire, j'ai tout à faire, elle doit être mon œuvre, mais cette œuvre est au delà de moi, elle est cette partie de moi que je n'éclaire pas, que je n'atteins pas et dont je ne suis pas maître. Parfois Rilke, dans son respect du travail et des tâches soigneusement faites, dit de telle mort :

*...c'était une mort, qu'un bon travail
avait profondément formée, cette mort propre
qui a tant besoin de nous, parce que nous la vivons
et dont nous ne sommes jamais aussi proches qu'ici.*

La mort serait donc l'indigence que nous devons combler, la pauvreté essentielle qui ressemble à celle de Dieu, « l'absolument manque d'aide qui a besoin de notre aide » et qui n'est l'effrayant que par la détresse qui la sépare de nous : soutenir, façonner notre néant, telle est la tâche. Nous devons être les figurateurs et les poètes de notre mort.

LA PATIENCE Telle est la tâche, et qui nous invite une fois de plus à rapprocher le travail poétique et le travail par lequel nous devons mourir, mais n'éclaire ni l'un ni l'autre. Seul reste le pressentiment d'une activité singulière, peu saisissable, essentiellement différente de ce qu'on nomme habituellement agir et faire. L'image de la lente maturité du fruit, de l'invisible croissance de ce fruit qu'est l'enfant, nous suggère l'idée d'un travail sans hâte, où les rapports avec le temps sont profondément changés, et changés aussi les rapports avec notre volonté qui projette et qui produit. Bien que la perspective soit autre, nous retrouvons la même condamnation de l'impatience que nous avons reconnue chez Kafka, le sentiment que le plus court chemin est une faute contre l'indéfini, s'il nous conduit vers ce que nous voulons atteindre, sans nous faire

atteindre ce qui dépasse tout vouloir¹. Le temps tel qu'il s'exprime dans l'activité de notre travail habituel est un temps qui tranche, qui nie, passage hâtif du mouvement entre des points qui ne doivent pas le retenir. La patience dit un autre temps, un autre travail, dont on ne voit pas la fin, qui ne nous assigne aucun but vers lequel on puisse s'élaner par un rapide projet. La patience est ici essentielle, parce qu'est inévitable l'impatience dans cet espace (celui de l'approche de la mort et de l'approche de l'œuvre) où il n'y a pas de bornes ni de formes, où il faut subir l'appel désordonné du lointain : inévitable et nécessaire — qui ne serait pas impatient n'aurait pas droit à la patience, ignorerait ce grand apaisement qui, dans la plus grande tension, ne tend plus à rien. La patience est l'épreuve de l'impatience, son acceptation et son accueil, l'entente qui veut persister encore dans la plus extrême confusion².

Cette patience, si elle nous éloigne de toutes les formes de l'action quotidienne, n'est pas inagissante. Mais sa manière de faire est mystérieuse. La tâche qu'est pour nous la formation de notre mort nous le laisse deviner : il semble que nous ayons à faire quelque chose que nous ne pouvons cependant pas faire, qui n'est pas sous notre dépendance, dont nous dépendons, dont nous ne dépendons même pas, car cela nous échappe et nous lui échappons. Dire que Rilke affirme l'immanence de la mort dans

1. Constamment Van Gogh fait appel à la patience : « Qu'est-ce que dessiner ? Comment y arrive-t-on ? C'est l'action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible, qui semble se trouver entre ce que l'on *sent* et ce que l'on *peut*. Comment doit-on traverser ce mur, car il ne sert de rien d'y frapper fort, on doit miner ce mur et le traverser à la lime, lentement et avec patience à mon sens. » « Je ne suis pas un artiste — comme c'est grossier — même de le penser de soi-même — pourrait-on ne pas avoir de la patience, ne pas apprendre de la nature à avoir de la patience, avoir de la patience en voyant silencieusement lever le blé, croître les choses — pourrait-on s'estimer une chose si absolument morte que de penser qu'on puisse même plus croître... Je dis cela pour montrer combien je trouve sot de parler d'artistes doués ou non doués. »

2. Si l'on comparait cette patience à la dangereuse mobilité de la pensée romantique, elle en apparaîtrait comme l'intimité, mais aussi comme la pause intérieure, l'expiation au sein même de la faute (bien que, chez Rilke, la patience signifie souvent une attitude plus humble, le retour à la tranquillité silencieuse des choses par opposition à la fièvre des tâches, ou encore l'obéissance à la chute qui, attirant la chose vers le centre de gravité des forces pures, fait qu'elle se pose et se repose dans sa plénitude immobile).

la vie, c'est parler sans doute exactement, mais prendre aussi sa pensée par un seul côté : cette immanence n'est pas donnée, elle est à accomplir, elle est notre tâche, et une telle tâche ne consiste pas seulement à humaniser ou à maîtriser par un acte patient l'étrangeté de notre mort, mais à respecter sa « transcendance » ; il faut entendre en elle l'absolument étrange, obéir à ce qui nous dépasse et être fidèle à ce qui nous exclut. Comment faire pour mourir sans trahir cette haute puissance qu'est la mort ? Double tâche donc : mourir d'une mort qui ne me trahisse pas moi-même — mourir moi-même sans trahir la vérité et l'essence de la mort.

B. MOURIR FIDÈLE
A LA MORT

C'est là que nous retrouvons l'autre exigence d'où l'image de la mort personnelle a pris pour Rilke son origine. L'angoisse de la mort anonyme, l'angoisse du « On meurt »

et l'espoir du « Je meurs » où se retranche l'individualisme, l'invitent d'abord à vouloir donner *son* nom et *son* visage à l'instant de mourir : il ne veut pas mourir comme une mouche, dans la sottise et la nullité bourdonnantes ; il veut avoir sa mort et être nommé, salué par cette mort unique. Il subit dans cette perspective la hantise du moi qui veut mourir moi, reste d'un besoin d'immortalité, concentré dans le fait même de mourir, de telle sorte que ma mort soit le moment de ma plus grande authenticité, celle vers laquelle « je » m'élançait comme vers la possibilité qui m'est absolument propre, qui n'est propre qu'à moi et me tient dans la dure solitude de ce moi pur.

Cependant, Rilke ne pense pas qu'à l'angoisse de cesser d'être soi. Il pense aussi à la mort, à l'expérience suprême qu'elle représente, expérience, par là, effrayante, dont l'effroi nous éloigne et qui s'appauvrit de cet éloignement. Les hommes ont reculé devant la part obscure d'eux-mêmes, ils l'ont repoussée et exclue, et ainsi elle leur est devenue étrangère, elle leur est une ennemie, puissance mauvaise à laquelle ils se dérobaient par un constant divertissement ou qu'ils dénaturaient par la peur qui les écarte d'elle. Cela est désolant, cela fait de notre vie une région qui est un désert de peur, doublement appauvrie : appauvrie par la pauvreté de cette crainte qui est une mauvaise crainte, et,

par cette pauvre crainte, appauvrie de la mort qu'elle rejette obstinément en dehors de nous. Faire de la mort ma mort, ce n'est donc plus à présent me maintenir moi jusque dans la mort, c'est élargir ce moi jusqu'à la mort, m'exposer à elle, non plus l'exclure, mais l'inclure, la regarder comme mienne, la lire comme ma vérité secrète, l'effrayant en quoi je reconnais ce que je suis, lorsque je suis plus grand que moi, absolument moi-même ou l'absolument grand.

Ainsi s'affirme le souci qui va peu à peu déplacer le centre des pensées de Rilke : continuerons-nous à regarder la mort comme l'étrangeté incompréhensible ou n'apprendrons-nous pas à l'attirer dans la vie, à faire d'elle l'autre nom, l'autre côté de la vie ? Ce souci est rendu plus pressant et plus tourmenté par la guerre. L'horreur de la guerre éclaire sombrement ce qu'il y a d'inhumain pour l'homme dans cet abîme : oui, la mort est la partie adverse, l'opposée invisible qui blesse en nous le meilleur, par quoi toutes nos joies périssent. Ce soupçon est fort sur Rilke que l'épreuve de 1914 dévaste de toutes manières. De là l'énergie qu'il montre pour ne pas baisser les yeux devant l'apparition surgie des tombeaux. Dans le *Bardo Thödol*, le Livre des Morts thibétain, le mort, pendant la période d'indécision où il continue de mourir, se voit confronté avec la claire lumière primordiale, puis avec des divinités paisibles, puis avec les figures terrifiantes des divinités irritées. S'il n'a pas la force de se reconnaître en ces images, s'il n'y voit pas la projection de son âme effrayée, avide et violente, s'il cherche à les fuir, il leur donnera réalité et épaisseur, et lui-même retombera dans l'égaré de l'existence. C'est à une semblable purification que Rilke nous invite dans la vie même, avec cette différence que la mort n'est pas la dénonciation de l'apparence illusoire dans laquelle nous vivrions, mais qu'elle forme avec la vie un tout, le large espace de l'unité des deux domaines. Confiance dans la vie et, au nom de la vie, dans la mort : si nous refusons la mort, c'est comme si nous refusons les côtés graves et difficiles de la vie, comme si, de la vie, nous ne cherchions à accueillir que les parties minimales, — alors nos plaisirs aussi seraient minimales. « Qui ne consent à l'effrayant de la vie, qui ne la salue pas avec des cris d'allégresse, celui-là n'entre jamais en possession des puissances

indicibles de notre vie, il reste en marge, il n'aura été, quand tombe la décision, ni un vivant ni un mort »¹.

L'expérience de *Malte* a été, pour Rilke, décisive. Ce livre est mystérieux parce qu'il tourne autour d'un centre caché dont l'auteur n'a pu s'approcher. Ce centre est la mort de Malte ou l'instant de son effondrement. Toute la première partie du livre l'annonce, toutes les expériences tendent à ouvrir, au-dessous de la vie, la preuve de l'impossibilité de cette vie, espace sans fond où il glisse, tombe, mais cette chute nous est dissimulée. Bien plus, à mesure qu'il s'écrit, le livre ne semble se développer que pour oublier cette vérité, et s'enfonce dans des diversions où l'inexprimé nous fait signe de plus en plus loin. Rilke, dans ses lettres, a toujours parlé du jeune Malte comme d'un être aux prises avec une épreuve à laquelle il lui

1. Dans cet effort pour « renforcer la familiarité confiante dans la mort à partir des joies et des splendeurs les plus profondes de la vie », Rilke cherche surtout à maîtriser notre peur. Ce que nous redoutons comme une énigme, n'est inconnu que par l'erreur de notre crainte qui l'empêche de se faire connaître. C'est notre épouvante qui crée l'épouvantable. C'est la force de notre exclusion qui, lorsqu'elle survient, nous impose l'horreur d'être exclus de nous. Rilke ne met pas la mort au pinacle, il tente d'abord une réconciliation : il veut que nous nous sentions en confiance avec cette obscurité afin que celle-ci s'éclaire. Mais, comme il arrive dans toute médiation, ce qui était la réalité et la force qui nous dépassent, en se mettant à notre mesure, risque de perdre la signification de sa démesure. L'étrangeté, surmontée, se dissout en une intimité fade qui ne nous apprend que notre propre savoir. Rilke dit de la mort : « Contentez-vous de croire qu'elle est une amie, votre amie la plus profonde, peut-être la seule, que notre conduite et nos incertitudes n'égarent jamais, jamais. » Il se peut qu'ainsi l'expérience cesse de nous dérouter, mais aussi nous laisse-t-elle sur la vieille route de notre réalité habituelle. Pour qu'elle soit « l'éveilleuse », il faut qu'elle soit « l'étrangère ». On ne peut à la fois rapprocher de nous la mort et espérer qu'elle nous apprenne la vérité du lointain. Rilke dit encore : « La mort n'est pas au delà de nos forces ; elle est le trait de mesure au bord du vase ; nous sommes pleins, chaque fois que nous voulons l'atteindre, et être remplis signifie pour nous être lourds : c'est tout. » La mort est ici le signe d'une existence pleine : la crainte de mourir serait crainte de ce poids par lequel nous sommes plénitude et authenticité, elle serait la préférence tiède pour l'insuffisance. Le désir de mourir exprimerait donc, au contraire, un certain besoin de plénitude, il serait l'aspiration vers l'extrême bord, l'élan du liquide qui veut remplir le vase. Mais atteindre le bord, est-ce assez ? « Déborder », c'est là la secrète passion liquide, celle qui ne connaît pas de mesure. Et déborder ne signifie pas la plénitude, mais le vide, l'excès au regard duquel le plein est encore en défaut.

fallait succomber. « N'est-ce pas que cette épreuve a dépassé ses forces, qu'il ne l'a pas supportée, quoiqu'il fût convaincu en idée de sa nécessité, si convaincu qu'il la poursuivait avec tant de persévérance instinctive qu'elle finit par s'attacher à lui pour ne plus le quitter ? Le livre de *Malte Laurids Brigge*, s'il est jamais écrit, ne sera rien que le livre de cette découverte, présentée en quelqu'un pour qui elle était trop forte. Peut-être a-t-il malgré tout soutenu l'épreuve victorieusement, puisqu'il a écrit la mort du Chambellan. Mais, comme Raskolnikov, épuisé par son action, il est demeuré en chemin, incapable de continuer à agir au moment où l'action devait commencer, de sorte que, nouvellement conquise, sa liberté s'est retournée contre lui et, sans défense, l'a déchiré. »

La découverte de Malte est celle de cette force trop grande pour nous qu'est la mort *impersonnelle*, qui est l'excès de notre force, ce qui l'excède et la rendrait prodigieuse, si nous réussissions à la faire nôtre à nouveau. Découverte qu'il ne peut maîtriser, dont il ne peut faire l'assise de son art. Qu'arrive-t-il donc ? « Durant quelque temps encore, je vais pouvoir écrire tout cela et en témoigner. Mais le jour viendra où ma main me sera distante, et quand je lui ordonnerai d'écrire, elle tracera des mots que je n'aurai pas consentis. Le temps de l'autre explication va venir, où les mots se dénoueront, où chaque signification se défera comme un nuage et s'abattrà comme de la pluie. Malgré ma peur, je suis pourtant pareil à quelqu'un qui se tient devant de grandes choses, et je me souviens que, autrefois, je sentais en moi des lueurs semblables lorsque j'allais écrire. Mais cette fois-ci je serai écrit. Je suis l'impression qui va se métamorphoser. Il ne s'en faudrait plus que de si peu, et je pourrais, ah ! tout comprendre, acquiescer à tout. Un pas seulement, et ma profonde misère serait félicité. Mais ce pas, je ne puis le faire ; je suis tombé et ne puis me relever, parce que je suis brisé. » On peut dire que, là, le récit s'achève, c'en est l'extrême dénouement, au delà duquel tout doit devenir silencieux, et pourtant, chose étrange, ces pages ne sont au contraire que le début du livre qui non seulement continue, mais peu à peu et dans toute la deuxième partie s'éloigne toujours plus de l'épreuve personnelle immédiate, n'y fait plus allusion qu'avec une prudente

réserve, s'il est vrai que Malte, quand il parle de la sombre mort de Charles le Téméraire ou de la folie du roi, c'est pour ne pas parler de sa mort ni de sa folie. Tout se passe comme si Rilke enfouissait la fin du livre au début, pour se démontrer qu'après cette fin quelque chose reste possible, qu'elle n'est pas l'effrayant trait final, après quoi il n'y a plus rien à dire. Et l'on sait que, malgré cela, l'achèvement de *Malte* marqua pour celui qui l'avait écrit le commencement d'une crise qui dura dix ans. La crise a sans doute d'autres profondeurs, mais lui-même l'a toujours mise en rapport avec ce livre où il avait le sentiment d'avoir tout dit et cependant d'avoir dérobé l'essentiel, de sorte que son héros, son double, errait encore autour de lui, comme un mort mal enterré, qui voulait toujours séjourner dans son regard. « Je suis toujours le reconvalescent de ce livre » (1912). « Peux-tu comprendre que je sois resté derrière ce livre tout à fait comme un survivant, au plus profond de moi-même, désespéré, inoccupé, inoccupable ? » (1911). « Dans un désespoir conséquent, Malte est parvenu derrière tout, dans une certaine mesure derrière la mort, si bien que rien ne m'est plus possible, pas même de mourir » (1910). Parole qu'il faut retenir, rare dans l'expérience de Rilke et qui la montre ici ouverte sur cette région nocturne où la mort n'apparaît plus comme la possibilité la plus propre, mais comme la profondeur vide de l'impossibilité, région dont il se détourne le plus souvent, dans laquelle il va cependant errer dix ans, appelé en elle par l'œuvre et l'exigence de l'œuvre.

Épreuve qu'il soutient avec patience, un étonnement douloureux et l'inquiétude d'un errant sans relation même avec soi. On a remarqué qu'en quatre ans et demi il séjourne dans une cinquantaine d'endroits différents. En 1919, il écrit encore à une amie : « Mon intérieur s'est toujours plus refermé comme pour se protéger, il m'est devenu à moi-même inaccessible et maintenant je ne sais pas si en mon centre il y a encore la force d'entrer dans les relations du monde et de les réaliser ou si là-bas ne s'est silencieusement conservé que le tombeau de mon âme de jadis. » Pourquoi ces difficultés ? C'est que tout le problème est pour lui de commencer à partir de ce point sur lequel le « disparu » s'est brisé. Comment faire de l'impossible le commencement ? « Depuis cinq ans, depuis que s'est achevé

Malte, je me tiens comme un commençant et à la vérité comme quelqu'un qui ne commence pas. » Plus tard, lorsque sa patience et son consentement l'auront fait sortir de cette « région perdue et désolée » en lui permettant de rencontrer sa vraie parole de poète, celle des « Elégies », il dira nettement que, dans cette nouvelle œuvre, à partir des mêmes données qui avaient rendu *impossible* l'existence de Malte, la vie redevient *possible*, et il dira en outre qu'il n'a pas trouvé l'issue en reculant, mais au contraire en poussant plus loin le dur chemin.

2. L'ESPACE DE LA MORT

« Dans les *Elégies*, l'affirmation de la vie et celle de la mort se révèlent comme n'en formant qu'une. Admettre l'une sans l'autre, c'est, ainsi que nous en célébrons ici la découverte, une limitation qui finalement exclut tout l'infini. La mort est ce côté de la vie qui n'est pas tourné vers nous, ni éclairé par nous ; il faut essayer de réaliser la plus grande conscience possible de notre existence qui est chez elle dans les deux royaumes illimités et se nourrit inépuisablement des deux... La vraie forme de la vie s'étend à travers les deux domaines, le sang du plus grand circuit roule à travers tous les deux : il n'y a ni un en-deçà, ni un au-delà, mais la grande unité... »

La célébrité qui a accueilli cette lettre à Hulewicz et rendu plus connues que ses poèmes les pensées par lesquelles il a cherché à les commenter, montre combien nous aimons substituer au pur mouvement poétique des idées intéressantes. Et il est frappant que le poète soit lui-même sans cesse tenté de se décharger de l'obscur parole, non pas en l'exprimant, mais en la comprenant, — comme si, dans l'angoisse des mots qu'il n'est appelé qu'à dire et jamais à lire, il voulait se persuader que, malgré tout, il s'entend, il a droit de lecture et de compréhension.

La lecture de Rilke a « élevé » au rang des L'AUTRE COTÉ pensées une partie de son œuvre. Elle a traduit son expérience. Rilke repousse, on le sait, la solution chrétienne : c'est ici-bas, « dans une conscience purement terrestre, profondément terrestre, bienheureusement ter-

restre », que la mort est un au-delà que nous avons à apprendre, à reconnaître et à accueillir, — à promouvoir peut-être. Elle n'est donc pas seulement au moment de la mort : en tout temps, nous sommes ses contemporains. Pourquoi, alors, n'avons-nous pas accès immédiatement à ce côté autre, à ce qui est la vie même, mais rapportée autrement, devenue l'autre, l'autre rapport ? On pourrait se contenter de reconnaître, dans l'impossibilité d'accéder, la définition de cette région : elle est « le côté qui n'est pas tourné vers nous, ni éclairé par nous ». Elle serait donc ce qui nous échappe essentiellement, une sorte de transcendance, mais dont nous ne pouvons pas dire qu'elle ait valeur et réalité, dont nous savons seulement que nous en sommes « détournés ».

Mais pourquoi « détournés » ? Qu'est-ce qui nous met dans cette nécessité de ne pouvoir, à notre guise, nous retourner ? Apparemment nos limites : nous sommes des êtres limités. Quand nous regardons devant nous, nous ne voyons pas ce qui est derrière. Quand nous sommes ici, c'est à condition de renoncer à là-bas : la limite nous tient, nous retient, nous repousse vers ce que nous sommes, nous retourne vers nous, nous détourne de l'autre, fait de nous des êtres détournés. Accéder à l'autre côté, ce serait donc entrer dans la liberté de ce qui est libre de limites. Mais ne sommes-nous pas, d'une certaine manière, ces êtres affranchis d'ici et de maintenant ? Je ne vois peut-être que ce qui est devant moi, mais je puis me représenter ce qui est derrière. Par la conscience, ne suis-je pas en tout temps ailleurs qu'où je suis, toujours maître et capable de l'autre ? Oui, il est vrai, mais c'est aussi notre malheur. Par la conscience, nous échappons à ce qui est présent, mais nous sommes livrés à la représentation. Par la représentation, nous restaurons, dans l'intimité de nous-mêmes, la contrainte du face à face ; nous nous tenons devant nous, fût-ce lorsque nous regardons désespérément hors de nous.

*Cela s'appelle destin : être en face
et rien que cela et toujours en face.*

Telle est la condition humaine : ne pouvoir se rapporter qu'à des choses qui nous détournent d'autres choses et, plus grave-

ment, être, en tout, présent à soi et, dans cette présence, n'avoir chaque chose que devant soi, séparé d'elle par ce vis-à-vis et séparé de soi par cette interposition de soi-même.

A présent, l'on peut dire que ce qui nous exclut de l'illimité, c'est ce qui fait de nous des êtres privés de limites. Nous nous croyons, par chaque chose finie, détournés de l'infini de toutes choses, mais nous ne sommes pas moins détournés de cette chose par la manière dont nous la saisissons pour la faire nôtre en la représentant, pour en faire un objet, une réalité objective, pour l'établir dans le monde de notre usage en la retirant de la pureté de l'espace. « *L'autre côté* » est là où nous cesserions d'être, en une seule chose, détournés d'elle par notre façon de la regarder, détournés d'elle par notre regard.

*De tous ses yeux la créature voit
l'Ouvert. Nos yeux seuls sont
comme renversés...*

Accéder à l'autre côté, ce serait donc transformer notre manière d'avoir accès. Dans la conscience, telle que la conçoit son temps, Rilke est très tenté de voir la principale gêne. Il précise, dans la lettre du 25 février 1926, que c'est le faible « degré de conscience » qui avantage l'animal, en lui permettant d'entrer dans la réalité sans avoir à en être le centre. « Par Ouvert, nous n'entendons pas le ciel, l'air, l'espace — qui pour l'observateur sont encore des objets et par là opaques. L'animal, la fleur *est* tout cela, sans s'en rendre compte et a ainsi devant soi, au delà de soi, cette liberté indescriptiblement ouverte qui, pour nous, n'a peut-être ses équivalents, extrêmement momentanés, que dans les premiers instants de l'amour, quand l'être voit dans l'autre, dans l'aimé, sa propre étendue, ou encore dans l'effusion vers Dieu. »

Il est clair que Rilke se heurte ici à l'idée d'une conscience fermée sur elle-même, habitée d'images. L'animal est là où il regarde, et son regard ne le réfléchit pas, ni ne réfléchit la chose, mais l'ouvre sur elle. L'autre côté, que Rilke appelle aussi « le pur rapport », est alors la pureté du rapport, le fait d'être, dans ce rapport, hors de soi, dans la chose même et non dans une représentation de la chose. La mort serait, en ce sens, l'équiva-

lent de ce qui a été appelé l'intentionnalité. Par la mort, « nous regardons au dehors avec un grand regard d'animal ». Par la mort, les yeux se retournent, et ce retournement, c'est l'autre côté, et l'autre côté, c'est le fait de vivre non plus détourné, mais retourné, introduit dans l'intimité de la conversion, non pas privé de conscience, mais, par la conscience, établi hors d'elle, jeté dans l'extase de ce mouvement.

Réfléchissons sur les deux obstacles, dont l'un tient à la localité des êtres, à leur limite temporelle ou spatiale, c'est-à-dire à ce que l'on pourrait appeler *une mauvaise étendue* où une chose en supplante nécessairement une autre, ne se laisse voir qu'en cachant l'autre, etc. La seconde difficulté viendrait d'*une mauvaise intériorité*, celle de la conscience, là où sans doute nous sommes déliés des limites de l'ici et du maintenant, où nous disposons de tout au sein de notre intimité, mais où aussi, par cette intimité fermée, nous sommes exclus de l'accès véritable à tout, exclus, en outre, des choses par la disposition impérieuse qui leur fait violence, cette activité réalisatrice qui nous rend possesseurs, producteurs, soucieux de résultats et avides d'objets.

D'un côté donc un mauvais espace, de l'autre un mauvais « intérieur » : d'un côté, cependant, la réalité et la force du dehors, de l'autre la profondeur de l'intimité, la liberté et le silence de l'invisible. Ne se pourrait-il pas qu'il y eût un point où l'espace fût à la fois intimité et dehors, un espace qui au dehors serait déjà intimité spirituelle, une intimité qui, en nous, serait la réalité du dehors, telle que nous y serions en nous au dehors, dans l'intimité et l'ampleur intime de ce dehors ? C'est ce que l'expérience de Rilke, expérience d'abord de forme « mystique » (celle qu'il rencontre à Capri et à Duino¹), puis l'expérience poétique le conduisent à reconnaître, du moins à entrevoir et à pressentir, peut-être à appeler en l'exprimant. Il l'appelle *Weltinnenraum*, l'espace intérieur du monde, lequel n'est pas moins l'intimité des choses que la nôtre et la libre communication de l'une et de l'autre, liberté puissante et sans retenue où s'affirme la force pure de l'indéterminé.

1. On en trouve le récit sous le titre *Aventure I, Aventure II* dans les *Fragments en prose*.

*A travers tous les êtres passe l'unique espace :
espace intérieur du monde. Silencieusement volent les oiseaux
tout à travers nous. O moi qui veux croître,
je regarde au dehors et c'est en moi que l'arbre croît*¹.

L'ESPACE INTÉRIEUR DU MONDE Qu'en peut-on dire ? Quelle est au juste cette intériorité de l'extérieur, cette étendue en nous où « l'infini, comme il le dit à l'occasion de l'expérience de Capri, pénètre si intimement que c'est comme si les étoiles qui s'allument reposaient légèrement en sa poitrine » ? Peut-on vraiment y accéder ? Et par quelle voie, si, la conscience étant notre destin, nous ne pouvons sortir d'elle et si en elle nous ne sommes jamais dans l'espace, mais dans le face à face de la représentation et, en outre, toujours occupés à agir, à faire et à posséder ? Rilke ne s'écarte jamais de l'affirmation décidée de l'Ouvert, mais il varie beaucoup quand il mesure notre pouvoir de nous en approcher. Parfois, il semble que l'homme en soit toujours exclu. Parfois, il laisse un espoir aux « grands mouvements de l'amour », lorsque l'être va au delà de celui qu'il aime, est fidèle à la hardiesse de ce mouvement qui ne connaît ni arrêt ni limite, ne veut ni ne peut se reposer dans la personne qu'il vise, la déchire ou la dépasse pour qu'elle ne soit pas l'écran qui nous déroberait au dehors : conditions si lourdes qu'elles nous font préférer l'échec. Aimer, c'est toujours aimer quelqu'un, avoir quelqu'un devant soi, ne regarder que lui et non pas au delà de lui, sinon par mégarde, dans le bondissement de la passion sans but, en sorte que l'amour finalement nous détourne, plutôt qu'il ne nous retourne. Même l'enfant, qui est plus près du pur danger de la vie immédiate,

*...le jeune enfant, déjà
nous le retournons et le forçons à regarder en arrière
le monde des formes et non pas l'Ouvert, qui
dans le visage de l'animal est si profond...*

Et même l'animal, dont « l'être est pour lui sans fin, sans

1. Poème daté d'août 1914.

contour et sans regard sur son état », qui, « là où nous voyons l'avenir voit tout et se voit en tout et sauf pour toujours », parfois, lui aussi, porte « le poids et le souci d'une grande mélancolie », l'inquiétude d'être séparé de la béatitude originelle et comme éloigné de l'intimité de son souffle.

On pourrait donc dire que l'Ouvert est absolue incertitude et que jamais, sur aucun visage et dans aucun regard, nous n'en avons aperçu le reflet, car tout miroitement est déjà celui d'une réalité figurée. « *Toujours c'est le monde et jamais un Nulle part sans non.* » Cette incertitude est essentielle : nous approcher de l'Ouvert comme de quelque chose de sûr, ce serait être sûr que nous manquons l'Ouvert. Ce qui est frappant et la particularité de Rilke, c'est combien cependant il reste certain de l'incertain, comme il tient à en écarter les doutes, à l'affirmer dans l'espoir plutôt que dans l'angoisse, avec une confiance qui n'ignore pas que la tâche est difficile, mais en renouvelle constamment l'annonce heureuse. Comme s'il était sûr qu'il y eût en nous, par le fait même que nous sommes « détournés », la possibilité de nous retourner, la promesse d'une reconversion essentielle.

Il semble, en effet, si nous revenons aux deux obstacles qui nous tiennent dans la vie tournés vers une vie bornée, que l'obstacle principal — puisque les animaux qui en sont quittes, nous les voyons accéder à ce qui nous est fermé —, cette mauvaise intériorité qui est la nôtre, cette mauvaise conscience puisse cependant, de puissance enfermante et congédiant qu'elle était, devenir pouvoir d'accueil et d'adhésion : non plus ce qui nous sépare des choses réelles, mais ce qui nous les restitue en ce point où elles échappent à l'espace divisible, pour entrer dans l'étendue essentielle. Notre mauvaise conscience n'est pas mauvaise, parce qu'elle est intérieure et parce qu'elle est liberté hors des bornes objectives, mais parce qu'elle n'est pas assez intérieure et nullement libre, elle en qui, comme dans le mauvais dehors, règnent les objets, le souci des résultats, le désir d'avoir, la convoitise qui nous lie à la possession, le besoin de sécurité et de stabilité, la tendance à savoir pour être sûr, tendance à « se rendre compte » qui devient nécessairement penchant à compter et à tout réduire à des comptes, — destin même du monde moderne.

S'il y a donc un espoir de nous retourner, c'est en nous détournant toujours plus, par une conversion de la conscience qui, au lieu de la ramener vers ce que nous appelons le réel et qui n'est que la réalité objective, celle où nous demeurons dans la sécurité des formes stables et des existences séparées, au lieu, aussi, de la maintenir à la surface d'elle-même, dans le monde des représentations qui n'est que le double des objets, la détournerait vers une intimité plus profonde, vers le plus intérieur et le plus invisible, quand nous ne sommes plus soucieux de faire et d'agir, mais libres de nous et des choses réelles et des fantômes des choses, « abandonnés, exposés sur les montagnes du cœur », au plus près de ce point où « l'intérieur et l'extérieur se ramassent en un seul espace continu ».

Novalis avait assurément exprimé une aspiration semblable, lorsqu'il disait : « Nous rêvons de voyager à travers l'univers. L'univers n'est-il donc pas en nous ? Nous ne connaissons pas les profondeurs de notre esprit. Vers l'intérieur va le chemin mystérieux. L'éternité est en nous avec ses mondes, passé et avenir. » Et que Kierkegaard, quand il réveille la profondeur de la subjectivité et veut la libérer des catégories et des possibilités générales pour la ressaisir en sa singularité, dise quelque chose que Rilke a entendu, cela n'est pas douteux. Cependant, l'expérience de Rilke a ses traits particuliers : elle est étrangère à la violence impérieuse et magique par laquelle, chez Novalis, l'intérieur affirme et suscite l'extérieur. Elle n'est pas moins étrangère à tout dépassement terrestre : si le poète va vers le plus intérieur, ce n'est pas pour surgir en Dieu, mais pour surgir au dehors et être fidèle à la terre, à la plénitude et à la surabondance de l'existence terrestre, quand elle jaillit hors des bornes, dans sa force excédante qui dépasse tout calcul. En outre, l'expérience de Rilke a ses tâches propres. Ces tâches sont essentiellement celles de la parole poétique. Et c'est en cela que sa pensée s'élève à une plus haute mesure. Alors s'éloignent les tentations théosophiques qui alourdissent aussi bien ses idées sur la mort que ses hypothèses sur la conscience et même cette pensée de l'Ouvert qui, parfois, tend à devenir une région existante et non pas l'exigence de l'existence ou l'intimité excessive, sans limite, de cette exigence.

LA CONVERSION :
TRANSMUTATION
EN L'INVISIBLE

Cependant, que se passe-t-il, lorsque, nous détournant toujours plus de l'extérieur, nous descendons vers cet espace imaginaire qui est l'intimité du cœur ? On pourrait supposer que la conscience ici cherche l'inconscience comme son issue, qu'elle rêve de se perdre dans un aveuglement instinctif où elle retrouverait la grande pureté ignorante de l'animal. Cela n'est pas. Sauf dans la III^e Élégie où parle l'élémentaire, Rilke éprouve cette intériorisation plutôt comme une transmutation des significations mêmes. Il s'agit — il le dit dans sa lettre à Hulewicz — « de réaliser la plus grande conscience possible de notre existence », et il dit dans la même lettre : « Nous ne devons pas seulement user de toutes les formes de l'ici à l'intérieur des limites du temps, mais il nous faut les établir — autant qu'il est en notre pouvoir — dans les significations supérieures auxquelles nous participons... » Les mots « significations supérieures » indiquent que cette intériorisation qui renverse le destin de la conscience en la purifiant de tout ce qu'elle représente et produit, de tout ce qui fait d'elle un substitut de ce réel objectif qu'on appelle monde — conversion qu'on ne peut comparer à la réduction phénoménologique, mais qui l'évoque cependant —, ne va pas vers le vide du non-savoir, mais vers des significations plus hautes ou plus exigeantes, plus proches aussi peut-être de leur source et du jaillissement de cette source. Cette conscience plus intérieure est donc aussi plus consciente, ce qui veut dire pour Rilke que « nous sommes introduits en elle dans les données, indépendantes du temps et de l'espace, de l'existence terrestre » (il ne s'agit alors que d'une conscience plus large, plus distendue), mais cela veut dire aussi : plus pure, plus près de l'exigence qui la fonde et qui fait d'elle non pas la mauvaise intimité qui nous enferme, mais la force du dépassement où l'intimité est l'éclatement et le jaillissement du dehors.

Mais comment cette conversion est-elle possible ? comment s'accomplit-elle ? Et qu'est-ce qui lui donne autorité et réalité, si elle ne doit pas se réduire à l'incertitude d'états « extrêmement momentanés » et peut-être toujours irréels ?

Par la conversion, tout est tourné vers l'intérieur. Cela signifie que nous nous tournons nous-mêmes, mais que nous tournons

aussi tout, toutes les choses auxquelles nous avons part. C'est là le point essentiel. L'homme est lié aux choses, il est au milieu d'elles, et s'il renonce à son activité réalisatrice et représentative, s'il se retire apparemment en lui-même, ce n'est pas pour congédier tout ce qui n'est pas lui, les humbles et caduques réalités, mais plutôt pour les entraîner avec lui, pour les faire participer à cette intériorisation où elles perdent leur valeur d'usage, leur nature faussée et où elles perdent aussi leurs étroites bornes pour pénétrer dans leur vraie profondeur. Ainsi cette conversion apparaît-elle comme un immense travail de transmutation, dans lequel les choses, toutes les choses se transforment et s'intériorisent en nous devenant intérieures et en devenant intérieures à elles-mêmes : transformation du visible en invisible et de l'invisible en toujours plus invisible, là où le fait d'être non-éclairé n'exprime pas une simple privation, mais l'accès à l'autre côté « qui n'est pas tourné vers nous ni éclairé par nous ». Les formules de Rilke ont répété cela de beaucoup de manières, et elles sont parmi les plus connues du lecteur français : « Nous sommes les abeilles de l'Invisible. Nous butinons éperdument le miel du visible pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible. » « Notre tâche est d'imprégner cette terre provisoire et périssable si profondément dans notre esprit, avec tant de passion et de patience, que son essence ressuscite en nous invisible... »

Chaque homme est appelé à recommencer la mission de Noé. Il doit devenir l'arche intime et pure de toutes choses, le refuge où elles s'abritent, où toutefois elles ne se contentent pas de se garder telles qu'elles sont, telles qu'elles s'imaginent être, étroites, caduques, des attrape-vie, mais où elles se transforment, perdent leur forme, se perdent pour entrer dans l'intimité de leur réserve, là où elles sont comme préservées d'elles-mêmes, non touchées, intactes, dans le point pur de l'indéterminé. Oui, chaque homme est Noé, mais si on y prend garde, il l'est d'une étrange manière, et sa mission consiste moins à sauver toutes choses du déluge qu'à les plonger, au contraire, dans un déluge plus profond où elles disparaissent prématurément et radicalement. C'est à cela, en effet, que revient la vocation humaine. S'il faut que tout visible devienne invisible, si cette métamorphose est le but, apparemment bien superflue est notre interven-

tion : la métamorphose s'accomplit parfaitement d'elle-même, car tout est périssable, car, dit Rilke dans la même lettre, « le périssable s'abîme partout dans un être profond ». Qu'avons-nous donc à faire, nous qui sommes les moins durables, les plus prompts à disparaître ? Qu'avons-nous à offrir dans cette tâche de salut ? Cela précisément : notre promptitude à disparaître, notre aptitude à périr, notre fragilité, notre caducité, notre don de mort.

L'ESPACE DE LA MORT
ET L'ESPACE DE LA PAROLE

Voilà donc retrouvés la vérité de notre condition et le poids de notre problème. Rilke, à la fin des *Elégies*, emploie ce mot : « les infiniment morts », terme ambigu, mais l'on peut dire des hommes qu'ils sont infiniment mortels, un peu plus que mortels. Toute chose est périssable, mais nous sommes les plus périssables, toutes les choses passent, se transforment, mais nous voulons la transformation, nous voulons passer et notre vouloir est ce dépassement. De là l'appel : « *Veuille la métamorphose* », « *Wolle die Wandlung* ». Il ne faut pas rester, mais passer. « *Nulle part il n'est demeurer.* » « *Bleiben ist nirgends.* » « *Ce qui s'enferme dans le fait de demeurer déjà est pétrifié.* » Vivre, c'est toujours déjà prendre congé, être congédié et congédier ce qui est. Mais nous pouvons devancer cette séparation et, la regardant comme si elle était derrière nous, faire d'elle le moment où, dès à présent, nous touchons l'abîme, nous avons accès à l'être profond.

Nous voyons ainsi que la conversion, ce mouvement pour aller vers le plus intérieur, œuvre où nous nous transformons en transformant tout, a quelque chose à voir avec notre fin —, et cette transformation, cet accomplissement du visible en l'invisible dont nous avons la charge, est la tâche même de mourir qu'il nous a été jusqu'ici si difficile de reconnaître, qui est un travail, mais assurément bien différent du travail par lequel nous faisons des objets et projetons des résultats. Nous voyons même à présent qu'il lui est opposé, s'il lui ressemble toutefois en un point, car, dans les deux cas, il s'agit bien d'une « transformation » : dans le monde, les choses sont *transformées* en objets afin d'être saisies, utilisées, rendues plus sûres, dans la fermeté

distincte de leurs limites et l'affirmation d'un espace homogène et divisible — mais, dans l'espace imaginaire, *transformées* en l'insaisissable, hors d'usage et de l'usure, non pas notre possession, mais le mouvement de la dépossession, qui nous dessaisit et d'elles et de nous, non pas sûres : unies à l'intimité du risque, là où ni elles ni nous ne sommes plus abrités, mais introduits sans réserve en un lieu où rien ne nous retient.

Rilke, dans un poème, un de ses derniers poèmes, dit que l'espace intérieur « traduit les choses ». Il les fait passer d'un langage dans un autre, du langage étranger, extérieur, dans un langage tout intérieur et même le dedans du langage, quand celui-ci nomme en silence et par le silence et fait du nom une réalité silencieuse. « *L'espace [qui] nous dépasse et [qui] traduit les choses* » est donc le transfigurateur, le traducteur par excellence. Mais cette indication nous fait pressentir davantage : n'est-il pas un autre traducteur, un autre espace où les choses cessent d'être visibles pour demeurer dans leur intimité invisible ? Certes, et nous pouvons lui donner hardiment son nom : ce traducteur essentiel, c'est le poète, et cet espace, c'est l'espace du poème, là où il n'y a plus rien de présent, où, au sein de l'absence, tout parle, tout rentre dans l'entente spirituelle, ouverte et non pas immobile, mais centre de l'éternel mouvement¹.

La métamorphose du visible en invisible, si elle est notre tâche, si elle est la vérité de la conversion, il y a un point où nous la voyons s'accomplir sans se perdre dans l'évanescence d'états « extrêmement momentanés » : c'est la parole. Parler, c'est essentiellement transformer le visible en invisible, c'est entrer dans un espace qui n'est pas divisible, dans une intimité qui existe pourtant hors de soi. Parler, c'est s'établir en ce point où la parole a besoin de l'espace pour retentir et être entendue et où l'espace, devenant le mouvement même de la parole, devient la profondeur et la vibration de l'entente. « Comment, dit Rilke dans un texte écrit en français, comment supporter, comment sauver le visible, si ce n'est en faisant le langage de l'absence, de l'invisible ? »

1. Pour louer les poésies de Jacobsen, Rilke dit : « On ne sait pas où finit la trame verbale et où commence l'espace. »

L'Ouvert, c'est le poème. L'espace où tout retourne à l'être profond, où il y a passage infini entre les deux domaines, où tout meurt, mais où la mort est la compagne savante de la vie, où l'effroi est ravissement, où la célébration se lamente et la lamentation glorifie, l'espace même vers quoi « se précipitent tous les mondes comme vers leur réalité la plus proche et la plus vraie », celui du plus grand cercle et de l'incessante métamorphose, est l'espace du poème, l'espace orphique auquel le poète n'a sans doute pas accès, où il ne peut pénétrer que pour disparaître, où il n'atteint qu'uni à l'intimité de la déchirure qui fait de lui une bouche sans entente, comme elle fait de celui qui entend le poids du silence : c'est l'œuvre, mais l'œuvre comme origine.

LE CHANT COMME ORIGINE : ORPHÉE

Quand Rilke exalte Orphée, quand il exalte le chant qui est être, ce n'est pas le chant tel qu'il peut s'accomplir à partir de l'homme qui le prononce, ni même la plénitude du chant, mais le chant comme origine et l'origine du chant. Il y a, à la vérité, une ambiguïté essentielle dans la figure d'Orphée, cette ambiguïté appartient au mythe qui est la réserve de cette figure, mais elle tient aussi à l'incertitude des pensées de Rilke, à la manière dont il a peu à peu dissous, au cours de l'expérience, la substance et la réalité de la mort. Orphée n'est pas comme l'Ange, en qui la transformation est accomplie, qui en ignore les risques, mais en ignore aussi la faveur et la signification. Orphée est l'acte des métamorphoses, non pas l'Orphée qui a vaincu la mort, mais celui qui toujours meurt, qui est l'exigence de la disparition, qui disparaît dans l'angoisse de cette disparition, angoisse qui se fait chant, parole qui est le pur mouvement de mourir. Orphée meurt un peu plus que nous, il est nous-mêmes, portant le savoir anticipé de notre mort, celui qui est l'intimité de la dispersion. Il est le poème, si celui-ci pouvait devenir poète, l'idéal et l'exemple de la plénitude poétique. Mais il est en même temps, non pas le poème accompli, mais quelque chose de plus mystérieux et de plus exigeant : l'origine du poème, le point sacrificiel qui n'est plus la réconciliation des deux domaines, qui est l'abîme du dieu perdu, la trace infinie de

l'absence, moment dont Rilke s'approche peut-être le plus dans ces trois vers :

*O toi, dieu perdu ! Toi, trace infinie !
Il fallut qu'en te déchirant la puissance ennemie enfin te dispersât,
Pour faire de nous maintenant ceux qui entendent et une bouche*
[de la nature.

Cette ambiguïté se manifeste de maintes façons. Parfois, il semble que, pour Rilke, ce qui fait de la parole humaine une parole pesante, étrangère à la pureté du devenir, est aussi ce qui la rend plus parlante, plus capable de la mission qui est la sienne, cette métamorphose du visible en invisible où s'annonce l'Ouvert. L'espace intérieur du monde demande la retenue de la parole humaine pour s'affirmer vraiment. Il n'est pur et il n'est vrai que dans la ferme limite de cette parole :

*L'espace à travers lequel se jettent les oiseaux n'est pas
l'espace intime qui te rehausse la figure...
L'espace nous dépasse et traduit les choses :
pour que l'être d'un arbre te soit une réussite,
jette autour de lui l'espace intérieur, de cet espace
qui s'annonce en toi. Entoure-le de retenue.
Il ne sait se limiter. Ce n'est qu'en prenant forme
dans ton renoncement qu'il devient réellement arbre ¹.*

La tâche du poète est ici celle d'une médiation que Hölderlin a le premier exprimée et célébrée². Le poète a pour destin de s'exposer à la force de l'indéterminé et à la pure violence de l'être dont il ne peut rien être fait, de la soutenir courageusement, mais aussi de la retenir en lui imposant la retenue, l'accomplissement d'une forme. Exigence pleine de risque :

*Pourquoi faut-il que l'un se tienne debout comme un berger,
ainsi exposé à la démesure de l'influence ?*

Mais tâche qui ne consiste pas à se livrer à l'indécis de l'être, mais à lui donner décision, exactitude et forme ou encore, comme

1. Poème daté de juin 1924.

2. Du moins, dans l'hymne *Tel, en un jour de fête*.

il le dit, à « faire des choses à partir de l'angoisse », à élever l'incertitude de l'angoisse à la décision d'une parole juste. On sait combien le souci de dire les choses et de les dire par l'expression finie qui y correspond a compté pour Rilke : alors l'indicible lui paraît comme hors de propos. Dire est notre tâche, dire des choses finies d'une manière achevée qui exclue l'infini est notre pouvoir, parce que nous sommes nous-mêmes des êtres finis, soucieux d'en finir et capables de ressaisir dans le fini l'accomplissement. Ici, l'Ouvert se referme dans la contrainte d'une parole si déterminée que, loin d'être le milieu pur où s'accomplit la conversion vers l'intérieur et la transmutation en l'invisible, elle se transforme elle-même en chose saisissable, devient parole du monde, parole où les choses ne sont pas transformées, mais immobilisées, figées dans leur aspect visible, ainsi qu'il arrive parfois dans la partie expressionniste de son œuvre, les *Neue Gedichte*, œuvre de la vue et non pas œuvre du cœur, *Herzwerk*¹.

Ou bien, au contraire, le poète se tourne vers le plus intérieur comme vers la source dont il faut préserver le pur jaillissement silencieux. Le poème véritable n'est plus alors la parole qui enferme en disant, l'espace clos de la parole, mais l'intimité respirante, par laquelle le poète se consume pour accroître l'espace et se dissipe rythmiquement : pure brûlure intérieure autour de rien.

*Respirer, ô invisible poème !
Espace du monde qui purement et toujours
s'échange contre l'être propre. Contre-poids,
dans lequel rythmiquement je m'accomplis...
Gain d'espace.*

Et dans un autre sonnet :

*Chanter en vérité est un autre souffle
Un souffle autour de rien. Un vol en Dieu. Le vent.*

1. Ainsi se dit-il à lui-même, après avoir achevé les *Neue Gedichte* :
*L'œuvre de la vue est faite
Fais maintenant l'œuvre du cœur.*

« *Un souffle autour de rien* » : c'est là comme la vérité du poème, quand il n'est plus qu'une intimité silencieuse, une pure dépense dans laquelle est sacrifiée notre vie, et non pas en vue d'un résultat, pour conquérir ou acquérir, mais pour rien, dans le pur rapport auquel est ici donné le nom symbolique de Dieu. « *Chanter est un autre souffle* » : il n'est plus ce langage qui est affirmation saisissable et saisissante, convoitise et conquête, le souffle qui aspire en respirant, qui est toujours en quête de quelque chose, qui dure et veut la durée. Dans le chant, parler, c'est passer au delà, consentir à ce passage qui est pur déclin, et le langage n'est plus rien d'autre que « cette profonde innocence du cœur humain par laquelle celui-ci est en mesure de décrire, dans sa chute irrésistible jusqu'à sa ruine, une ligne pure ».

La métamorphose apparaît alors comme la consommation heureuse de l'être, lorsque, sans réserve, il entre dans ce mouvement où il n'est rien conservé, qui ne réalise, n'accomplit, ne sauve rien, qui est le pur bonheur de tomber, l'allégresse de la chute, parole jubilante qui, une unique fois, donne voix à la disparition, avant de disparaître en elle :

*Ici, parmi ceux qui passent, sois, dans le royaume du déclin,
sois le cristal qui résonne et dans l'éclat de la résonance s'est déjà
[brisé.]*

Mais, il faut tout de suite l'ajouter, Rilke conçoit aussi, et bien plus volontiers, la métamorphose comme une entrée dans l'éternel et l'espace imaginaire comme la libération du temps destructeur. « Il me paraîtrait presque injuste de nommer encore temps ce qui était plutôt un état de liberté, d'une manière très sensible un espace, l'environnement de l'Ouvert, et non pas l'acte de passer¹. » Parfois, dans ses dernières œuvres, il semble faire allusion à un temps achevé qui demeurerait dans une pure présence contemporaine, de telle manière que l'éternel serait plutôt le cercle pur du temps fermé sur soi. Mais que l'espace soit ce

1. *Kein Vergeh'n*. Rilke oppose ici « l'espace » et « l'Ouvert » à la consommation du temps, la chute vers la fin.

temps au-dessus de l'instant ou qu'il soit cet espace qui « boit la présence absente » et transmue la durée en intemporel, il apparaît comme le centre où ce qui n'est plus demeure, et notre vocation, en y établissant les choses et nous-mêmes, n'est pas de disparaître, mais de perpétuer : sauver les choses, oui, les rendre invisibles, mais pour qu'elles ressuscitent en leur invisibilité. Voici donc que la mort, cette mort plus prompte qui est notre destin, redevient promesse de survie, et déjà s'annonce le moment où, pour Rilke, mourir, ce sera échapper à la mort — étrange volatilisation de son expérience. Que signifie-t-elle et comment s'accomplit-elle ?

3. TRANSMUTATION DE LA MORT

C'est dans la IX^e Elégie que Rilke a mis en lumière le pouvoir qui nous appartient, à nous de tous les êtres les plus périssables, de sauver ce qui durera plus que nous :

*...Et ces choses dont la vie
est déclin, comprennent que tu les célèbres ; périssables,
elles nous prêtent le pouvoir de sauver, à nous, les plus périssables.
Elles veulent qu'au fond de notre cœur invisible nous les trans-
[formions
en — ô infini — en nous ! quel que soit à la fin notre être.*

Tel est donc notre privilège : il est lié certes à notre don de disparaître, mais c'est qu'en cette disparition se manifeste aussi le pouvoir de retenir, et dans cette mort plus prompte s'exprime la résurrection, l'allégresse d'une vie transfigurée.

Nous nous approchons insensiblement de l'instant où, dans l'expérience de Rilke, mourir, ce ne sera pas mourir, mais transformer le fait de la mort, où l'effort pour nous apprendre à ne pas renier l'extrême, à nous exposer à l'intimité bouleversante de notre fin, s'achèvera dans l'affirmation paisible qu'il n'y a pas de mort, que « près de la mort, on ne voit plus la mort ». L'anima qui vit dans l'Ouvert, est « libre de mort ». Mais, nous, dans la mesure où nous subissons la perspective d'une vie

bornée et maintenue entre des bornes, « nous ne voyons que la mort ».

*Elle, nous ne voyons qu'elle ; le libre animal
a toujours son déclin derrière lui,
et devant lui Dieu, et lorsqu'il avance, il avance
dans l'Eternité, ainsi que coulent les sources.*

La mort, « ne voir que la mort » est donc l'erreur d'une vie limitée et d'une conscience mal convertie. La mort est ce souci même de borner que nous introduisons dans l'être, elle est le fruit et peut-être le moyen de la mauvaise transmutation par laquelle nous faisons de toutes choses des objets, des réalités bien fermées, bien finies, tout imprégnées de notre préoccupation de la fin. La liberté doit être affranchissement de la mort, approche de ce point où la mort se fait transparente.

*Car, près de la mort, on ne voit plus la mort
et l'on regarde fixement au dehors, peut-être avec un grand
[regard d'animal.*

Ainsi il ne faut plus dire, à présent, que la mort est le côté de la vie dont nous sommes détournés, elle est seulement l'erreur de ce détour, l'aversion. Partout où nous nous détournons, il y a mort, et ce que nous appelons le moment de mourir, n'est que le gauchissement extrême, l'excès de courbure, le point-limite au delà duquel tout se renverse, tout se retourne. Cela est si vrai que, dans l'épreuve de la conversion, — ce retournement vers l'intérieur par lequel nous allons en nous hors de nous, — ce qui nous dérobe à la mort, c'est que, sans même nous en apercevoir, il nous arrive de dépasser l'instant de mourir, ayant été trop loin, inattentifs et comme distraits, négligeant ce qu'il eût fallu faire pour cela (avoir peur, se retenir au monde, vouloir faire quelque chose) et, dans cette négligence, la mort s'est faite oubli, nous avons oublié de mourir. Après le récit des deux expériences de forme mystique de Capri et de Duino, où pour la première fois il semble avoir éprouvé ce qu'il appellera, à partir de 1914, espace intérieur du monde, Rilke, qui parle de

lui-même à la troisième personne, ajoute : « En réalité, il était libre depuis longtemps, et si quelque chose l'empêchait de mourir, ce n'était peut-être que ceci : qu'il avait négligé, une fois, quelque part, de s'en apercevoir, qu'il ne devait pas, comme les autres, poursuivre sa route pour y arriver, mais au contraire remonter en arrière. Son action était déjà au dehors, dans les choses convaincues avec lesquelles jouent les enfants, et périssait en elles. »

L'INTIMITÉ DE LA MORT INVISIBLE Cette volatilisation de l'expérience à laquelle il se consacre, on pourrait s'étonner qu'il s'en préoccupe si peu, mais c'est qu'elle exprime le mouvement auquel il tend profondément. De même que chaque chose doit devenir invisible, de même ce qui fait de la mort une chose, son caractère de fait brut, doit devenir invisible. La mort entre dans sa propre invisibilité, passe de sa face opaque à sa face transparente, de sa réalité effrayante à son irréalité ravissante, est dans ce passage sa propre conversion, est par cette conversion l'insaisissable, l'invisible, la source cependant de toute invisibilité. Et l'on comprend tout à coup pourquoi Rilke a toujours passé sous silence, même vis-à-vis de soi, la mort de Malte : ne pas s'apercevoir de cette mort, c'était lui donner la chance unique de son authenticité, faire d'elle non pas l'erreur fatale de la limite terrible contre laquelle on se brise, mais le moment épanoui et heureux par lequel, en s'intériorisant, elle se perd dans sa propre intimité. Et de même, dans sa dernière maladie, voulut-il ignorer de quoi il mourait et qu'il allait mourir : « Les conversations de Rilke avec son médecin reflétaient invariablement son désir que son mai ne fût celui de personne... Etranges entretiens, raconte le Dr Haemmerli, qui allaient toujours jusqu'au point où le malade aurait dû prononcer le mot mort, mais où tout à coup il s'arrêtait prudemment... » Prudence difficile à déchiffrer, où l'on ne sait si le désir de « ne pas voir la mort » exprime la crainte de la voir, l'évasion et la fuite devant l'inconcevable ou, au contraire, la profonde intimité qui fait silence, impose le silence et se fait ignorance pour ne pas demeurer dans les limites d'un savoir borné.

L'on voit mieux aussi comment les pensées de Rilke se sont déplacées depuis les jours où il souhaitait une mort personnelle. Comme autrefois — et bien qu'il n'exprime plus la distinction d'une manière aussi décidée —, il est toujours prêt à parler d'une double mort, à voir dans l'une la pure mort, la pure transparence de la mort, mais dans l'autre l'opaque et l'impure. Et comme autrefois, et plus précisément qu'autrefois, il voit entre ces deux morts la différence d'un travail, d'une transmutation, soit que la mauvaise mort, celle qui a la brutalité d'un événement et d'un hasard, reste une mort non transmuée, non ramenée à son essence secrète, soit qu'elle devienne en la vraie mort l'intimité de la transmutation.

Ce qui se précise aussi dans sa pensée, c'est que ce travail de transfiguration, qui nous dépasse infiniment et qui ne peut résulter de notre aptitude mondaine à agir et à faire, ne s'accomplit en nous que par la mort elle-même, — comme si, en nous seuls, celle-ci pouvait se purifier, s'intérioriser et appliquer à sa propre réalité cette puissance de métamorphose, cette force d'invisibilité dont elle est la profondeur de source. Et pourquoi est-ce en nous, les hommes, nous de tous les êtres les plus périssables, qu'elle trouve cet accomplissement ? C'est que nous ne sommes pas seulement parmi ceux qui passent, mais, dans ce royaume du penchant, nous sommes aussi ceux qui consentent à passer, qui disent Oui à la disparition et en qui la disparition se fait dire, se fait parole et chant. Ainsi la mort est-elle en nous la pureté de mourir, parce qu'elle peut atteindre ce point où elle chante, parce qu'elle trouve en nous « cette... identité d'absence et de présence » qui se manifeste dans le chant, l'extrême pointe de la fragilité qui, au moment de la brisure, résonne, vibre jusqu'à l'éclat pur de la résonance. De la mort, Rilke affirme qu'elle est « *der eigentliche Ja-sager*, l'authentique diseuse de Oui », elle dit seulement Oui. Mais cela n'arrive que dans l'être qui a pouvoir de dire, de même que dire n'est dire et parole essentielle que dans ce Oui absolu où la parole donne voix à l'intimité de la mort. Ainsi, il y a une secrète identité entre mourir et chanter, entre la transmutation de l'invisible par l'invisible qu'est la mort et le chant au sein duquel cette transmutation s'accomplit. Nous en revenons ici à ce que Kafka, du

moins dans les phrases que nous lui prêtions, semblait chercher à exprimer : J'écris pour mourir, pour donner à la mort sa possibilité essentielle, par où elle est essentiellement mort, source d'invisibilité, mais, en même temps, je ne puis écrire que si la mort écrit en moi, fait de moi le point vide où l'impersonnel s'affirme.

Le mot « impersonnel » que nous introduisons ici, montre ce qui distingue les vues du premier et du dernier Rilke.

Si la mort est le cœur de la transparence où elle se transmue infiniment elle-même, il ne peut plus être question d'une mort personnelle, où je mourrais dans l'affirmation de ma réalité propre et de mon existence unique, telle que je serais en elle suprêmement invisible et elle visible en moi (avec ce caractère monumental qu'elle a de son vivant chez le Chambellan Brigge), — et la prière que je puis adresser ne sera plus :

*O Seigneur, donne à chacun sa propre mort,
le mourir qui soit vraiment issu de cette vie,
où il trouva amour, sens et détresse.*

Mais : « Donne-moi la mort qui ne soit pas la mienne, mais la mort de personne, le mourir qui soit vraiment issu de la mort, où je n'aie pas à mourir, qui ne soit pas événement, — un événement qui me serait propre, qui m'arriverait à moi seul, — mais l'irréalité et l'absence où rien n'arrive, où ne m'accompagnent ni amour ni sens ni détresse, mais le pur abandon de tout cela. »

Sans doute Rilke n'est-il pas prêt à restituer à la mort l'impersonnalité basse, qui ferait d'elle quelque chose de moins que personnel, de toujours impropre. L'impersonnalité à laquelle la mort vise en lui est idéale, elle est au-dessus de la personne, non pas la brutalité d'un fait ni la neutralité du hasard, mais la volatilisation du fait même de la mort, sa transfiguration au sein d'elle-même. En outre l'ambiguïté du mot *eigen* (*der eigne Tod*, « la mort propre ») qui signifie personnel, mais aussi authentique (ambiguïté autour de laquelle semble tourner Heidegger, lorsqu'il parle de la mort comme de la possibilité absolument

propre, ce qui veut dire la mort comme la possibilité extrême, ce qui arrive au Moi de plus extrême, mais, aussi bien, l'événement le plus personnel du Moi, celui où il s'affirme le plus lui-même et le plus authentiquement), ce glissement permettrait à Rilke de se reconnaître encore dans son ancienne prière : Donne à chacun sa propre mort, cette mort qui est proprement mort, mort essentielle et essentiellement mort, essence qui est aussi la mienne, puisque c'est en moi qu'elle s'est purifiée, qu'elle est devenue, par la conversion vers l'intérieur, par le consentement et l'intimité de mon chant, mort pure, purification de la mort par la mort, mon œuvre donc, l'œuvre du passage des choses au sein de la pureté de la mort.

Il ne faut pas oublier, en effet, que cet effort pour élever la mort à elle-même, pour faire coïncider le point où elle se perd en elle et celui où je me perds hors de moi, n'est pas une simple affaire intérieure, mais implique une immense responsabilité à l'égard des choses et n'est possible que par leur médiation, par le mouvement qui m'est confié de les élever elles-mêmes à un point de plus grande réalité et de vérité. Cela est chez Rilke essentiel. C'est par cette double exigence qu'il conserve à l'existence poétique la tension sans laquelle elle s'évanouirait peut-être dans une idéalité assez fade. L'un des deux domaines ne doit jamais être sacrifié à l'autre : le visible est nécessaire à l'invisible, il se sauve en l'invisible, mais il est aussi ce qui sauve l'invisible, « sainte loi du contraste » qui rétablit entre les deux pôles une égalité de valeur :

*Etre ici-bas et être là-bas, que tous deux de toi s'emparent
Etrangement, sans distinction.*

L'EXPÉRIENCE EXTATIQUE
DE L'ART

La certitude cachée que « là-bas » n'est qu'une autre manière d'être « ici-bas », quand je ne suis plus seulement en moi, mais au dehors, auprès de la sincérité des choses, c'est cela qui me ramène constamment vers leur « vue », qui me tourne vers elles pour que le retournement s'accomplisse en moi. D'une certaine façon, je ne me sauve pas moins en voyant les choses que je ne les sauve en leur ouvrant

accès à l'invisible. Tout se joue dans le mouvement de voir, lorsqu'en celui-ci mon regard, cessant de se porter en avant, dans l'entraînement du temps qui l'attire vers les projets, se retourne pour regarder « comme par-dessus l'épaule, en arrière, vers les choses », pour atteindre « leur existence close » que je vois alors comme achevée, non pas s'effritant ou se modifiant dans l'usure de la vie active, mais telle qu'elle est dans l'innocence de l'être, de sorte que je les vois avec le regard désintéressé et un peu distant de quelqu'un qui vient de les quitter.

Ce regard désintéressé, sans avenir, et comme du sein de la mort, par lequel « toutes les choses se donnent d'une manière à la fois plus éloignée et en quelque sorte plus vraie », est le regard de l'expérience mystique de Duino, mais c'est aussi le regard de « l'art », et il est juste de dire que l'expérience de l'artiste est une expérience extatique et qu'elle est, comme celle-ci, une expérience de la mort. Voir comme il faut, c'est essentiellement mourir, c'est introduire dans la vue ce retournement qu'est l'extase et qu'est la mort. Ce qui ne signifie pas que tout sombre dans le vide¹. Au contraire, les choses s'offrent alors dans la fécondité inépuisable de leur sens que notre vision habituellement ignore, elle qui n'est capable que d'un seul point de vue : « Une pervenche qui était près de lui, et dont, en d'autres occasions déjà, il avait rencontré le regard bleu le touchait maintenant à travers une distance plus spirituelle, mais avec une signification si inépuisable qu'il semblait que plus rien ne se dissimulât. »

De là la constante amitié pour les choses, le séjour auprès d'elles qu'à toutes les époques de sa vie Rilke recommande comme ce qui peut le mieux nous rapprocher d'une forme d'authenticité. On peut dire que, souvent quand il pense au mot *absence*, il pense à ce qu'est pour lui la *présence* des choses, l'être-chose : humble, silencieux, grave, obéissant à la gravité pure des forces, qui est repos dans le réseau des influences et l'équilibre des mouvements. Encore, vers la fin de sa vie, il disait : « Mon

monde commence auprès des choses... » « J'ai... le bonheur particulier de vivre par le moyen des choses. »

*Il n'y a pas une chose dans laquelle je ne me trouve,
Ce n'est pas ma voix seule qui chante : tout résonne.*

Il a considéré avec regret la tendance de la peinture à s'éloigner de « l'objet ». Il y voit un reflet de la guerre et une mutilation, ainsi qu'il le dit à propos de Klee : « Durant les années de guerre, j'ai cru souvent éprouver exactement cette disparition de « l'objet » (car c'est là une question de foi de savoir dans quelle mesure nous en acceptons un — et par surcroît aspirons à nous exprimer par lui : des êtres brisés se trouvent alors le mieux signifiés par des morceaux et des débris...), mais à présent, à la lecture de ce livre plein d'esprit de Hausenstein, j'ai pu découvrir en moi un calme immense et comprendre, malgré tout, à quel point toute chose est sauve pour moi. Il faut une obstination de citoyen (et Hausenstein en est un) pour oser prétendre que rien n'existe plus : moi, à partir de tes petites primevères, je puis repartir à neuf ; vraiment, rien ne m'empêche de trouver toutes choses inépuisables et intactes : où l'art prendrait-il son point de départ si ce n'était dans cette joie et cette tension d'un commencement infini¹ ? »

Texte qui ne révèle pas seulement d'une manière intéressante les préférences de Rilke, mais qui nous ramène à la profonde ambiguïté de son expérience. Il le dit : l'art a son point de départ dans les choses, mais quelles choses ? Les choses intactes — *unverbraucht* —, quand elles ne sont pas livrées à l'usage, à l'usure de leur emploi dans le monde. L'art ne doit donc pas partir des choses hiérarchisées et « ordonnées » que notre vie « ordinaire » nous propose : dans l'ordre du monde, elles sont selon leur valeur, elles valent et les unes valent plus que les autres. L'art ignore cet ordre, il s'intéresse aux réalités selon le désintéressement absolu, cette distance infinie qu'est la mort. S'il part donc des choses, c'est de toutes sans distinction : il ne choisit pas, il a son point de départ dans le refus même de choisir. Que

1. Bien qu'à propos de « l'expérience » de Capri, Rilke le reconnaisse : « l'étendue » est alors « aménagée de façon si peu humaine » que les hommes « ne pourraient la dénommer que : le vide ».

1. Le 23 févr. 1921. *Rainer Maria Rilke et Merline, Correspondance.*

l'artiste, dans les choses, cherche de préférence les « belles » choses, et il trahit l'être, il trahit l'art. Rilke, au contraire, se refuse à « choisir entre les belles et les non-belles. Chacune est seulement un espace, une possibilité, et c'est à moi qu'il incombe de le remplir parfaitement ou imparfaitement ». Ne pas choisir, ne refuser à rien l'accès à la vision et, dans la vision, à la transmutation, partir des choses, mais de toutes les choses, c'est là une condition qui l'a toujours tourmenté et qu'il avait d'ailleurs peut-être apprise de Hoffmannsthal. Celui-ci, dans son essai de 1907 : *Le Poète et ce temps*, avait dit du poète : « C'est comme si ses yeux n'avaient pas de paupières » ; il ne doit rien laisser hors de lui, ne s'interdire à aucun être, à aucun fantôme né d'une tête humaine, ne rejeter aucune pensée. Et pareillement en 1907, Rilke, dans une lettre à Clara Rilke, dit avec la même force : « Pas plus qu'un choix n'est permis, celui qui crée ne peut se détourner d'aucune existence ; une seule défaillance n'importe où l'arrache à l'état de grâce, le rend fautif de part en part. » Le poète, s'il ne veut pas se trahir en trahissant l'être, ne doit jamais se « détourner », aversion par laquelle il rendrait ses droits à la mauvaise mort, celle qui limite et délimite. Il ne doit en rien se défendre, c'est essentiellement un homme sans défense :

*Un être sans enveloppe, ouvert à la douleur
Tourmenté par la lumière, ébranlé par chaque son.*

Rilke a souvent employé l'image de la petite anémone qu'il vit un jour à Rome. « Elle s'était pendant la journée si largement épanouie qu'elle ne put la nuit se refermer. » Ainsi, dans un sonnet d'Orphée, exalte-t-il, comme un symbole de l'ouverture poétique, ce don de l'accueil infini : « *Toi, acception et force de tant de mondes* », dit-il en un vers où le mot *Entschluss*, résolution, faisant écho au mot *erschliessen*, s'ouvrir, révèle l'une des origines de l'*Entschlossenheit* de Heidegger, au sens d'acception résolue. Tel doit être l'artiste, la vie de l'artiste, mais où trouver cette vie ?

*Mais quand, dans laquelle de toutes les vies
Sommes-nous enfin des êtres qui s'ouvrent pour accueillir ?*

Si le poète est vraiment lié à cette acception qui ne choisit pas et qui cherche son point de départ, non pas dans telle ou telle chose, mais dans toutes les choses et plus profondément, en deçà d'elles, dans l'indétermination de l'être, s'il doit se tenir au point d'intersection de rapports infinis, lieu ouvert et comme nul où s'entrecroisent les destins étrangers, alors il peut bien dire joyeusement qu'il prend son point de départ dans les choses : ce qu'il appelle « choses » n'est plus que la profondeur de l'immédiat et de l'indéterminé, et ce qu'il appelle point de départ est l'approche de ce point où rien ne commence, est « la tension d'un commencement infini » — l'art lui-même comme origine ou encore l'expérience de l'Oouvert, la recherche d'un mourir véritable.

LE SECRET DE LA MORT DOUBLE

Nous voici donc revenus au centre d'où rayonne toute l'ambiguïté du mouvement. Partir des choses, oui, il le faut : c'est elles qu'il faut sauver, c'est en elles, en nous tournant authentiquement vers elles, que nous apprenons à nous tourner vers l'invisible, à éprouver le mouvement de la transmutation et, dans ce mouvement, à transmuter la transmutation elle-même, jusqu'au point où elle devient la pureté de la mort purifiée du mourir, dans le chant unique où la mort dit Oui et qui, dans la plénitude de ce Oui, est la plénitude et l'accomplissement du chant. Mouvement certes difficile, longue et patiente expérience, mais qui, du moins, nous montre clairement d'où nous devons partir : les choses ne nous sont-elles pas données ? « Moi, à partir de tes petites primevères, je puis repartir à neuf ; vraiment, rien ne m'empêche de trouver toutes choses inépuisables et intactes. » Oui, « rien ne m'empêche », — mais à condition que je me sois libéré de tout empêchement, de toute borne, et cette libération sera illusoire si, dès le premier pas, elle n'est pas ce retournement radical qui seul fait de moi « celui qui est prêt à tout, qui n'exclut rien », « un être sans enveloppe ». Il faut donc partir, non plus des choses pour rendre possible l'approche de la mort vraie, mais de la profondeur de la mort pour me tourner vers l'intimité des choses, pour les « voir » vraiment, avec le regard désintéressé de celui qui ne se retient pas à lui-

même, qui ne peut pas dire « Je », qui n'est personne, la mort impersonnelle.

Partir de la mort ? Mais, maintenant, où est la mort ? On peut juger que Rilke fait beaucoup pour « idéaliser » l'épreuve de mourir : il cherche à nous la rendre invisible, il veut la purifier de sa brutalité, il voit en elle une promesse d'unité, l'espoir d'une compréhension plus large. Si elle est l'extrême, il faut bien dire que c'est un extrême très accommodant, qui prend bien soin de ne pas blesser notre foi dans l'être un, notre penchant vers le tout et même notre crainte de la mort, car celle-ci disparaît, discrètement, en elle-même. Mais, précisément, cette disparition qui a un côté rassurant, a aussi un côté effrayant : c'est comme une autre forme de sa démesure, la projection de ce qui fait d'elle une impure transcendance, ce que nous ne rencontrons jamais, ce que nous ne pouvons saisir : l'insaisissable, l'absolue indétermination. Si la vraie réalité de la mort n'est pas simplement ce que, de l'extérieur, nous appelons quitter la vie, si elle est autre chose que la réalité mondaine de la mort, si elle se dérobe, se détourne toujours, ce mouvement, aussi bien que sa discrétion et son intimité essentielle, nous fait pressentir son irréalité profonde : la mort comme abîme, non pas ce qui fonde, mais l'absence et la perte de tout fondement.

C'est là, de l'expérience de Rilke, un résultat impressionnant, car elle nous éclaire malgré lui, comme si, à travers ses intentions rassurantes, elle continuait à nous parler le dur langage originel. Cette puissance dont il fait tout dépendre, détachée du moment où elle a la réalité du dernier instant, lui échappe et nous échappe constamment : elle est l'inévitable, mais l'inaccessible mort ; elle est l'abîme du présent, le temps sans présent avec lequel je n'ai pas de rapport, ce vers quoi je ne puis m'élancer, car en elle *je* ne meurs pas, je suis déchu du pouvoir de mourir, en elle *on* meurt, on ne cesse pas et on n'en finit pas de mourir.

Tout se passe comme si le mouvement par lequel il purifie la mort en lui ôtant le caractère d'un hasard, forçait Rilke à incorporer ce hasard à son essence, à le refermer sur son absolue indétermination, de sorte qu'au lieu d'être seulement un événement impropre et indu, elle devient, au sein de son invisibilité, ce qui n'est même pas un événement, ce qui ne s'accomplit pas,

ce qui est pourtant là, la part de cet événement que son accomplissement ne peut pas réaliser.

Qu'il y ait comme une double mort, deux rapports avec la mort, l'un qu'on aime dire authentique et l'autre inauthentique, cette affirmation de Rilke qui s'est répercutée dans la philosophie, ne fait qu'exprimer le *dédoublement* à l'intérieur duquel un tel événement se retire comme pour préserver le vide de son secret. Inévitable, mais inaccessible ; certaine, mais insaisissable ; ce qui donne sens, le néant comme pouvoir de nier, la force du négatif, la fin à partir de laquelle l'homme est la décision d'être sans être, est le risque qui rejette l'être, est histoire, est vérité, la mort comme l'extrême du pouvoir, comme ma possibilité la plus propre, — mais aussi la mort qui n'arrive jamais à moi, à laquelle je ne puis jamais dire Oui, avec laquelle il n'y a pas de rapport authentique possible, que j'élude précisément quand je crois la maîtriser par une acceptation résolue, puisqu'alors je me détourne de ce qui fait d'elle l'essentiellement inauthentique et l'essentiellement inessentiel : sous cette perspective, la mort n'admet pas d'« être pour la mort », elle n'a pas la fermeté qui soutiendrait un tel rapport, elle est bien ce qui n'arrive à personne, l'incertitude et l'indécision de ce qui n'arrive jamais, à quoi je ne puis penser avec sérieux, car elle n'est pas sérieuse, elle est sa propre imposture, l'effritement, la consommation vide, — non pas le terme, mais l'interminable, non pas la mort propre, mais la mort quelconque, non pas la mort vraie, mais, comme dit Kafka, « le ricanement de son erreur capitale ».

Dans le mouvement de Rilke, ce qui est, en outre, très frappant, c'est comment la force de l'expérience poétique l'a mené et presque à son insu, de la recherche d'une mort personnelle — manifestement c'est en cette sorte de mort qu'il se reconnaît le mieux — à une tout autre exigence. Après avoir, dans les premiers temps, fait de l'art « le chemin vers moi-même », il éprouve toujours plus que ce chemin doit me conduire au point où, en moi, j'appartiens au dehors, me conduit là où je ne suis plus moi-même, où si je parle, ce n'est pas moi qui parle, où je ne puis parler. La rencontre d'Orphée est la rencontre de cette

voix qui n'est pas la mienne, de cette mort qui se fait chant, mais qui n'est pas ma mort, bien qu'il me faille en elle plus profondément disparaître.

*...Une fois pour toutes,
C'est Orphée, quand il y a chant. Il vient et il va.*

Cette parole semble faire seulement écho à l'antique pensée selon laquelle il n'y a qu'un seul poète, une seule puissance supérieure de parler qui « çà et là se fait valoir à travers les temps dans les esprits qui lui sont soumis ». C'est ce que Platon appelait l'enthousiasme, et plus près de Rilke, Novalis, sous une forme dont les vers d'Orphée semblent le rappel, l'avait à son tour affirmé : « *Klingsohr, éternel poète, ne meurt pas, reste dans le monde.* » Mais Orphée, précisément, meurt, et il ne reste pas : il vient et il va. Orphée n'est pas le symbole de la transcendance orgueilleuse dont le poète serait l'organe et qui le conduirait à dire : ce n'est pas moi qui parle, c'est le dieu qui parle en moi. Il ne signifie pas l'éternité et l'immuabilité de la sphère poétique, mais, au contraire, il lie le « poétique » à une exigence de disparaître qui dépasse la mesure, il est un appel à mourir plus profondément, à se tourner vers un mourir plus extrême :

*O puissiez-vous comprendre qu'il lui faut disparaître !
Même si l'étreignait l'angoisse de disparaître.
Tandis que sa parole prolonge l'ici-bas,
Il est déjà là-bas où vous ne l'accompagnez pas...
Et il obéit en allant au delà.*

Par Orphée, il nous est rappelé que parler poétiquement et disparaître appartiennent à la profondeur d'un même mouvement, que celui qui chante doit se mettre tout entier en jeu et, à la fin, périr, car il ne parle que lorsque l'approche anticipée de la mort, la séparation devancée, l'adieu donné par avance effacent en lui la fausse certitude de l'être, dissipent les sécurités protectrices, le livrent à une insécurité illimitée. Orphée indique tout cela, mais il est encore un signe plus mystérieux, il nous

entraîne et il nous attire vers le point où lui-même, le poème éternel, entre dans sa propre disparition, où il s'identifie avec la puissance qui le déchire et devient la « pure contradiction », le « Dieu perdu », l'absence du dieu, le vide originel dont parle la première Elégie à propos du mythe de Linos et à partir duquel se propage, à travers l'espace effrayé, « *la nouvelle ininterrompue qui se forme du silence* » — murmure de l'interminable. Orphée est le signe mystérieux pointé vers l'origine, là où ne manquent pas seulement la sûre existence, l'espoir de la vérité, les dieux, mais où manque aussi le poème, où le pouvoir de dire et le pouvoir d'entendre, s'éprouvant dans leur manque, sont à l'épreuve de leur impossibilité.

Ce mouvement est « pure contradiction ». Il est lié à l'infini de la métamorphose qui ne nous conduit pas seulement à la mort, mais qui infiniment transmue la mort elle-même, fait d'elle le mouvement infini de mourir et de celui qui meurt l'infiniment mort, comme s'il s'agissait pour celui-ci, dans l'intimité de la mort, de mourir toujours plus, démesurément, — à l'intérieur de la mort, de continuer à rendre possible le mouvement de la transformation qui ne doit pas cesser, nuit de la démesure, *Nacht aus Uebermass*, où il faut éternellement dans le non-être retourner à l'être.

Ainsi, la rose devient-elle, pour Rilke, à la fois le symbole de l'action poétique et celui de la mort, lorsqu'elle n'est le sommeil de personne. La rose est comme la présence sensible de l'espace orphique, espace qui n'est que dehors et qui n'est qu'intimité, surabondance où les choses ne se limitent, n'empiètent pas les unes sur les autres, mais dans leur commun épanouissement donnent de l'étendue au lieu d'en prendre et constamment « transforment le monde du dehors... en une poignée pleine d'intérieur ».

*Presque un être sans contour et comme épargné
et plus purement intérieur et bien étrangement tendre
et s'éclairant jusqu'au bord,
rien de pareil ne nous est-il connu ?*

Le poème — et en lui le poète — est cette intimité ouverte au

monde, exposée sans réserve à l'être, est le monde, les choses et l'être sans cesse transformés en intérieur, est l'intimité de cette transformation, mouvement apparemment tranquille et doux, mais qui est le plus grand danger, car la parole touche alors à l'intimité la plus profonde, n'exige pas seulement l'abandon de toute assurance extérieure, mais se risque elle-même et nous introduit en ce point où de l'être il ne peut rien être dit, rien être fait, où sans cesse tout recommence et où mourir même est une tâche sans fin.

*Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern.*

*Rose, ô pure contradiction, joie
De n'être le sommeil de personne sous tant
de paupières.*

RILKE ET MALLARMÉ Si l'on voulait isoler le trait propre à l'expérience de Rilke, celui que sa poésie préserve par delà les images et les formes, il faudrait le chercher dans un rapport particulier avec le négatif : cette tension qui est un consentement, cette patience qui obéit, mais qui cependant va au delà (« Il obéit en passant outre »), cette action lente et comme invisible, sans efficacité, mais non sans autorité, qu'il oppose à la puissance agissante du monde et qui, dans le chant, est l'entente secrète de la mort.

Rilke, comme Mallarmé, fait de la poésie un rapport avec l'absence, mais combien cependant les expériences de ces deux poètes, apparemment si proches, sont différentes, comme au sein de la même expérience ils sont occupés par des exigences différentes. Alors que, pour Mallarmé, l'absence reste la *force* du négatif, ce qui écarte « la réalité des choses », ce qui nous délivre de leur poids, pour Rilke l'absence est aussi la présence des choses, l'intimité de l'être-chose où se rassemble le désir de tomber vers le centre par une chute silencieuse, immobile et sans fin. La parole de Mallarmé prononce l'être avec l'éclat de ce qui a pou-

voir d'anéantir, de suspendre les êtres et de se suspendre soi-même en se retirant dans la vivacité fulgurante d'un instant : cette parole garde la décision qui fait de l'absence quelque chose d'agissant, de la mort un acte et de la mort volontaire, où le néant est tout entier en notre maîtrise, l'événement poétique par excellence que la tentative d'*Igitur* a amené à la lumière. Mais, Rilke qui lui aussi se tourne vers la mort comme vers l'origine de la possibilité poétique, cherche avec elle un rapport plus profond, ne voit encore dans la mort volontaire que le symbole d'un pouvoir violent et d'un esprit de puissance sur quoi la vérité poétique ne peut se fonder, y voit une faute contre la mort même, un manquement à son essence discrète et à la patience de sa force invisible.

L'absence se lie, chez Mallarmé, à la soudaineté de l'*instant*. Un instant, brille la pureté de l'être au moment où tout retombe au néant. Un instant, l'absence universelle se fait pure présence et quand tout disparaît, la disparition apparaît, est la pure clarté apparente, le point unique où il y a lumière de par l'obscur et jour de nuit. L'absence, chez Rilke, se lie à l'*espace* qui lui-même est peut-être libre du temps, mais qui cependant, par la lente transmutation qui le consacre, est aussi comme un autre temps, une manière de s'approcher d'un temps qui serait le temps même de mourir ou l'essence de la mort, temps bien différent de l'affairement impatient et violent qui est le nôtre, aussi différent que l'est de l'action efficace l'action sans efficacité de la poésie.

En ce temps où, dans la migration de l'interminable et la stagnation de l'erreur sans fin, il nous faut séjourner hors de nous, hors du monde et comme mourir hors de la mort même, Rilke veut reconnaître une suprême possibilité, un mouvement encore, l'approche de la grâce, de l'ouverture poétique : un rapport finalement heureux avec l'Ouvert, la libération de la parole orphique en qui s'affirme l'espace, l'espace qui est un « Nulle part sans non ». Parler est alors une transparence glorieuse. Parler n'est plus dire, ni nommer. Parler, c'est célébrer, et célébrer, c'est glorifier, faire de la parole une pure consommation rayonnante qui dit encore quand il n'y a plus rien à dire, qui ne donne pas un nom à ce qui est sans nom, mais l'accueille, l'invoque et le

célèbre, seul langage où la nuit et le silence se manifestent sans se rompre ni se révéler :

*O, dis-moi, poète, ce que tu fais. — Je célèbre.
Mais le mortel et le monstrueux,
comment l'endures-tu, l'accueilles-tu ? — Je célèbre.
Mais le sans nom, l'anonyme,
comment, poète, l'invoques-tu cependant ? — Je célèbre.
Où prends-tu le droit d'être vrai
dans tout costume, sous tout masque ? — Je célèbre.
Et comment le silence te connaît-il et la fureur,
ainsi que l'étoile et la tempête ? — Parce que je célèbre.*

V

L'INSPIRATION

LE DEHORS, LA NUIT

L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de l'impossibilité. Expérience qui est proprement nocturne, qui est celle même de la nuit.

Dans la nuit, tout a disparu. C'est la première nuit. Là s'approche l'absence, le silence, le repos, la nuit. Là, la mort efface le tableau d'Alexandre, là, celui qui dort ne le sait pas, celui qui meurt va à la rencontre d'un mourir véritable, là s'achève et s'accomplit la parole dans la profondeur silencieuse qui la garantit comme son sens.

Mais quand tout a disparu dans la nuit, « tout a disparu » apparaît. C'est l'*autre* nuit. La nuit est apparition du « tout a disparu ». Elle est ce qui est pressenti quand les rêves remplacent le sommeil, quand les morts passent au fond de la nuit, quand le fond de la nuit apparaît en ceux qui ont disparu. Les apparitions, les fantômes et les rêves sont une allusion à cette nuit vide. C'est la nuit de Young, là où l'obscurité ne semble pas assez obscure, la mort jamais assez morte. Ce qui apparaît dans la nuit est la nuit qui apparaît, et l'étrangeté ne vient pas seulement de quelque chose d'invisible qui se ferait voir à l'abri et à la demande des ténèbres : l'invisible est alors ce que l'on ne peut cesser de voir, l'incessant qui se fait voir. Le « fantôme » est là pour dérober, apaiser le fantôme de la nuit. Ceux qui croient voir des fantômes sont ceux qui ne veulent pas voir

la nuit, qui la comblent par la frayeur de petites images, l'occupent et la distraient en la fixant, en arrêtant le balancement du recommencement éternel. Cela est vide, cela n'est pas, mais l'on habille cela en une sorte d'être, on l'enferme, s'il se peut, en un nom, une histoire et une ressemblance, on dit, comme Rilke à Duino : « C'est Raymondine et Polyxène. »

La première nuit est accueillante. Novalis lui adresse des hymnes. On peut dire d'elle : *dans* la nuit, comme si elle avait une intimité. On entre dans la nuit et l'on s'y repose par le sommeil et par la mort.

Mais l'*autre* nuit n'accueille pas, ne s'ouvre pas. En elle, on est toujours dehors. Elle ne se ferme pas non plus, elle n'est pas le grand Château, proche, mais inapprochable, où l'on ne peut pénétrer parce que l'issue en serait gardée. La nuit est inaccessible, parce qu'avoir accès à elle, c'est accéder au dehors, c'est rester hors d'elle et c'est perdre à jamais la possibilité de sortir d'elle.

Cette nuit n'est jamais la pure nuit. Elle est essentiellement impure. Elle n'est pas ce beau diamant du vide que Mallarmé contemple, par delà le ciel, comme le ciel poétique. Elle n'est pas la vraie nuit, elle est nuit sans vérité, qui cependant ne ment pas, qui n'est pas fausse, qui n'est pas la confusion où le sens s'égaré, qui ne trompe pas, mais dont on ne peut se désabuser.

Dans la nuit, on trouve la mort, on atteint l'oubli. Mais cette *autre* nuit est la mort qu'on ne trouve pas, est l'oubli qui s'oublie, qui est, au sein de l'oubli, le souvenir sans repos.

Dans la nuit, mourir, comme dormir¹,
SE COUCHER SUR NIKITA est encore un présent du monde, une ressource du jour : c'est la belle limite qui accomplit, le moment de l'achèvement, la perfection. Tout homme cherche à mourir dans le monde, voudrait mourir du monde et pour lui. Dans cette perspective, mourir, c'est aller à la rencontre de la liberté qui me fait libre de l'être, de la séparation décidée qui me permet d'échapper à l'être par le défi,

1. Voir, en annexes, quelques pages sous le titre : *le sommeil, la nuit*.

la lutte, l'action, le travail et de me dépasser vers le monde des autres¹. Je suis, je suis seulement parce que j'ai fait du néant mon pouvoir, parce que je puis ne pas être. Mourir devient alors le terme de ce pouvoir, l'entente de ce néant et, en cette entente, l'affirmation qu'autrui vient vers moi par la mort, l'affirmation aussi que la liberté conduit à la mort, me soutient jusque dans la mort, fait de la mort ma libre mort. Comme si je me confondais, à la fin, avec le monde d'ores et déjà achevé. Mourir est ainsi embrasser le tout du temps et faire du temps un tout, c'est une extase temporelle : on ne meurt jamais maintenant, on meurt toujours plus tard, dans l'avenir, un avenir qui n'est jamais actuel, qui ne peut venir que quand tout sera accompli, et quand tout sera accompli, il n'y aura plus de présent, l'avenir sera à nouveau passé. Ce saut par lequel le passé rejoint l'avenir par-dessus tout présent est le sens de la mort humaine, imprégnée d'humanité.

Cette perspective n'est pas seulement une illusion de l'espoir, elle est impliquée dans notre vie et elle est comme la vérité de notre mort, du moins de cette première mort que nous trouvons *dans* la nuit. Nous voulons mourir de cette négation qui est au travail dans le travail, qui est le silence de nos paroles et donne sens à notre voix, qui fait du monde l'avenir et la réalisation du monde. L'homme meurt peut-être seul, mais la solitude de sa mort est très différente de la solitude de celui qui vit seul. Elle est étrangement prophétique. Elle est (en un sens) la solitude d'un être qui, loin d'être passé, appartient tout au futur, qui cesse d'être pour devenir uniquement celui qui sera, hors des bornes et des possibilités actuelles. Il meurt seul, parce qu'il ne meurt pas maintenant, là où nous sommes, mais tout dans l'avenir et au point extrême de l'avenir, dégagé non seulement de son existence présente, mais aussi de sa mort présente : il meurt seul, parce qu'il meurt tous, et cela fait aussi une grande soli-

1. Il en est ainsi, du moins, si autrui forme un tout, une totalité possible. Si le tout n'en est pas un, le mouvement qui va de moi vers les autres ne revient jamais vers moi, reste l'appel brisé du cercle, et il en résulte encore que ce mouvement ne va pas même de moi vers les autres, que l'on ne me répond pas parce que je n'appelle pas, parce que de « moi » rien ne prend origine.

tude. De là encore que la mort paraisse rarement achevée. Pour ceux qui demeurent et entourent le mourant, elle vient comme une mort à mourir toujours davantage, qui repose sur eux, qu'ils doivent préserver, prolonger jusqu'à l'instant où, les temps étant clos, chacun mourra joyeusement ensemble. Chacun est, en ce sens, en agonie jusqu'à la fin du monde.

Brekhouov, le riche marchand qui a toujours réussi dans la vie, ne peut pas croire qu'un homme comme lui doive tout à coup mourir, parce qu'il s'est un soir égaré dans la neige russe. « Cela ne se peut pas. » Il enfourche son cheval, abandonne le traîneau et son serviteur Nikita, déjà aux trois quarts gelé. Il est décidé et entreprenant, comme toujours : il va de l'avant. Mais cette activité n'est déjà plus agissante, il marche au hasard, et cette démarche ne va nulle part, est l'erreur qui, à la manière du labyrinthe, l'entraîne dans l'espace où chaque pas en avant est aussi un pas en arrière, — ou bien il tourne en rond, il obéit à la fatalité du cercle. Parti au hasard, il revient donc « par hasard » jusqu'au traîneau, où Nikita, fort peu vêtu et qui ne fait pas tant de façons pour mourir, s'enfonce dans le froid de la mort. « Brekhounov, raconte Tolstoï, se tint quelques instants en silence ; puis, soudain, avec la même décision qu'il montrait lorsque, concluant une bonne affaire, il tapait dans les mains de l'acheteur, il fit un pas en arrière, releva les manches de sa pelisse et se mit en devoir de réchauffer Nikita presque gelé. » En apparence, rien de changé : il est toujours le marchand actif, l'homme décidé et entreprenant, qui trouve toujours quelque chose à faire et qui réussit toujours tout. « Voilà comme nous faisons, nous autres... », dit cet homme content de lui-même ; oui, il est toujours le meilleur et il appartient à la classe des meilleurs, il est bien vivant. Mais, à cet instant, quelque chose se passe. Tandis que sa main va et vient sur le corps froid, quelque chose se brise, ce qu'il fait brise les limites, n'est plus ce qui a lieu ici et maintenant : à sa surprise, cela le pousse dans l'illimité. « A son grand étonnement, il ne put continuer, car ses yeux se remplirent de larmes, et sa mâchoire inférieure se mit à trembler. Il cessa de parler, ne pouvant que ravalier ce qui le serrait à la gorge. « J'ai eu peur, songea-t-il, et me voilà bien » faible. » Mais cette faiblesse n'était pas désagréable : elle provo-

quait en lui une joie particulière, qu'il n'avait jamais connue jusque-là. » Plus tard, on le trouva mort, couché sur Nikita et l'étreignant fortement.

Mourir dans cette perspective, c'est toujours chercher à se coucher sur Nikita, s'étendre sur le monde des Nikita, étreindre tous les autres et tout le temps. Ce qui nous est représenté encore comme une conversion vertueuse, un épanouissement de l'âme et un grand mouvement de fraternité, n'est cependant pas cela, même pour Tolstoï. Mourir, ce n'est pas devenir un bon maître, ni même son propre serviteur, ce n'est pas une promotion morale. La mort de Brekhounov ne nous dit rien de « bon », et son geste, ce mouvement qui le fait tout à coup se coucher sur un corps gelé, ce geste non plus ne dit rien, il est simple et naturel, il n'est pas humain, mais inévitable : c'est cela qui devait arriver, il ne pouvait pas plus y échapper qu'il ne pouvait éviter de mourir. Se coucher sur Nikita, voilà le mouvement incompréhensible et nécessaire que nous arrache la mort.

Geste nocturne. Il n'appartient pas à la catégorie des actes habituels, ce n'est même pas une action inhabituelle, par là rien n'est fait, l'intention qui le faisait d'abord agir — réchauffer Nikita, se réchauffer soi-même au soleil du Bien — s'est évaporée ; c'est sans but, sans signification ; c'est sans réalité. « Il se couche pour mourir. » Brekhounov, l'homme décidé et entreprenant, lui aussi, ne peut se coucher que pour mourir ; c'est la mort même qui tout à coup ploie ce corps robuste et le couche dans la nuit blanche, et cette nuit ne lui fait pas peur, il ne se ferme pas, ne se rétracte pas devant elle, il se jette au contraire joyeusement à sa rencontre. Seulement, en se couchant dans la nuit, c'est tout de même sur Nikita qu'il se couche, comme si cette nuit, c'était encore l'espoir et l'avenir d'une forme humaine, comme si nous ne pouvions mourir qu'en remettant notre mort à quelqu'un d'autre, à tous les autres, pour attendre en eux le fond glacé du futur.

La première nuit, c'est encore une construction du jour. C'est le jour qui fait la nuit, qui s'édifie dans la nuit : la nuit ne parle que du jour, elle en est le pressentiment, elle en est

la réserve et la profondeur. Tout finit dans la nuit, c'est pourquoi il y a le jour. Le jour est lié à la nuit, parce qu'il n'est lui-même jour que s'il commence et s'il prend fin. C'est là sa justice : il est commencement et fin. Le jour se lève, le jour s'achève, c'est cela qui rend le jour infatigable, laborieux et créateur, qui fait du jour le travail incessant du jour. Plus le jour s'étend, avec le fier souci de devenir universel, plus l'élément nocturne risque de se retirer dans la lumière même, plus ce qui nous éclaire est nocturne, est l'incertitude et la démesure de la nuit.

C'est un risque essentiel, c'est l'une des décisions possibles du jour. Il y en a plusieurs : Ou bien accueillir la nuit comme la limite de ce qui ne doit pas être franchi ; la nuit est acceptée et reconnue, mais seulement comme limite et comme la nécessité d'une limite : on ne doit pas aller au delà. Ainsi parle la mesure grecque. Ou bien la nuit est ce que le jour à la fin doit dissiper : le jour travaille au seul empire du jour, il est conquête et labeur de lui-même, il tend à l'illimité, bien que dans l'accomplissement de ses tâches il n'avance que pas à pas et se tienne fortement aux limites et aux bornes. Ainsi parle la raison, triomphe des lumières qui simplement chassent les ténèbres. Ou bien, la nuit est ce que le jour ne veut pas seulement dissiper, mais s'approprier : la nuit est aussi l'essentiel qu'il ne faut pas perdre, mais conserver, accueillir non plus comme limite, mais en elle-même ; dans le jour doit passer la nuit ; la nuit qui se fait jour rend la lumière plus riche et fait de la clarté, au lieu de la scintillation de la surface, le rayonnement venu de la profondeur. Le jour est alors le tout du jour et de la nuit, la grande promesse du mouvement dialectique.

Quand on oppose la nuit et le jour et les mouvements qui s'y accomplissent, c'est encore à la nuit du jour qu'il est fait allusion, cette nuit qui est sa nuit, dont on dit qu'elle est la vraie nuit, car elle a sa vérité, comme elle a ses lois, celles qui précisément lui font un devoir de s'opposer au jour. Ainsi, pour les Grecs, se soumettre à l'obscur destin, c'est assurer l'équilibre : la mesure est respect de la démesure et la tient alors en respect. C'est pourquoi, il leur est si nécessaire que les filles de la Nuit ne soient pas déshonorées, mais que cependant elles aient leur

domaine où elles se fixent, qu'elles ne soient pas errantes ni insaisissables, mais réservées et tenues au serment de cette réserve.

Mais l'autre nuit est toujours autre. C'est dans le jour seulement qu'on croit l'entendre, la saisir. Le jour, elle est le secret qui pourrait être brisé, l'obscur qui attend d'être dévoilé. La passion pour la nuit, seul le jour peut l'éprouver. Ce n'est que dans le jour que la mort peut être désirée, projetée, décidée : atteinte. Ce n'est que dans le jour que l'autre nuit se découvre comme l'amour qui brise tous les liens, qui veut la fin et s'unir à l'abîme. Mais, dans la nuit, elle est ce avec quoi l'on ne s'unit pas, la répétition qui n'en finit pas, la satiété qui n'a rien, la scintillation de ce qui est sans fondement et sans profondeur.

Le piège de l'autre nuit, c'est la première nuit où l'on peut pénétrer, où l'on entre certes par l'angoisse, mais où l'angoisse vous cache et où l'insécurité se fait abri. Dans la première nuit, il semble qu'en avançant l'on trouvera la vérité de la nuit, qu'on ira, en allant plus avant, vers quelque chose d'essentiel, — et cela est juste dans la mesure où la première nuit appartient encore au monde et, par le monde, à la vérité du jour. Cheminer en cette première nuit n'est pourtant pas un mouvement facile. C'est un tel mouvement qu'évoque, dans *Le Terrier*, le travail de la bête de Kafka. On s'y assure de solides défenses contre le monde du dessus, mais on s'y expose à l'insécurité du dessous. On édifie à la manière du jour, mais c'est sous terre, et ce qui s'élève s'enfoncé, ce qui se dresse s'abîme. Plus le terrier paraît solidement fermé au dehors, plus grand est le péril qu'on y soit enfermé avec le dehors, qu'on y soit livré sans issue au péril, et quand toute menace étrangère semble écartée de cette intimité parfaitement close, alors c'est l'intimité qui devient l'étrangeté menaçante, alors s'annonce l'essence du danger.

Il y a toujours un moment où, dans la nuit, la bête doit entendre l'autre bête. C'est l'autre nuit. Cela n'est nullement terrifiant, cela ne dit rien d'extraordinaire — rien de commun avec les fantômes et les extases —, ce n'est qu'un susurrement imperceptible, un bruit qu'on distingue à peine du silence, l'écoulement de sable du silence. Même pas cela : seulement le bruit d'un travail, travail de forage, travail de terrassement, d'abord intermittent, mais en a-t-on pris conscience, il ne cesse plus.

Le récit de Kafka n'a pas de fin. La dernière phrase est ouverte sur ce mouvement sans fin : « Tout continua sans aucun changement. » L'un des éditeurs ajoute qu'il ne manque que quelques pages, celles qui décrivent le combat décisif où succomberait le héros du récit. C'est l'avoir bien mal lu. Il ne saurait y avoir de combat décisif : pas de décision dans un tel combat et pas davantage de combat, mais seulement l'attente, l'approche, le soupçon, les vicissitudes d'une menace toujours plus menaçante, mais infinie, mais indéfinie, toute contenue dans son indécision même. Ce que la bête pressent dans le lointain, cette chose monstrueuse qui vient éternellement à sa rencontre, qui y travaille éternellement, c'est elle-même, et si elle pouvait jamais se trouver en sa présence, ce qu'elle rencontrerait, c'est sa propre absence, c'est elle-même, mais elle devenue l'autre, qu'elle ne reconnaîtrait pas, qu'elle ne rencontrerait pas. L'autre nuit est toujours l'autre, et celui qui l'entend devient l'autre, celui qui s'en rapproche s'éloigne de soi, n'est plus celui qui s'en rapproche, mais celui qui s'en détourne, qui va de-ci, de-là. Celui qui, entré dans la première nuit, intrépidement cherche à aller vers son intimité la plus profonde, vers l'essentiel, à un certain moment, entend l'autre nuit, s'entend lui-même, entend l'écho éternellement répercuté de sa propre démarche, démarche vers le silence, mais l'écho le lui renvoie comme l'immensité chuchotante, vers le vide, et le vide est maintenant une présence qui vient à sa rencontre.

Celui qui pressent l'approche de l'autre nuit, pressent qu'il s'approche du cœur de la nuit, de cette nuit essentielle qu'il recherche. Et c'est sans doute « à cet instant » qu'il se livre à l'inessentiel et perd toute possibilité. C'est donc cet instant qu'il lui faudrait éviter, comme il est recommandé au voyageur d'éviter le point où le désert devient la séduction des mirages. Mais cette prudence n'est pas de mise ici : il n'y a pas d'instant juste où l'on passerait de la nuit à l'autre nuit, pas de limite où s'arrêter et revenir en arrière. Minuit ne tombe jamais à minuit. Minuit tombe quand les dés sont jetés, mais l'on ne peut jeter les dés qu'à Minuit.

Il faut donc se détourner de la première nuit, cela du moins est possible, il faut vivre dans le jour et travailler pour le jour.

Oui, il le faut. Mais travailler pour le jour, c'est trouver, à la fin, la nuit, c'est alors faire de la nuit l'œuvre du jour, faire d'elle un travail, un séjour, c'est construire le terrier et construire le terrier, c'est ouvrir la nuit à l'autre nuit.

Le risque de se livrer à l'inessentiel est lui-même essentiel. Le fuir, c'est l'attacher à ses pas, il est alors l'ombre qui toujours vous suit et toujours vous précède. Le rechercher par une décision méthodique, c'est aussi le méconnaître. L'ignorer rend la vie plus légère et les tâches plus sûres, mais dans l'ignorance il est encore dissimulé, l'oubli est la profondeur de son souvenir. Et qui le pressent, ne peut plus se dérober. Qui s'en est approché, même s'il a reconnu en lui le risque de l'inessentiel, voit dans cette approche l'essentiel, lui sacrifie toute la vérité, tout le sérieux auxquels pourtant il se sent lié.

Pourquoi cela ? Est-ce la puissance de l'erreur ? Est-ce la fascination de la nuit ? Mais cela est sans pouvoir, cela n'appelle pas, cela n'attire que par négligence. Celui qui se croit attiré se voit profondément négligé. Celui qui se prétend sous la contrainte d'une vocation irrésistible, n'est que sous la domination de sa propre faiblesse, appelle irrésistible le fait qu'il n'y a là rien à quoi résister, appelle vocation ce qui ne l'appelle pas, et il lui faut adosser son néant contre la prétention d'une contrainte. Alors, pourquoi cela ? Pourquoi les uns en viennent-ils à des œuvres pour échapper à ce risque, non pour répondre à « l'inspiration », mais pour s'y dérober, construisant leur œuvre comme un terrier où ils se voudraient à l'abri du vide et qu'ils n'édifient précisément qu'en creusant, en approfondissant le vide, en faisant le vide autour d'eux ? Pourquoi d'autres, tant d'autres, sachant qu'ils trahissent le monde et la vérité du travail, n'ont-ils qu'un souci : s'abuser eux-mêmes en s'imaginant servir, d'où ils sont, encore le monde où ils cherchent une sûreté, un recours, — et maintenant ils ne trahissent plus seulement le mouvement d'un travail vrai, ils trahissent l'erreur de leur désœuvrement avec une mauvaise conscience qu'ils éteignent par les honneurs, les services, par le sentiment d'accomplir cependant une mission, d'être les gardiens de la culture, les oracles du peuple. Et peut-être d'autres négligent-ils même de construire le terrier, dans la crainte que cet abri,

en les protégeant, ne protège en eux ce qu'il leur faudrait perdre et n'assure trop leur présence, par là, n'écarte l'approche du point d'incertitude vers lequel ils glissent, « le combat décisif » avec l'indécision. De ceux-là, il n'est plus entendu parler, ils ne laissent pas de carnet de route, ils n'ont pas de nom, anonymes dans la foule anonyme, parce qu'ils ne se distinguent pas, parce qu'ils sont entrés dans l'indistinct.

Pourquoi cela ? Pourquoi cette démarche ? Pourquoi ce mouvement sans espoir vers ce qui est sans importance ?

II

LE REGARD D'ORPHÉE

Quand Orphée descend vers Eurydice, l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit. La nuit, par la force de l'art, l'accueille, devient l'intimité accueillante, l'entente et l'accord de la première nuit. Mais c'est vers Eurydice qu'Orphée est descendu : Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. Elle est l'instant où l'essence de la nuit s'approche comme l'*autre* nuit.

Ce « point », l'œuvre d'Orphée ne consiste pas cependant à en assurer l'approche en descendant vers la profondeur. Son œuvre, c'est de le ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité. Orphée peut tout, sauf regarder ce « point » en face, sauf regarder le centre de la nuit dans la nuit. Il peut descendre vers lui, il peut, pouvoir encore plus fort, l'attirer à soi et, avec soi, l'attirer vers le haut, mais en s'en détournant. Ce détour est le seul moyen de s'en approcher : tel est le sens de la dissimulation qui se révèle dans la nuit. Mais Orphée, dans le mouvement de sa migration, oublie l'œuvre qu'il doit accomplir, et il l'oublie nécessairement, parce que l'exigence ultime de son mouvement, ce n'est pas qu'il y ait œuvre, mais que quelqu'un se tienne en face de ce « point », en saisisse l'essence, là où cette essence apparaît, où elle est essentielle et essentiellement apparence : au cœur de la nuit.

Le mythe grec dit : l'on ne peut faire œuvre que si l'expérience démesurée de la profondeur — expérience que les Grecs reconnaissent nécessaire à l'œuvre, expérience où l'œuvre est à l'épreuve de sa démesure — n'est pas poursuivie pour elle-même. La profondeur ne se livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant dans l'œuvre. Réponse capitale, inexorable. Mais le mythe ne montre pas moins que le destin d'Orphée est aussi de ne pas se soumettre à cette loi dernière, — et, certes, en se tournant vers Eurydice, Orphée ruine l'œuvre, l'œuvre immédiatement se défait, et Eurydice se retourne en l'ombre ; l'essence de la nuit, sous son regard, se révèle comme l'inessentiel. Ainsi trahit-il l'œuvre et Eurydice et la nuit. Mais ne pas se tourner vers Eurydice, ce ne serait pas moins trahir, être infidèle à la force sans mesure et sans prudence de son mouvement, qui ne veut pas Eurydice dans sa vérité diurne et dans son agrément quotidien, qui la veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps fermé et son visage scellé, qui veut la voir, non quand elle est visible, mais quand elle est invisible, et non comme l'intimité d'une vie familière, mais comme l'étrangeté de ce qui exclut toute intimité, non pas la faire vivre, mais avoir vivante en elle la plénitude de sa mort.

C'est cela seulement qu'il est venu chercher aux Enfers. Toute la gloire de son œuvre, toute la puissance de son art et le désir même d'une vie heureuse sous la belle clarté du jour sont sacrifiés à cet unique souci : regarder dans la nuit ce que dissimule la nuit, l'autre nuit, la dissimulation qui apparaît.

Mouvement infiniment problématique, que le jour condamne comme une folie sans justification ou comme l'expiation de la démesure. Pour le jour, la descente aux Enfers, le mouvement vers la vaine profondeur, est déjà démesure. Il est inévitable qu'Orphée passe outre à la loi qui lui interdit de « se retourner », car il l'a violée dès ses premiers pas vers les ombres. Cette remarque nous fait pressentir que, en réalité, Orphée n'a pas cessé d'être tourné vers Eurydice : il l'a vue invisible, il l'a touchée intacte, dans son absence d'ombre, dans cette présence voilée qui ne dissimulait pas son absence, qui était présence de son absence infinie. S'il ne l'avait pas regardée, il ne l'eût pas attirée, et sans doute elle n'est pas là, mais lui-même, en ce regard, est

absent, il n'est pas moins mort qu'elle, non pas mort de cette tranquille mort du monde qui est repos, silence et fin, mais de cette autre mort qui est mort sans fin, épreuve de l'absence de fin.

Le jour, jugeant l'entreprise d'Orphée, lui reproche aussi d'avoir fait preuve d'impatience. L'erreur d'Orphée semble être alors dans le désir qui le porte à voir et à posséder Eurydice, lui dont le seul destin est de la chanter. Il n'est Orphée que dans le chant, il ne peut avoir de rapport avec Eurydice qu'au sein de l'hymne, il n'a de vie et de vérité qu'après le poème et par lui, et Eurydice ne représente rien d'autre que cette dépendance magique qui hors du chant fait de lui une ombre et ne le rend libre, vivant et souverain que dans l'espace de la mesure orphique. Oui, cela est vrai : dans le chant seulement, Orphée a pouvoir sur Eurydice, mais, dans le chant aussi, Eurydice est déjà perdue et Orphée lui-même est l'Orphée dispersé, l'« infiniment mort » que la force du chant fait dès maintenant de lui. Il perd Eurydice, parce qu'il la désire par delà les limites mesurées du chant, et il se perd lui-même, mais ce désir et Eurydice perdue et Orphée dispersé sont nécessaires au chant, comme est nécessaire à l'œuvre l'épreuve du désœuvrement éternel.

Orphée est coupable d'impatience. Son erreur est de vouloir épuiser l'infini, de mettre un terme à l'interminable, de ne pas soutenir sans fin le mouvement même de son erreur. L'impatience est la faute de qui veut se soustraire à l'absence de temps, la patience est la ruse qui cherche à maîtriser cette absence de temps en faisant d'elle un autre temps, autrement mesuré. Mais la vraie patience n'exclut pas l'impatience, elle en est l'intimité, elle est l'impatience soufferte et endurée sans fin. L'impatience d'Orphée est donc aussi un mouvement juste : en elle commence ce qui va devenir sa propre passion, sa plus haute patience, son séjour infini dans la mort.

Si le monde juge Orphée, l'œuvre ne le juge pas, n'éclaire pas ses fautes. L'œuvre ne dit rien. Et tout se passe comme si, en désobéissant à la loi, en regardant Eurydice, Orphée n'avait fait qu'obéir à l'exigence profonde de l'œuvre, comme si, par ce mouvement inspiré,

il avait bien ravi aux Enfers l'ombre obscure, l'avait, à son insu, ramenée dans le grand jour de l'œuvre.

Regarder Eurydice, sans souci du chant, dans l'impatience et l'imprudence du désir qui oublie la loi, c'est cela même, *l'inspiration*. L'inspiration transformerait donc la beauté de la nuit en l'irréalité du vide, ferait d'Eurydice une ombre et d'Orphée l'infiniment mort ? L'inspiration serait donc ce moment problématique où l'essence de la nuit devient l'inessentiel, et l'intimité accueillante de la première nuit, le piège trompeur de l'autre nuit ? Il n'en est pas autrement. De l'inspiration, nous ne présentons que l'échec, nous ne reconnaissons que la violence égarée. Mais si l'inspiration dit l'échec d'Orphée et Eurydice deux fois perdue, dit l'insignifiance et le vide de la nuit, l'inspiration, vers cet échec et vers cette insignifiance, tourne et force Orphée par un mouvement irrésistible, comme si renoncer à échouer était beaucoup plus grave que renoncer à réussir, comme si ce que nous appelons l'insignifiant, l'inessentiel, l'erreur, pouvait, à celui qui en accepte le risque et s'y livre sans retenue, se révéler comme la source de toute authenticité.

Le regard inspiré et interdit voue Orphée à tout perdre, et non seulement lui-même, non seulement le sérieux du jour, mais l'essence de la nuit : cela est sûr, c'est sans exception. L'inspiration dit la ruine d'Orphée et la certitude de sa ruine, et elle ne promet pas, en compensation, la réussite de l'œuvre, pas plus qu'elle n'affirme dans l'œuvre le triomphe idéal d'Orphée ni la survie d'Eurydice. L'œuvre, par l'inspiration, n'est pas moins compromise qu'Orphée n'est menacé. Elle atteint, en cet instant, son point d'extrême incertitude. C'est pourquoi, elle résiste si souvent et si fortement à ce qui l'inspire. C'est pourquoi, aussi, elle se protège en disant à Orphée : Tu ne me garderas que si tu ne la regardes pas. Mais ce mouvement défendu est précisément ce qu'Orphée doit accomplir pour porter l'œuvre au delà de ce qui l'assure, ce qu'il ne peut accomplir qu'en oubliant l'œuvre, dans l'entraînement d'un désir qui lui vient de la nuit, qui est lié à la nuit comme à son origine. En ce regard, l'œuvre est perdue. C'est le seul moment où elle se perde absolument, où quelque chose de plus important que l'œuvre, de plus dénué d'importance qu'elle, s'annonce et s'affirme. L'œuvre est tout pour

Orphée, à l'exception de ce regard désiré où elle se perd, de sorte que c'est aussi seulement dans ce regard qu'elle peut se dépasser, s'unir à son origine et se consacrer dans l'impossibilité.

Le regard d'Orphée est le don ultime d'Orphée à l'œuvre, don où il la refuse, où il la sacrifie en se portant, par le mouvement démesuré du désir, vers l'origine, et où il se porte, à son insu, vers l'œuvre encore, vers l'origine de l'œuvre.

Tout sombre alors, pour Orphée, dans la certitude de l'échec où ne demeure, en compensation, que l'incertitude de l'œuvre, car l'œuvre est-elle jamais ? Devant le chef-d'œuvre le plus sûr où brillent l'éclat et la décision du commencement, il nous arrive d'être aussi en face de ce qui s'éteint, œuvre soudain redevenue invisible, qui n'est plus là, qui n'a jamais été là. Cette soudaine éclipse est le lointain souvenir du regard d'Orphée, elle est le retour nostalgique à l'incertitude de l'origine.

LE DON ET LE SACRIFICE

S'il fallait insister sur ce qu'un tel moment semble annoncer de l'inspiration, il faudrait dire : il lie l'inspiration au *désir*.

Il introduit, dans le souci de l'œuvre, le mouvement de l'*insouciance* où l'œuvre est sacrifiée : la loi dernière de l'œuvre est enfreinte, l'œuvre est trahie en faveur d'Eurydice, de l'ombre. L'insouciance est le mouvement du sacrifice, sacrifice qui ne peut être qu'insouciant, léger, qui est peut-être la faute, qui s'expie immédiatement comme la faute, mais qui a la légèreté, l'insouciance, l'innocence pour substance : sacrifice sans cérémonie, où le sacré lui-même, la nuit dans sa profondeur inapprochable, est, par le regard insouciant qui n'est même pas sacrilège, qui n'a nullement la lourdeur ni la gravité d'un acte profane, rendu à l'inessentiel, lequel n'est pas le profane, mais est en deçà de ces catégories.

La nuit essentielle qui suit Orphée — avant le regard insouciant —, la nuit sacrée qu'il tient dans la fascination du chant, qui est alors maintenue dans les limites et l'espace mesuré du chant, est, certes, plus riche, plus auguste, que la futilité vide qu'elle devient après le regard. La nuit sacrée enferme Eurydice, elle enferme dans le chant ce qui dépasse le chant. Mais elle

est aussi enfermée : elle est liée, elle est la suivante, le sacré maîtrisé par la force des rites, ce mot qui signifie ordre, rectitude, le droit, la voie du Tao et l'axe du Dharma. Le regard d'Orphée la délie, rompt les limites, brise la loi qui contenait, retenait l'essence. Le regard d'Orphée est, ainsi, le moment extrême de la liberté, moment où il se rend libre de lui-même, et, événement plus important, libère l'œuvre de son souci, libère le sacré contenu dans l'œuvre, *donne* le sacré à lui-même, à la liberté de son essence, à son essence qui est liberté (l'inspiration est, pour cela, le don par excellence). Tout se joue donc dans la décision du regard. C'est dans cette décision que l'origine est approchée par la force du regard qui délie l'essence de la nuit, lève le souci, interrompt l'incessant en le découvrant : moment du désir, de l'insouciance et de l'autorité.

L'inspiration, par le regard d'Orphée, est liée au *désir*. Le désir est lié à l'*insouciance* par l'*impatience*. Qui n'est pas impatient n'en viendra jamais à l'insouciance, à cet instant où le souci s'unit à sa propre transparence ; mais, qui s'en tient à l'impatience ne sera jamais capable du regard insouciant, léger, d'Orphée. C'est pourquoi l'impatience doit être le cœur de la profonde patience, l'éclair pur que l'attente infinie, le silence, la réserve de la patience font jaillir de son sein, non pas seulement comme l'étincelle qu'allume l'extrême tension, mais comme le point brillant qui a échappé à cette attente, le hasard heureux de l'insouciance.

Ecrire commence avec le regard d'Orphée, et ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin et le souci du chant et, dans cette décision inspirée et insouciant, atteint l'origine, consacre le chant. Mais, pour descendre vers cet instant, il a fallu à Orphée déjà la puissance de l'art. Cela veut dire : l'on n'écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel l'on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire. Pour écrire, il faut déjà écrire. Dans cette contrariété se situent aussi l'essence de l'écriture, la difficulté de l'expérience et le saut de l'inspiration.

III

L'INSPIRATION, LE MANQUE D'INSPIRATION

Le saut est la forme ou le mouvement de l'inspiration. Cette forme ou ce mouvement ne fait pas seulement de l'inspiration ce qui ne peut se justifier, mais elle se retrouve dans son principal caractère : dans cette inspiration qui, en même temps et sous le même rapport, est manque d'inspiration, force créatrice et aridité intimement confondues. Hölderlin, lorsqu'il éprouve le temps poétique comme le temps de la détresse, fait l'épreuve de cette condition, celle où les dieux manquent, mais où le défaut de Dieu nous aide, *Gottes Fehl hilft*. Mallarmé qu'a tourmenté l'état de sécheresse et qui s'y est enfermé par une décision héroïque, a aussi reconnu que cette privation n'exprimait pas une simple défaillance personnelle, ne signifiait pas la privation de l'œuvre, mais annonçait la rencontre de l'œuvre, l'intimité menaçante de cette rencontre.

En notre temps, et sous une forme L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE qu'ont appauvrie, mais aussi préservée, les malentendus et les interprétations faciles, c'est cet aspect essentiel de l'inspiration qu'a retrouvé le surréalisme et que maintient encore André Breton, en affirmant, d'une manière persévérante, la valeur de l'écriture automatique. Qu'apportait cette découverte ? Apparemment le contraire de ce qu'elle signifiait : une méthode de facilité, un instrument toujours disponible et toujours efficace, la poésie rendue proche

de tous et devenue la présence heureuse de l'immédiat. N'importe qui était immédiatement et parfaitement poète. Bien plus, le poème, égal et absolu, passait d'êtres en êtres et s'écrivait en chacun sans personne.

C'était là l'apparence, — d'ailleurs un beau mythe qu'il valait la peine d'interroger. Mais, en réalité, là où se proposait le moyen le plus facile, ce qui se dissimulait derrière cette facilité, c'était une exigence extrême et, derrière cette certitude, ce don offert à tous et dévoilé en tous, sans appel au talent et sans recours à la culture, c'était l'insécurité de l'inaccessible, l'expérience infinie de ce qui ne peut pas même être cherché, l'épreuve de ce qui ne se prouve pas, d'une recherche qui n'en est pas une et d'une présence qui n'est jamais donnée. Rien de plus proche, semble-t-il, que la poésie de l'écriture automatique, puisqu'elle nous tourne vers l'immédiat. Mais l'immédiat n'est pas proche, il n'est pas proche de ce qui nous est proche, il nous ébranle, il est, ainsi que l'a dit Hölderlin, la force terrible de l'ébranlement.

Aujourd'hui André Breton insiste sur le caractère difficile d'une telle spontanéité : « A cette occasion, je ne m'abstiens pas, en passant, de faire justice de l'accusation de *paresse* qui est portée périodiquement contre ce qui s'adonne ou s'est adonné, avec plus ou moins de persévérance, à l'écriture ou à toute autre forme d'activité automatique. Pour que cette écriture soit véritablement automatique, il faut en effet que l'écriture ait réussi à se placer dans des conditions de détachement par rapport aux sollicitations du monde extérieur aussi bien que par rapport aux préoccupations individuelles d'ordre utilitaire, sentimental, etc... Encore aujourd'hui, il me paraît incomparablement plus simple, moins malaisé de satisfaire aux exigences de la pensée réfléchie que de mettre en disponibilité totale cette pensée de manière à ne plus avoir d'oreille que pour *ce que dit la bouche d'ombre* »¹.

Il est naturel que ce qui apparut d'abord dans cette rencontre de la poésie et de l'écriture réfléchie, ce fût la décision d'échapper à des contraintes : la raison nous surveille, l'esprit critique nous retient, nous parlons selon les convenances et les conventions. L'écriture automatique nous révèle un moyen d'écrire à

1. *Entretiens*, 1913-1952.

l'écart de ces puissances, dans le jour, mais comme en dehors du jour, d'une manière nocturne, libre du quotidien et de son regard gênant. De là que, dans l'histoire du surréalisme, les libertés de l'écriture soient liées aux « expériences du sommeil », en soient comme une forme plus apaisée, moins risquée. Chacun des amis de Breton cherchait naïvement la nuit dans un sommeil prémédité, chacun glissait hors de son moi coutumier et se croyait plus libre, maître d'un espace plus vaste. Cela donna lieu à des désordres auxquels il fallut mettre fin pour « des considérations d'hygiène mentale élémentaire ». On pourrait se dire que la prudence n'avait que faire ici. Mais l'imprudence ne conduisait pas bien loin, conduisit, par exemple Desnos, non pas à se perdre, à s'égarer loin de lui-même, mais, dit Breton, « à vouloir concentrer l'attention sur lui seul ».

L'écriture automatique tendait à supprimer les contraintes, à suspendre les intermédiaires, à repousser toute médiation, mettait en contact la main qui écrit avec quelque chose d'originel, faisait de cette main active une passivité souveraine, non plus une « main à plume », un instrument, un outil servile, mais une puissance indépendante, sur laquelle personne n'avait plus de droit, qui n'appartenait à personne, qui ne pouvait et ne savait plus rien faire — qu'écrire : une main morte analogue à cette main de gloire dont parle la magie (laquelle avait précieusement le tort de vouloir s'en servir).

Cette main semble mettre à notre disposition la profondeur du langage, mais, en réalité, en ce langage, nous ne disposons de rien, pas plus que nous ne disposons de cette main qui nous est aussi étrangère que si elle nous avait abandonnés ou si elle nous attirait dans le milieu propre de l'abandon, là où il n'est plus de ressources, d'appui, de prise, ni d'arrêt.

C'est cela que nous rappelle d'abord l'écriture automatique : le langage dont elle nous assure l'approche n'est pas un pouvoir, il n'est pas pouvoir de dire. En lui, je ne puis rien et « je » ne parle jamais.

Pourtant, ne nous garantit-elle pas, aussi et heureusement, la liberté de tout dire ? N'établit-elle pas l'artiste comme au centre de tout, le dérochant au jugement des autres puissances, esthétique, morale ou légale ? L'artiste semble alors irresponsable

d'une passion illimitée qui l'ouvre à tout et lui découvre tout. Partout est sa patrie, tout le regarde et il a droit de regard sur tout. Cela est attirant et bouleversant.

Le droit de ne pas choisir est un privilège, mais c'est un privilège exténuant. Le droit de ne pas choisir est aussi le refus de choisir, le devoir de ne consentir à aucun choix, la nécessité de se dérober à ce choix que nous propose l'ordre naturel du monde qui est celui où nous vivons (ou que nous propose tout ordre exprimé par une loi, transcendante ou immanente). Bien plus, il ne s'agit pas de refuser de choisir par une sorte de décision morale, par une discipline ascétique retournée, mais d'atteindre l'instant où il n'est plus possible de choisir, de gagner le point où dire, c'est tout dire, et où le poète devient celui qui ne peut se soustraire à rien, ne se détourne de rien, est livré, sans abri, à l'étrangeté et à la démesure de l'être.

L'écriture automatique où l'on s'est généralement contenté de voir l'invention d'un divertissement très particulier, ne fait donc que donner forme à l'exigence poétique initiale, celle par laquelle nous avons vu Rilke infiniment tourmenté, celle aussi que Hugo von Hoffmannsthal, cherchant à rendre à la poésie les clés de son royaume, est conduit à exprimer, lorsque, dans son essai de 1907, *Le poète et ce temps*, il dit de l'inspiré : « Il est là, changeant silencieusement de place, n'étant rien qu'œil, oreille et ne recevant sa couleur que des choses sur lesquelles il repose. Il est le spectateur, non, il est le compagnon caché, le frère silencieux de toute chose, et le changement de ses couleurs lui est un intime tourment, car il souffre de toute chose, et il en jouit en même temps qu'il en souffre. Ce pouvoir de douloureuse jouissance, c'est là tout le contenu de sa vie. Il souffre de tant sentir les choses, il souffre de chacune et de toutes ensemble, il souffre de ce qu'elles ont de singulier et de la cohérence qui les unit, il souffre de ce qui en elles est élevé, sans valeur, sublime, vulgaire, il souffre de leurs états et de leurs pensées... Il ne peut rien négliger. Sur aucun être, sur aucune chose, aucun fantôme, aucun fantasme né d'un cerveau humain, il n'a permission de fermer les yeux. C'est comme si ses yeux n'avaient pas de paupières. Il n'a le droit de chasser aucune des pensées qui le pressent en prétendant qu'il appartient

à un autre ordre, car, dans l'ordre qui est le sien, chaque chose doit trouver sa place. En lui tout doit et tout veut se rencontrer... Telle est l'unique loi à laquelle il est soumis : à nulle chose n'interdire l'accès de son âme »¹. Et Hoffmannsthal fait allusion à ce trait de l'inspiration que nous cherchons à éclaircir, qui n'est pas, en celui en qui elle fait défaut, une défaillance, mais, en ce défaut, exprime aussi la profondeur, la profusion et le mystère de sa présence : « ... Ce n'est pas que le poète pense sans cesse à toutes les choses du monde, elles pensent à lui. Elles sont en lui, le dominant. Même ses heures arides, ses dépressions, ses désarrois sont des états impersonnels, ils correspondent aux sursauts du sismographe, et un regard qui serait assez profond pourrait y lire des secrets encore plus mystérieux que dans les poésies elles-mêmes. »

LE CARACTÈRE INÉPUISABLE DU MURMURE

Quand on dit au poète, comme André Breton l'a exprimé somptueusement dans *Le Premier Manifeste* : « Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure », il semble que, par cette voie, nous soit seulement rendue sensible la richesse infinie de l'inspiration poétique. Le premier caractère de l'inspiration est d'être inépuisable, car elle est l'approche de l'ininterrompu. Celui qui est inspiré — qui croit l'être — a ce sentiment qu'il va parler, écrire sans fin. Rilke remarque que lorsqu'il écrivait *Le Livre d'Heures*, il eut l'impression qu'il ne pourrait plus s'arrêter d'écrire. Et Van Gogh dit qu'il ne peut plus s'arrêter de travailler. Oui, cela est sans fin, cela parle, cela ne cesse de parler, langage sans silence, car le silence en lui se parle. L'écriture automatique est l'affirmation

1. Dans une lettre, Keats s'exprime presque de la même manière : « Quant au caractère poétique, je pense à cette espèce d'hommes à laquelle j'appartiens : il n'a pas de moi, il est toute chose et il n'est rien. Il n'a pas de caractère... il se réjouit aussi bien du côté sombre des choses que de leur côté brillant. Et finalement le poète est ce qu'il y a de moins poétique, parce qu'il n'a pas d'identité. Il se remplit continuellement d'autres corps que le sien, soleil, lune, mer. Les hommes, les femmes qui sont des créatures d'impulsion, sont poétiques, ils ont un attribut immuable. Le poète n'a pas d'attribut, il n'a pas d'identité. De toutes les créatures de Dieu, il est la moins poétique. » Et Keats ajoute ceci : « Si donc le poète n'a pas de moi, et si je suis poète, pourquoi s'étonner que je dise que je ne vais plus écrire ? »

de ce langage sans silence, de ce murmure infini ouvert près de nous, sous notre parole commune et qui semble comme une source intarissable. A celui qui écrit, elle dit : Je te donne la clé de tous les mots. Promesse merveilleuse, promesse que chacun se hâte d'interpréter comme s'il était dit : Tu auras tous les mots. Mais c'est plus encore qu'il lui est promis, non pas seulement le tout de la parole, mais la parole comme origine, le jaillissement pur de l'origine, là où parler précède, non pas telle ou telle parole, mais la possibilité de la parole, où parler se précède toujours lui-même.

Il n'apparaît pas d'abord — c'est là qu'est l'ambiguïté de ce mouvement — que le point vers lequel l'inspiration ou l'écriture automatique nous tourne, cette parole toute rassemblée à laquelle nous avons accès, qui s'ouvre accès à travers nous, en nous annulant, en nous changeant en personne, soit parole avec quoi il ne peut rien être dit. Il semble, au contraire, que si l'on garde contact avec elle, tout pourra se dire, tout ce qui sera dit appartiendra à la pureté de l'origine. Il semble qu'il soit possible d'être à la fois celui qui dispose des mots quotidiens — avec plus ou moins de talent, de ressources — et celui qui touche ce moment du langage où celui-ci n'est pas disponible, où ce qui s'approche, c'est cette parole neutre, indistincte, qui est l'être de la parole, la parole désœuvrée dont il ne peut rien être fait. Et parce que l'écrivain croit rester d'un et l'autre, — l'homme qui dispose des mots et ce lieu où l'indisponible qu'est le langage échappe à toute division, est le pur indéterminé, — il lui vient l'illusion qu'il peut disposer de l'indisponible et, en cette parole originelle, tout dire et donner voix et parole à tout.

Mais est-ce une illusion ? Si c'en est une, elle ne s'impose pas comme un mirage qui dispenserait à l'artiste une vision facile, mais comme une tentation qui l'attire hors des chemins sûrs et l'entraîne vers le plus difficile et le plus lointain. L'inspiration apparaît alors peu à peu sous son vrai jour : elle est puissante, mais à condition que celui qui l'accueille soit devenu très faible. Elle n'a pas besoin des ressources du monde, ni du talent personnel, mais il faut aussi avoir renoncé à ces ressources, n'avoir plus d'appui dans le monde et être libre de soi. Elle est, dit-on, magique, elle agit instantanément, sans les longs cheminements

du temps, sans intermédiaire. Cela veut dire : il faut perdre le temps, perdre le droit à agir et le pouvoir de faire.

Plus l'inspiration est pure, plus celui qui entre dans l'espace où elle l'attire, où il entend l'appel plus proche de l'origine, est démuné, comme si la richesse à laquelle il touche, cette surabondance de la source, était aussi l'extrême pauvreté, était surtout la surabondance du refus, faisait de lui celui qui ne produit pas, qui erre au sein d'un désœuvrement infini. Le sens commun a donc tort de croire que l'état d'aridité auquel sont exposés les artistes les plus inspirés signifie que l'inspiration — cette grâce qui est donnée et retirée — soudain leur fait défaut. Il faut bien plutôt dire qu'il y a un point où l'inspiration et le manque d'inspiration se confondent, un point extrême où l'inspiration, ce mouvement hors des tâches, des formes acquises et des paroles vérifiées, prend le nom d'aridité, devient cette absence de pouvoir, cette impossibilité que l'artiste interroge en vain, qui est un état nocturne, à la fois merveilleux et désespéré, où demeure, à la recherche d'une parole errante, celui qui n'a pas su résister à la force trop pure de l'inspiration.

Dans *La Lettre de lord Chandos*, Hugo von LORD CHANDOS Hoffmannsthal a décrit cet état de suspens et d'arrêt où l'inspiration a le même visage que la stérilité, est l'enchantement qui fige les mots et écarte les pensées. Lord Chandos essaie d'expliquer à Francis Bacon pourquoi il a renoncé à toute préoccupation littéraire. C'est que, dit-il, « j'ai perdu complètement la faculté de traiter avec suite, par la pensée ou la parole, un sujet quelconque ». Devant les mots les plus généraux et les plus élevés, il éprouve un malaise, non pas un simple doute sur leur valeur ou une hésitation sur leur légitimité, mais l'impression d'une réalité qui se défait, d'une chose qui pourrit et qui tombe en poussière. Ce n'est pas que les mots lui manquent, mais ils se métamorphosent sous ses yeux, ils cessent d'être des signes pour devenir des regards, une lumière vide, attirante et fascinante, non plus des mots, mais l'être des mots, cette passivité foncière avec laquelle l'écriture automatique voudrait nous mettre en contact. « Les mots isolés nageaient autour de moi ; ils se congelaient et devenaient des yeux qui se

fixaient sur moi, et sur lesquels à mon tour j'étais forcé de fixer les miens, des tourbillons qui donnaient le vertige quand le regard s'y plongeait, qui tournoyaient sans arrêt et au delà desquels il y avait le vide. » En même temps, lord Chandos décrit un autre aspect de cette transformation : les mots sont perdus, les objets deviennent sans usage, mais, à l'abri de ce manque, un contact nouveau se forme avec l'intimité des choses, un sentiment de rapports inconnus, d'un autre langage, capable de répondre à l'acceptation infinie qu'est le poète lorsqu'il devient refus de choisir, capable aussi d'enfermer le silence qui est au fond des choses. Hoffmannsthal donne à cette expérience la forme un peu molle de sa mélancolie harmonieuse, mais il trouve du moins cette image impressionnante pour rendre sensible l'exigence à laquelle nul artiste ne peut se dérober et qui lui impose, à lui l'irresponsable, la responsabilité de ce qu'il ne peut pas faire et le rend coupable de ce qu'il ne peut pas dire et qui ne peut se dire : « J'ai senti à ce moment, avec une certitude qui ne laissait pas d'être douloureuse, que ni l'année prochaine, ni la suivante, ni dans aucune année de ma vie, je n'écrirai aucun livre, soit latin, soit anglais, et cela pour une raison bizarre et pénible... Je veux dire que la langue dans laquelle il me serait peut-être donné, non seulement d'écrire, mais de penser, n'est ni le latin, ni l'anglais, ni l'italien, ni l'espagnol, mais une langue dont pas un mot ne m'est connu, une langue que me parlent les choses muettes et dans laquelle je devrais peut-être un jour, du fond de la tombe, me justifier devant un juge inconnu. »

Max Brod rapporte que Kafka a lu *La Lettre de lord Chandos* comme un texte qui lui était proche, et l'on ne peut douter que lui aussi, lorsqu'il écrivait, ne se soit senti jugé, du fond de son langage, par cette langue inconnue dont il n'était pas maître, mais dont il était responsable et qui, parmi des tourments et des accusations démesurés, l'écartait de plus en plus du droit d'écrire, de ce talent gai et un peu précieux qui était d'abord le sien, pour le condamner à une parole dont l'entente lui était refusée, mais la justification imposée. Nous sommes, par un mouvement trop fort, attirés en un espace où la vérité manque, où les limites ont disparu, où nous sommes livrés à la démesure, et c'est là

pourtant qu'il nous est imposé de maintenir une démarche juste, de ne pas perdre la mesure et de chercher une parole vraie en allant au fond de l'erreur.

Mouvement contre lequel il faut se défendre, si l'on veut cependant faire œuvre, comme si l'on ne pouvait échapper à la stérilité qu'en échappant à la toute-puissance de l'inspiration, comme si l'on ne pouvait écrire — puisqu'il le faut — qu'en résistant au besoin pur d'écrire, en évitant l'approche de ce qui s'écrit, cette parole sans fin ni commencement que nous ne pouvons exprimer qu'en lui imposant silence. C'est là le tourment magique qui est lié à l'appel de l'inspiration, qu'on trahit nécessairement, et non pas parce que les livres ne seraient qu'un écho dégradé d'une parole sublime, mais parce qu'on ne les écrit qu'en faisant taire ce qui les inspire, en faisant défaut au mouvement qu'ils prétendent rappeler, en interrompant « le murmure ».

Qui veut écrire et produire, il lui faut sans cesse endormir en soi cette exaltation. La maîtrise suppose ce sommeil par lequel le créateur apaise et trompe la puissance qui l'entraîne. Il n'est créateur et capable, de cette capacité qui laisse sa trace dans le monde, que parce qu'il a mis, entre son activité et le centre d'où rayonne la parole originelle, l'intervalle, l'épaisseur d'un sommeil : sa lucidité est faite de ce sommeil. L'on se tromperait donc sur les expériences surréalistes, et celles-ci nous tromperaient sur le lieu où se situe l'inspiration, si elles nous invitaient à voir en celle-ci un événement de la nature du sommeil, alors qu'on dort en quelque sorte pour s'en détourner. Kafka, à plusieurs reprises, dit à Gustav Janouch : « S'il n'y avait pas ces affreuses nuits d'insomnie, en général je n'écrirais pas. » Il faut l'entendre profondément : l'inspiration, cette parole errante qui ne peut prendre fin, est *la longue nuit de l'insomnie*, et c'est pour s'en défendre, en s'en détournant, que l'écrivain en vient à écrire vraiment, activité qui le rend au monde où il peut dormir. C'est pourquoi, aussi, le surréalisme, en se confiant au rêve, ce n'est pas au sommeil qu'il a fait confiance : s'il y a un rapport entre « l'inspiration » et le rêve, c'est que celui-ci est une allusion à un refus de dormir au sein du sommeil, à l'impossibilité de dormir que devient le sommeil dans le rêve. Les adeptes des

premières hypnoses surréalistes croyaient s'abandonner au sommeil. Mais l'hypnose ne consiste pas à endormir, mais à empêcher de dormir, à maintenir, au sein de la nuit rassemblée, une lumière passive, obéissante, le point, incapable de s'éteindre, de la lucidité paralysée, avec laquelle la puissance qui fascine est entrée en contact, qu'elle touche dans ce lieu séparé où tout devient image. L'inspiration nous pousse doucement ou impétueusement hors du monde et, dans ce dehors, il n'est pas de sommeil, pas plus qu'il n'y a de repos. Peut-être doit-on l'appeler nuit, mais précisément la nuit, l'essence de la nuit ne nous laisse pas dormir. En elle, il n'est pas trouvé de refuge dans le sommeil. Le sommeil est une issue par où nous ne cherchons pas à échapper au jour, mais à la nuit qui est sans issue.

Les échecs de l'écriture automatique ne découragent pas André Breton ; ils ne diminuent en rien, à ses yeux, l'exigence qu'elle représente. Et s'il continue à espérer d'elle une réussite absolue et même à lui demander comme un moyen de se purifier elle-même, cet espoir est analogue à celui qui protège l'artiste, quand, voulant faire œuvre, mais ne voulant pas trahir ce qui l'inspire, il tente de concilier l'inconciliable et de trouver l'œuvre, là où il lui faut s'exposer au désœuvrement essentiel. Expérience tourmentée, qui ne peut être poursuivie que sous le voile de l'échec, et pourtant, si l'expérience est le mouvement infiniment risqué qui ne peut réussir, ce qui sort d'elle, nous l'appelons réussite, ce tourment, nous l'appelons bonheur, et cette pauvreté aride devient la plénitude de l'inspiration : ce désespoir laborieux, infatigable, c'est la chance ou la grâce d'un don sans travail. Ce que rencontre l'artiste au sein de l'expérience, l'un d'eux nous le dit : « Mes tableaux sont sans valeur », « Moi, comme peintre, je ne signifierai jamais rien d'important, je le sens absolument. » C'est là la vérité de l'expérience : il faut persévérer dans l'espace de ce *sans valeur*, maintenir le souci de l'accomplissement et le droit à la perfection en supportant la détresse d'un échec irrémédiable. Seulement, pour nous, cet échec s'appelle Van Gogh, et la détresse devient le flamboiement, l'essence même de la couleur.

L'ŒUVRE, VOIE
VERS L'INSPIRATION

Sur cette expérience, l'essentiel à dire est peut-être ceci : pendant longtemps, les œuvres ont passé par elle, mais en l'ignorant ou en lui donnant un nom qui la dissimulait, quand l'art voulait rendre les dieux présents ou représenter les hommes. Il n'en est plus de même aujourd'hui. L'œuvre n'est plus innocente, elle sait d'où elle vient. Ou, du moins, le rechercher, dans cette recherche se rapprocher toujours plus de l'origine, dans cette approche se tenir et se maintenir là où la possibilité se joue, où le risque est essentiel, où l'échec menace, c'est ce qu'elle semble demander, c'est là qu'elle pousse l'artiste, loin d'elle et loin de son accomplissement. Cette expérience est devenue si grave que l'artiste la poursuit sans fin et, en désespoir de cause, par souci en même temps de l'essentiel, la produit au grand jour, cherche à l'exprimer directement ou, en d'autres termes, à *faire de l'œuvre une voie vers l'inspiration*, ce qui protège et préserve la pureté de l'inspiration, *et non pas de l'inspiration une voie vers l'œuvre*.

Que cette démarche soit logiquement erronée, ne signifie rien, car c'est précisément la nécessité de cette erreur, ce fait qu'elle est apparemment sans issue et qu'elle n'en est pas moins exigence extrême, c'est ce caractère d'exigence sans issue qui oblige l'artiste à ne pas s'en détourner et à en soutenir mystérieusement la démesure. Mais il y a une autre difficulté qui le met plus profondément dans son tort. Rilke y fait allusion dans une lettre à Clara Rilke : « Cela vous indique d'une façon certaine que nous devons nous livrer aux épreuves les plus extrêmes, mais aussi, semble-t-il, n'en souffler mot, avant de nous enfoncer dans notre œuvre, ne pas les amoindrir en les communiquant, car l'unique, ce que nul autre ne comprendrait et n'aurait le droit de comprendre, cette sorte d'égarement qui nous est propre, doit s'insérer dans notre travail, pour devenir valable et révéler sa loi, dessin original que, seule, la transparence de l'art rend visible... Je m'imagine parfois quelle folie — et quelle erreur — aurait commises Van Gogh, s'il avait dû communiquer à quiconque le caractère unique de sa vision, s'il avait dû considérer avec d'autres les motifs dont il allait extraire ses tableaux... » L'appel à Gauguin naît de ce désir d'une communication immédiate. Gauguin vient. « A peine était-il là, l'ami tant désiré,

l'autre lui-même, que Van Gogh, de désespoir, se rasait les oreilles. »

Peut-être, en effet, dès l'instant où l'expérience rompt l'intimité, cherche à se révéler, peut-être est-elle aussitôt perdue. Peut-être ne cherche-t-elle à se dévoiler que pour devenir supportable, pour s'alléger et « s'amoindrir ». A un tel peut-être, chacun répond par une décision qui lui est propre : l'un se coupe l'oreille, mais il n'en fait pas un tableau ; l'autre erre, fait du tapage dans les rues, c'est le commencement d'*Aurélia* qui prend fin sous la neige, rue de la Vieille-Lanterne. Il suffit de remarquer ici qu'à cette question l'écriture automatique est aussi une réponse. Elle dit intrépidement : seul compte le moment de l'expérience, seule importe la trace anonyme, visible, d'une présence sans réserve. Tout doit devenir public. Le secret doit être brisé. L'obscur doit entrer dans le jour et se faire jour. Ce qui ne peut se dire doit pourtant s'entendre : *Quidquid latet apparebit*, tout ce qui est caché, c'est cela qui doit apparaître, et non pas dans l'anxiété d'une conscience coupable, mais dans l'insouciance d'une bouche heureuse. — Quoi, sans risques, ni périls ? Dans la facilité d'une parole qui s'échappe, d'une liberté inconsciente, ignorante ? Non pas sans risques et jamais dans le calme d'une spontanéité indifférente. L'écriture automatique est passive, cela signifie aussi qu'elle se place dans l'imprudence et la témérité d'un mouvement de pure passion. Elle est la parole qui se fait *désir*, qui se confie au désir pour revenir à sa source, et ce qu'elle affirme inlassablement, ce qu'elle ne peut taire, ce qu'elle ne peut commencer, ni finir d'exprimer, c'est ce à quoi René Char fait écho, lorsqu'il dit : « *Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir* » et André Breton : « *Le désir, oui, toujours.* »

VI

L'ŒUVRE ET LA COMMUNICATION

I

LIRE

Lire : dans le carnet de route de l'écrivain, on ne s'étonne pas de trouver des aveux de ce genre : « Toujours cette angoisse au moment d'écrire... », et quand Lomazzo nous parle de l'effroi qui saisissait Léonard, chaque fois qu'il voulait peindre, cela, aussi, nous le comprenons, nous pressentons que nous pourrions le comprendre.

Mais un homme qui nous confierait : « Toujours anxieux au moment de lire », un autre qui ne pourrait pas lire sauf à de rares moments privilégiés ou celui qui bouleverserait toute sa vie, renoncerait au monde, au travail et au bonheur du monde, pour s'ouvrir un chemin vers une lecture de quelques instants, sans doute lui ferions-nous une place auprès de cette malade de Pierre Janet, qui ne lisait pas volontiers, parce que, remarquait-elle, « un livre qu'on lit devient sale ».

Ecouter de la musique fait de celui qui a seulement plaisir à l'écouter un musicien, de même regarder un tableau. La musique, la peinture sont des mondes où pénètre celui qui en a la clé. Cette clé serait le « don », ce don serait l'enchantement et la compréhension d'un certain goût. L'amateur de musique, l'amateur de tableaux sont des personnages qui portent ostensiblement leur préférence comme un mal délicieux qui les isole et dont ils sont fiers. Les autres reconnaissent modestement qu'ils n'ont pas d'oreille. Il faut être doué pour entendre et pour voir. Le don est un espace clos — salle de concert, musée — dont on s'entoure pour jouir d'un plaisir clandestin. Ceux qui n'ont pas

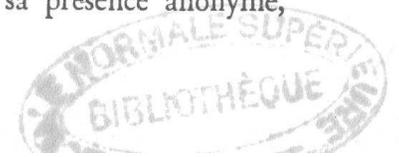
le don restent dehors, ceux qui l'ont entrent et sortent à leur gré. Naturellement, la musique n'est aimée que le dimanche ; cette divinité n'est pas plus exigeante que l'autre.

Lire ne demande pas même de dons et fait justice de ce recours à un privilège naturel. Auteur, lecteur, personne n'est doué, et celui qui se sent doué, sent surtout qu'il ne l'est pas, se sent infiniment démuné, absent de ce pouvoir qu'on lui attribue, et de même qu'être « artiste », c'est ignorer qu'il y a déjà un art, ignorer qu'il y a déjà un monde, lire, voir et entendre l'œuvre d'art exige plus d'ignorance que de savoir, exige un savoir qu'investit une immense ignorance et un don qui n'est pas donné à l'avance, qu'il faut chaque fois recevoir, acquérir et perdre, dans l'oubli de soi-même. Chaque tableau, chaque œuvre musicale nous fait présent de cet organe dont nous avons besoin pour l'accueillir, nous « donne » l'œil et l'oreille qu'il nous faut pour l'entendre et le voir. Les non-musiciens sont ceux qui, par une décision initiale, refusent cette possibilité d'entendre, s'y dérobent, comme à une menace ou à une gêne à laquelle ils se ferment soupçonneusement. André Breton désavoue la musique, parce qu'il veut préserver, en lui, le droit d'entendre l'essence discordante du langage, sa musique non-musicale, et Kafka qui ne cesse de se reconnaître fermé à la musique comme personne d'autre au monde, n'est pas sans découvrir dans ce défaut l'un de ses points forts : « Je suis réellement fort, j'ai une certaine force et, pour la caractériser d'une manière brève et peu claire, c'est mon être non-musical. »

En général, celui qui n'aime pas la musique ne la supporte pas, de même que l'homme que repousse le tableau de Picasso, l'exclut avec une haine violente, comme s'il se sentait sous une menace directe. Qu'il n'ait pas même regardé le tableau, ne parle pas contre sa bonne foi. Le regarder n'est pas en son pouvoir. Ne pas le regarder ne le met pas dans son tort, c'est une forme de sa sincérité, le pressentiment juste de cette force qui lui ferme les yeux. « Je me refuse à voir ça. » « Je ne pourrais pas vivre avec ça sous les yeux. » Ces formules dégagent plus fortement la réalité cachée de l'œuvre d'art, son intolérance absolue, que les complaisances suspectes de l'amateur. Il est bien vrai que l'on ne peut pas vivre avec un tableau sous les yeux.

L'œuvre plastique a sur l'œuvre verbale l'avantage de rendre plus manifeste le vide exclusif à l'intérieur duquel elle semble vouloir demeurer, loin des regards. Le *Baiser* de Rodin se laisse regarder et même se plaît à l'être, le *Balzac* est sans regard, chose fermée et dormante, absorbée en elle-même jusqu'à disparaître. Cette séparation décisive, dont la sculpture fait son élément, qui, au centre de l'espace, dispose un autre espace rebelle, un espace dérobé, évident et soustrait, peut-être immuable, peut-être sans repos, cette violence préservée, en face de laquelle nous nous sentons toujours de trop, semble manquer au livre. La statue qu'on déterre et qu'on présente à l'admiration, n'en attend rien, n'en reçoit rien, paraît plutôt arrachée à son lieu. Mais le livre qu'on exhume, le manuscrit qui sort de la jarre pour entrer dans le plein jour de la lecture, ne naît-il pas, par une chance impressionnante, à nouveau ? Qu'est-ce qu'un livre qu'on ne lit pas ? Quelque chose qui n'est pas encore écrit. Lire, ce serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s'écrive ou *soit* écrit, — cette fois sans l'intermédiaire de l'écrivain, sans personne qui l'écrive. Le lecteur ne s'ajoute pas au livre, mais il tend d'abord à l'alléger de tout auteur, et ce qu'il y a de si prompt dans son approche, cette ombre si vaine qui passe sur les pages et les laisse intactes, tout ce qui donne à la lecture l'apparence de quelque chose de superflu, et même le peu d'attention, le peu de poids de l'intérêt, toute l'infinie légèreté du lecteur affirme la légèreté nouvelle du livre, devenu un livre sans auteur, sans le sérieux, le travail, les lourdes angoisses, la pesanteur de toute une vie qui s'y est déversée, expérience parfois terrible, toujours redoutable, que le lecteur efface et, dans sa légèreté providentielle, considère comme rien.

Sans qu'il le sache, le lecteur est engagé dans une lutte profonde avec l'auteur : quelle que soit l'intimité qui subsiste aujourd'hui entre le livre et l'écrivain, si directement que soient éclairées, par les circonstances de la diffusion, la figure, la présence, l'histoire de son auteur — circonstances qui ne sont pas fortuites, mais peut-être déjà légèrement anachroniques —, malgré cela, toute lecture où la considération de l'écrivain semble jouer un si grand rôle, est une prise à partie qui l'annule pour rendre l'œuvre à elle-même, à sa présence anonyme,



à l'affirmation violente, impersonnelle, qu'elle est. Le lecteur est lui-même toujours foncièrement anonyme, il est n'importe quel lecteur, unique, mais transparent. N'ajoutant pas son nom au livre (comme le faisaient jadis nos pères), en effaçant plutôt tout nom, par sa présence sans nom, par ce regard modeste, passif, interchangeable, insignifiant, sous la pression légère duquel le livre apparaît écrit, à l'écart de tout et de tous.

La lecture fait du livre ce que la mer, le vent font de l'ouvrage façonné par les hommes : une pierre plus lisse, le fragment tombé du ciel, sans passé, sans avenir, sur lequel on ne s'interroge pas pendant qu'on le voit. La lecture donne au livre l'existence abrupte que la statue « semble » tenir du ciseau seul : cet isolement qui la dérobe aux regards qui la voient, cet écart hautain, cette sagesse orpheline, qui congédie aussi bien le sculpteur que le regard qui voudrait la sculpter encore. Le livre a en quelque sorte besoin du lecteur pour devenir statue, besoin du lecteur pour s'affirmer chose sans auteur et aussi sans lecteur. Ce n'est pas d'abord une vérité plus humaine que la lecture lui apporte ; mais elle n'en fait pas non plus quelque chose d'inhumain, un « objet », une pure présence compacte, le fruit des profondeurs que notre soleil n'aurait pas mûri. Elle « fait » seulement que le livre, l'œuvre devienne — devient — œuvre par delà l'homme qui l'a produite, l'expérience qui s'y est exprimée et même toutes les ressources artistiques que les traditions ont rendues disponibles. Le propre de la lecture, sa singularité éclaire le sens singulier du verbe « faire » dans l'expression : « elle fait que l'œuvre devient œuvre ». Le mot faire n'indique pas ici une activité productrice : la lecture ne fait rien, n'ajoute rien ; elle laisse être ce qui est ; elle est liberté, non pas liberté qui donne l'être ou le saisit, mais liberté qui accueille, consent, dit oui, ne peut que dire oui et, dans l'espace ouvert par ce oui, laisse s'affirmer la décision bouleversante de l'œuvre, l'affirmation qu'elle est — et rien de plus.

LAZARE, VENI FORAS

La lecture qui prend l'œuvre pour ce qu'elle est et, ainsi, la débarrasse de tout auteur, ne consiste pas à introduire, à la place, un lecteur, personne existant fortement, ayant une histoire,

un métier, une religion et même de la lecture, qui, à partir de tout cela, commencerait, avec l'autre personne qui a écrit le livre, un dialogue. La lecture n'est pas une conversation, elle ne discute pas, elle n'interroge pas. Elle ne demande jamais au livre et, à plus forte raison, à l'auteur : « Qu'as-tu voulu dire, au juste ? Quelle vérité m'apportes-tu donc ? » La lecture véritable ne met jamais en question le livre véritable ; mais elle n'est pas non plus soumission au « texte ». Seul, le livre non-littéraire s'offre comme un réseau fortement tissé de significations déterminées, comme un ensemble d'affirmations réelles : avant d'être lu par personne, le livre non-littéraire a toujours été déjà lu par tous, et c'est cette lecture préalable qui lui assure une ferme existence. Mais le livre qui a son origine dans l'art, n'a pas sa garantie dans le monde, et lorsqu'il est lu, il n'a encore jamais été lu, ne parvenant à sa présence d'œuvre que dans l'espace ouvert par cette lecture unique, chaque fois la première et chaque fois la seule.

De là l'étrange liberté dont la lecture — littéraire — nous donne l'exemple. Libre mouvement, si elle n'est pas soumise, si elle ne prend appui sur rien qui soit déjà présent. Le livre sans doute est là, non seulement sa réalité de papier et d'imprimerie, mais aussi sa nature de livre, ce tissu de significations stables, cette affirmation qu'il doit à un langage préétabli, cette enceinte aussi que forme autour de lui la communauté de tous les lecteurs parmi lesquels, moi qui ne l'ai pas lu, je me trouve déjà, et cette enceinte est encore celle de tous les livres qui, comme des anges aux ailes entrelacées, veillent étroitement sur ce volume inconnu, car un seul livre en péril fait une dangereuse brèche dans la bibliothèque universelle. Le livre est donc là, mais l'œuvre est encore cachée, absente peut-être radicalement, dissimulée en tout cas, offusquée par l'évidence du livre, derrière laquelle elle attend la décision libératrice, le *Lazare, veni foras*.

Faire tomber cette pierre semble la mission de la lecture : la rendre transparente, la dissoudre par la pénétration du regard qui, avec élan, va au delà. Il y a, dans la lecture, du moins dans le point de départ de la lecture, quelque chose de vertigineux qui ressemble au mouvement déraisonnable par lequel nous vou-

lons ouvrir à la vie des yeux déjà fermés ; mouvement lié au désir qui, comme l'inspiration, est un saut, un saut infini : Je veux lire ce qui n'est pourtant pas écrit. Mais il y a plus, et ce qui rend plus singulier encore le « miracle » de la lecture — ce qui nous éclaire peut-être sur le sens de toute thaumaturgie —, c'est qu'ici la pierre et le tombeau ne détiennent pas seulement le vide cadavérique qu'il s'agit d'animer, c'est que cette pierre et ce tombeau constituent la présence, pourtant dissimulée, de ce qui doit apparaître. Faire rouler, faire sauter la pierre, c'est là certes quelque chose de merveilleux, mais que nous accomplissons à chaque instant dans le langage quotidien, et, à chaque instant, nous nous entretenons avec ce Lazare, mort depuis trois jours, peut-être depuis toujours, et qui, sous ses bandelettes bien tissées, soutenu par les conventions les plus élégantes, nous répond et nous parle au cœur de nous-mêmes. Mais, à l'appel de la lecture littéraire, ce qui répond, ce n'est pas une porte qui tombe ou qui deviendrait transparente ou même s'amincirait quelque peu, c'est plutôt une pierre plus rude, mieux scellée, écrasante, déluge démesuré de pierre qui ébranle la terre et le ciel.

Tel est le caractère propre de cette « ouverture » dont la lecture est faite : ne s'ouvre que ce qui est mieux fermé ; n'est transparent que ce qui appartient à la plus grande opacité ; ne se laisse admettre dans la légèreté d'un Oui libre et heureux que ce qu'on a supporté comme l'écrasement d'un néant sans consistance. Et cela ne lie pas l'œuvre poétique à la recherche d'une obscurité qui déconcerterait la compréhension quotidienne. Cela établit seulement, entre le livre qui est là et l'œuvre qui n'est jamais là par avance, entre le livre qui est l'œuvre dissimulée et l'œuvre qui ne peut s'affirmer que dans l'épaisseur, rendue présente, de cette dissimulation, une rupture violente, le passage du monde où tout a plus ou moins de sens, où il y a obscurité et clarté, à un espace où, à proprement parler, rien n'a encore de sens, vers quoi cependant tout ce qui a sens remonte comme vers son origine.

Mais ces remarques risqueraient aussi de nous tromper, si elles faisaient de la lecture un travail de déblaiement allant d'un langage à un autre, ou une marche aventureuse, demandant initiative, effort et conquête. L'approche de la lecture est peut-

être un bonheur difficile, mais lire est ce qu'il y a de plus aisé, liberté sans travail, un pur Oui qui s'épanouit dans l'immédiat.

LE OUI LÉGER, INNOCENT,
DE LA LECTURE

Lire, au sens de la lecture littéraire, ce n'est même pas un mouvement pur de compréhension, l'entente qui maintiendrait le sens en le relançant. Lire

se situe au delà ou en deçà de la compréhension. Lire, ce n'est pas non plus exactement lancer un appel pour que se découvre, derrière l'apparence de la parole commune, derrière le livre de tous, l'œuvre unique qui doit se révéler dans la lecture. Sans doute y a-t-il une sorte d'appel, mais elle ne peut venir que de l'œuvre elle-même, appel silencieux, qui dans le bruit général impose le silence, que le lecteur n'entend qu'en y répondant, qui le détourne des relations habituelles et qui le tourne vers l'espace auprès duquel, en y séjournant, la lecture devient approche, accueil ravi de la générosité de l'œuvre, accueil qui élève le livre à l'œuvre qu'il est, par le même transport qui élève l'œuvre à l'être et fait de l'accueil le ravissement où se prononce l'œuvre. La lecture est ce séjour et elle a la simplicité du Oui léger et transparent qui est ce séjour. Même si elle exige du lecteur qu'il entre dans une zone où l'air lui manque et le sol se dérobe, même si, en dehors de ces approches orageuses, la lecture semble être participation à la violence ouverte qu'est l'œuvre, en elle-même elle est présence tranquille et silencieuse, le milieu pacifié de la démesure, le Oui silencieux qui est au centre de tout orage.

La liberté de ce Oui présent, ravi et transparent est l'essence de la lecture. Elle l'oppose au côté de l'œuvre qui, par l'expérience de la création, touche à l'absence, aux tourments de l'infini, à la profondeur vide de ce qui ne commence et ne finit jamais, mouvement qui expose le créateur à la menace de la solitude essentielle et le livre à l'interminable.

La lecture est, en ce sens, plus positive que la création, plus créatrice, quoique ne produisant rien. Elle a part à la décision, elle en a la légèreté, l'irresponsabilité et l'innocence. Elle ne fait rien et tout est accompli. A Kafka, l'angoisse, les récits inachevés, le tourment d'une vie perdue, d'une

mission trahie, chaque jour changé en exil, chaque nuit exilée du sommeil et, pour finir, la certitude que « *La Métamorphose* est illisible, radicalement manquée ». Mais au lecteur de Kafka l'angoisse qui devient aisance et bonheur, le tourment de la faute qui se transfigure en innocence et, pour chaque lambeau de texte, le ravissement de la plénitude, la certitude de l'achèvement, la révélation de l'œuvre unique, inévitable, imprévisible. Telle est l'essence de la lecture, du Oui léger qui, bien plus que la sombre lutte du créateur avec le chaos où il cherche à disparaître pour s'en rendre maître, évoque la part divine de la création.

De là que bien des griefs de l'auteur contre le lecteur paraissent déplacés. Quand Montesquieu écrit : « Je demande une grâce que je crains que l'on ne m'accorde pas : c'est de ne pas juger, par la lecture d'un moment, d'un travail de vingt années ; d'approuver ou de condamner le livre entier et non pas quelques phrases », il demande ce que les artistes regrettent souvent de ne pas obtenir, pensant avec un mouvement amer à la lecture désinvolte, au coup d'œil distrait, à l'oreille négligente qui se tourne vers leurs ouvrages : tant d'efforts, de sacrifices, de soins, de calculs, une vie de solitude, des siècles de méditations et de recherches, appréciés, jugés et supprimés par la décision ignorante du premier venu, par le hasard de l'humeur. Et quand Valéry s'inquiète du lecteur inculte d'aujourd'hui qui demande à la facilité d'être complice de sa lecture, cette inquiétude est peut-être justifiée, mais la culture d'un lecteur attentif, les scrupules d'une lecture pénétrée de dévotion, quasi religieuse et devenue une sorte de culte, n'y changeraient rien, apporteraient des périls encore plus graves, car d'un lecteur léger, qui accomplit autour d'un texte une danse rapide, cette légèreté n'est sans doute pas une vraie légèreté, mais elle est sans conséquences et elle n'est pas sans promesse : elle annonce le bonheur et l'innocence de la lecture, qui est peut-être en effet une danse avec un partenaire invisible dans un espace séparé, une danse joyeuse, éperdue, avec le « tombeau ». Légèreté à qui il ne faut pas souhaiter le mouvement d'un souci plus grave, car là où la légèreté nous est donnée, la gravité ne manque pas.

II

LA COMMUNICATION

Ce qui menace le plus la lecture : la réalité du lecteur, sa personnalité, son immodestie, l'acharnement à vouloir demeurer lui-même en face de ce qu'il lit, à vouloir être un homme qui sait lire en général. Lire un poème, ce n'est pas lire encore un poème, ce n'est même pas entrer, par l'intermédiaire de ce poème, dans l'essence de la poésie. La lecture du poème, c'est le poème lui-même qui s'affirme œuvre dans la lecture, qui, dans l'espace tenu ouvert par le lecteur, donne naissance à la lecture qui l'accueille, devient pouvoir de lire, devient la communication ouverte entre le *pouvoir* et l'*impossibilité*, entre le pouvoir lié au moment de la lecture et l'impossibilité liée au moment de l'écriture.

La communication de l'œuvre n'est pas dans le fait qu'elle est devenue communicable, par la lecture, à un lecteur. L'œuvre est elle-même communication, intimité en lutte entre l'exigence de lire et l'exigence d'écrire, entre la mesure de l'œuvre qui se fait pouvoir et la démesure de l'œuvre qui tend à l'impossibilité, entre la forme où elle se saisit et l'illimité où elle se refuse, entre la décision qui est l'être du commencement et l'indécision qui est l'être du recommencement. Cette violence dure aussi longtemps que l'œuvre est œuvre, violence jamais pacifiée, mais qui est aussi le calme d'un accord, contestation qui est le mouvement de l'entente, entente qui périt dès qu'elle cesse d'être l'approche de ce qui est sans entente.

Lire, ce n'est donc pas obtenir communication de l'œuvre,

c'est « faire » que l'œuvre se communique et, pour employer une image fautive, c'est être l'un des deux pôles entre lesquels jaillit, par mutuelle attraction et répulsion, la violence éclairante de la communication, entre lesquels passe cet événement et qu'il constitue par ce passage même. Mais, bien entendu, cette comparaison est fautive. Elle indique tout au plus que l'antagonisme qui oppose dans l'œuvre ses deux moments (ou, plus exactement, qui fait de l'œuvre une tension où ses moments semblent s'opposer deux par deux), l'ouvre, par cette contrariété, à la liberté de sa communication, mais elle ne dit pas qu'un tel antagonisme soit celui de deux pôles fixes répondant au schéma grossier de deux pouvoirs, déterminés une fois pour toutes, et appelés lire et écrire. Il faudrait au moins ajouter que cette exaltation antagoniste qui prend finalement la forme personnifiée du lecteur et de l'auteur, n'a pas cessé de se poursuivre au cours de la genèse de l'œuvre. Là où, à la fin, l'œuvre semble être devenue le dialogue de deux personnes en qui s'incarnent deux exigences stabilisées, ce « dialogue » est d'abord le combat plus originel d'exigences plus indistinctes, l'intimité déchirée de moments irréconciliables et inséparables, que nous appelons mesure et démesure, forme et infini, décision et indécision et qui, sous leurs oppositions successives, donnent réalité à la même violence, tendant à s'ouvrir et tendant à se fermer, tendant à se saisir dans la figure claire qui limite et tendant à errer sans fin, à se perdre dans la migration sans repos, celle de l'autre nuit qui ne vient jamais, mais revient. Communication où c'est l'obscur qui doit se faire jour, où il doit y avoir jour de par l'obscur, révélation où rien n'apparaît, mais où la dissimulation se fait apparence.

LE LECTEUR
ENCORE FUTUR

L'on dit quelquefois que tout auteur écrit en présence de quelque lecteur ou encore pour être lu. C'est une manière de parler peu réfléchie. Ce qu'il faut dire, c'est que la part du lecteur, ou ce qui deviendra, une fois l'œuvre faite, pouvoir ou possibilité de lire, est déjà présente, sous des formes changeantes, dans la genèse de l'œuvre. Dans la mesure où écrire, c'est s'arracher à l'impossibilité, où écrire devient possible, écrire assume alors les caractères de l'exigence de lire, et l'écrivain devient

l'intimité naissante du lecteur encore infiniment futur. Mais il va de soi que ce pouvoir n'est cependant pouvoir d'écrire que par l'opposition à lui-même qu'il devient dans l'expérience de l'impossibilité. Il n'y a pas pouvoir d'un côté, impossibilité de l'autre ; il n'y a pas le heurt de ces antagonismes ; il y a, dans l'événement du fait d'écrire, la tension qui, par l'intimité où l'écriture les rassemble, exige des opposés ce qu'ils sont dans leur extrême opposition, mais exige aussi qu'ils viennent à eux-mêmes en sortant d'eux-mêmes, en se retenant ensemble hors d'eux-mêmes dans l'unité inquiète de leur commune appartenance. Pouvoir qui n'est pouvoir qu'au regard de l'impossibilité ; impossibilité qui s'affirme comme pouvoir.

L'écrivain, pour autant qu'il demeure une personne réelle et croit être cette personne réelle qui écrit, croit, aussi, volontiers abriter en lui le lecteur de ce qu'il écrit. Il sent en lui, vivante et exigeante, la part du lecteur encore à naître et, bien souvent, par une usurpation à laquelle il n'échappe guère, c'est le lecteur, prématurément et faussement engendré, qui se met à écrire en lui (de là, pour n'en donner qu'un grossier exemple, ces beaux morceaux, ces belles phrases qui viennent à la surface, qu'on ne peut pas dire écrites, mais uniquement lisibles). Cette illusion, nous le comprenons à présent, vient de ce que passent par l'écrivain, au cours de la genèse, les moments qui préfigurent l'exigence de la lecture, mais ces moments doivent précisément tomber hors de lui, lorsqu'ils se rassemblent dans la décision finale de la lecture, dans la liberté de l'accueil et du séjour auprès de l'œuvre qui seule est authentique lecture.

L'écrivain ne peut jamais lire son œuvre pour la raison même qui lui prête l'illusion de la lire. « Il est, dit René Char, la genèse d'un être qui projette et d'un être qui retient. » Mais pour que « l'être qui retient », l'être qui donne forme et mesure, le formateur, le « Commenceur », atteigne la métamorphose ultime qui ferait de lui « le lecteur », il faut que l'œuvre achevée lui échappe, échappe à celui qui la fait, s'achève en l'écartant, s'accomplisse dans cet « écart » qui le dessaisit définitivement, écart qui prend précisément alors la forme de la lecture (et où la lecture prend forme).

Le moment où ce qui se glorifie en l'œuvre, c'est l'œuvre, où

celle-ci cesse en quelque sorte d'avoir été faite, de se rapporter à quelqu'un qui l'ait faite, mais rassemble toute l'essence de l'œuvre en ceci que maintenant il y a œuvre, commencement et décision initiale, ce moment qui annule l'auteur est aussi celui où, l'œuvre s'ouvrant à elle-même, en cette ouverture la lecture prend origine.

La lecture naît donc à ce moment où le « vide » qui, au cours de la genèse de l'œuvre, marquait son inachèvement, mais marquait aussi l'intimité de sa progression, l'essor de « l'être qui projette », la lecture naît au moment où la distance de l'œuvre à l'égard d'elle-même change de signe, n'indique plus son inachèvement, mais son accomplissement, ne signifie plus qu'elle n'est pas encore faite, mais qu'elle n'a jamais eu à être faite.

En général, le lecteur, contrairement à l'écrivain, se sent naïvement superflu. Il ne pense pas qu'il fait l'œuvre. Même si celle-ci le bouleverse et d'autant plus qu'elle l'occupe, il sent qu'il ne l'épuise pas, qu'elle demeure toute hors de son approche la plus intime : il ne la pénètre pas, elle est libre de lui, cette liberté fait la profondeur de ses rapports avec elle, fait l'intimité de son Oui mais, dans ce Oui même, le maintient encore à distance, rétablit la distance qui seule fait la liberté de l'accueil et qui se reconstitue sans cesse à partir de la passion de la lecture qui l'abolit.

Cette distance, si le lecteur la garde pure, si elle est, en outre, la mesure de son intimité avec l'œuvre, d'autant plus proche d'elle qu'il la reconnaît œuvre sans lui, est ce qui achève l'œuvre, ce qui, l'éloignant de tout auteur et de la considération d'avoir été faite, la donne pour ce qu'elle est. Comme si l'effacement de la lecture, qui la rend innocente et irresponsable de ce qui fait l'œuvre, était, par cela même, plus proche de l'œuvre faite, de l'essence de sa création, que l'auteur qui croit toujours avoir tout fait et avoir tout créé.

L'HORREUR DU VIDE Mais cette *distance*, qui évoque le Oui de l'œuvre achevée, donnée comme faite au moment où se substitue au mouvement qui l'a faite l'affirmation qu'elle est, — distance de l'œuvre à l'égard

d'elle-même, à l'égard du lecteur, du monde en cours, des autres œuvres —, cela même qui fait l'innocence de la lecture, en fixe aussi la responsabilité et le risque. Il semble qu'il soit très difficile de préserver un tel intervalle. L'horreur du vide se traduit ici par le besoin de le remplir avec un jugement de valeur. L'œuvre est dite bonne, mauvaise, au regard de la morale, des lois, des divers systèmes de valeurs, etc. Elle est dite réussie ou manquée au regard des règles, aujourd'hui très précieuses, qui peuvent constituer les instances d'une esthétique, en réalité simples impressions d'un goût plus ou moins raffiné ou d'une absence de goût plus ou moins vigoureuse. Elle est dite riche ou pauvre au regard de la culture qui la compare aux autres œuvres, qui en tire ou non un accroissement de savoir, qui l'ajoute au trésor national, humain, ou qui encore y voit seulement un prétexte pour parler ou pour enseigner.

Il se peut que plus l'œuvre est estimée, plus elle soit en péril : elle devient une bonne œuvre, elle est rangée du côté du bien qui l'utilise, qui en fait œuvre utile. L'œuvre, jugée mauvaise, trouve dans ce jugement l'espace où parfois elle se préserve. Mise à l'écart, vouée aux enfers des bibliothèques, brûlée, oubliée : mais cet exil, cette disparition au sein de la brûlure du feu ou de la tiédeur de l'oubli, prolonge aussi dans une certaine mesure la distance juste de l'œuvre, correspond à la force de son éloignement. Cela ne veut pas dire qu'elle trouvera nécessairement dans un siècle les lecteurs qui lui ont fait défaut. La postérité n'est promise à personne et elle ne fait le bonheur d'aucun livre. L'œuvre ne dure pas, elle est ; cet être peut ouvrir une nouvelle durée, il est un appel au commencement, rappelant que rien ne s'affirme que par la fécondité d'une décision initiale, mais l'avènement même de l'œuvre s'éclaire aussi bien par l'éclat de la disparition que par le faux jour d'une survie devenue habituelle. Le sentiment que les œuvres échappent au temps trouve son origine dans « la distance » de l'œuvre, exprime, en le travestissant, l'éloignement qui vient toujours de la présence de l'œuvre, exprime, en l'oubliant, ce fait que l'œuvre, dans la lecture, arrive toujours pour la première fois à la présence, lecture unique, chaque fois la première et chaque fois la seule.

Le risque de la lecture n'est pourtant pas fortuit. Si le « vide »

de l'œuvre qui est sa présence à elle-même dans la lecture est difficile à préserver, ce n'est pas seulement parce qu'il est difficile à soutenir en lui-même, c'est qu'il se souvient aussi, en quelque sorte, de ce vide qui, au cours de la genèse, marquait l'inachèvement de l'œuvre, était la tension de ses moments antagonistes. C'est pourquoi, lire l'œuvre attire celui qui la lit dans le rappel de cette profonde genèse : non pas qu'il assiste nécessairement à nouveau à la manière dont elle s'est faite, c'est-à-dire à l'expérience réelle de sa création, mais il prend part à l'œuvre comme au déroulement de quelque chose qui se fait, à l'intimité de ce vide qui se fait être, — progression qui, si elle prend l'aspect d'un déroulement temporel, fonde l'essence du genre romanesque.

Cette manière de lire, présence à l'œuvre comme à une genèse, donne naissance, en s'altérant, à la lecture critique par laquelle le lecteur, devenu spécialiste, interroge l'œuvre pour savoir comment elle s'est faite, lui demande les secrets et les conditions de sa création, lui demande ensuite sévèrement si elle répond bien à ces conditions, etc. Le lecteur, devenu spécialiste, devient un auteur à rebours. Le vrai lecteur ne récrit pas le livre, mais il est exposé à revenir, par un entraînement insensible, vers les diverses préfigurations qui ont été les siennes et qui l'ont comme rendu présent, par avance, à l'expérience hasardeuse du livre : celui-ci cesse alors de lui paraître nécessaire pour redevenir une possibilité parmi d'autres, pour retrouver l'indécision d'une chose incertaine, toute encore à faire. Et l'œuvre retrouve ainsi son inquiétude, la richesse de son indigence, l'insécurité de son vide, tandis que la lecture, s'unissant à cette inquiétude et épousant cette indigence, devient ce qui ressemble au désir, l'angoisse et la légèreté d'un mouvement de passion.

Toutes ces métamorphoses appartiennent à l'essence authentique de la lecture. Celle-ci a à garder pure ce que nous appelons la distance de l'œuvre, mais non moins à garder vie à cette distance, à la faire communiquer avec l'intimité de l'œuvre, à empêcher que celle-ci ne s'y fige et ne s'y protège dans la solitude vaine de l'idéal. Le « vide » qui, au cours de la genèse, appartient à l'intimité déchirée de l'œuvre, semble, à la fin, tomber hors d'elle et, l'ouvrant toute à elle-même, la rendant absolument présente, faire pourtant de cette présence l'éloignement qui en

préserve l'approche, qui nous donne l'impression que le tableau est toujours derrière le tableau, qui nous donne aussi le sentiment que le poème, le temple et la statue échappent aux vicissitudes du temps dont ces œuvres portent cependant la marque.

Comme si ce vide déchirant, qui, au cours de la genèse, est tantôt l'abîme où l'œuvre s'engloutit, tantôt l'essor par lequel elle s'éclaire, qui est cette violence vide où tout éternellement se répète, mais la recherche à partir de quoi tout commence, comme si ce « lointain intérieur », comme l'appelle Michaux, passait, au moment de l'achèvement, tout au dehors, isolant l'œuvre, formant autour d'elle ce halo d'absence si caractéristique de la présence des chefs-d'œuvre, qui est comme leur auréole de gloire et les tient à l'abri sous un voile de majesté vide, d'indifférence inexpressive. Ainsi s'immobilisent les œuvres dans une distance sans vie. Isolées, préservées par un vide qui n'est plus lecture, mais culte d'admiration, elles cessent aussi d'être œuvres. L'œuvre d'art n'est jamais liée au repos, elle n'a rien à voir avec la tranquille certitude qui rend coutumiers les chefs-d'œuvre, elle ne s'abrite pas dans les musées. En ce sens elle n'est jamais et si, transposant fautivement l'idée qu'elle n'est pas faite, l'on dit d'elle qu'elle ne cesse jamais d'être faite, cela rappelle du moins qu'elle ne cesse pas d'être liée à son origine, qu'elle n'est qu'à partir de l'expérience incessante de l'origine, et cela rappelle aussi que la violence antagoniste par laquelle, au cours de la genèse, elle était l'opposition de ses moments, n'est pas un trait de cette genèse, mais appartient au caractère de lutte, agonal, de l'être de l'œuvre. L'œuvre est la *liberté violente* par laquelle elle se communique et par laquelle l'*origine*, la profondeur vide et indécise de l'origine, *se communique* à travers elle pour former la décision pleine, la fermeté du *commencement*. C'est pourquoi, elle tend toujours plus à rendre manifeste l'expérience de l'œuvre, qui n'est pas exactement celle de sa création, qui n'est aucunement celle de sa création technique, mais qui la ramène sans cesse de la clarté du commencement à l'obscurité de l'origine, qui soumet son éclatante apparition où elle s'ouvre à l'inquiétude de la dissimulation où elle se retire.

La lecture qui prend forme dans la distance de l'œuvre, qui est la forme de ce vide et le moment où celui-ci semble tomber

hors de l'œuvre, doit donc être aussi retour profond à son intimité, à ce qui semble être son éternelle naissance. Elle n'est pas un ange volant autour de la sphère de l'œuvre et faisant tourner celle-ci de ses pieds pourvus d'ailes. Elle n'est pas le regard qui du dehors, derrière la vitre, saisit ce qui se passe à l'intérieur d'un monde étranger. Elle est liée à la vie de l'œuvre, elle est présente à tous ces moments, elle est l'un d'eux et elle est tour à tour et en même temps chacun d'eux, elle n'est pas seulement leur rappel, leur transfiguration ultime, elle retient en elle tout ce qui est réellement en jeu dans l'œuvre, c'est pourquoi elle porte à elle seule, à la fin, tout le poids de la communication.

L'ŒUVRE ET L'HISTOIRE

Qu'ensuite, forte d'une telle intimité, la lecture, s'incarnant dans le lecteur, s'empare naturellement de l'œuvre, qu'elle veuille la « saisir », réduisant, supprimant toute distance avec elle ; que, plus encore, elle fasse de cette distance, signe de l'achèvement de l'œuvre, le principe d'une nouvelle genèse, celle de sa réalisation historique, quand, dans le monde de la culture, l'œuvre se transforme en devenant garante de vérités et dépositaire de significations, on ne peut s'en étonner, ce mouvement est inévitable. Mais il ne signifie pas seulement que l'œuvre artistique suit le cours des œuvres en général et obéit à la loi qui les meut par leurs transformations successives. Car ce mouvement est aussi encouragé par la nature propre de l'œuvre d'art, il vient de cette profonde distance de l'œuvre à l'égard d'elle-même par laquelle celle-ci échappe toujours à ce qu'elle est, semble définitivement faite et pourtant inachevée, semble, dans l'inquiétude qui la dérobe à toute saisie, se rendre complice des variations infinies du devenir. La distance qui met l'œuvre hors de notre portée et hors des atteintes du temps — là où elle périt dans l'immobilité de la gloire — l'expose aussi à toutes les aventures du temps, la montrant sans cesse en quête d'une nouvelle forme, d'un autre achèvement, complaisante à toutes les métamorphoses qui, la rattachant à l'histoire, semblent faire de son propre éloignement la promesse d'un avenir illimité.

Ainsi, ce qui se projetait dans l'intimité de l'œuvre, tombant hors d'elle pour la maintenir et la figer dans une immobilité

monumentale, se projette, à la fin, au dehors et fait de la vie intime de l'œuvre ce qui ne peut plus s'accomplir qu'en s'étalant dans le monde et en se remplissant de la vie du monde et de l'histoire.

Transformation qui se produit dans la mesure où le mouvement « vide » se charge d'un contenu, tandis que l'œuvre, perdant momentanément ou définitivement la force et l'intimité de sa constante genèse, se déploie en donnant naissance à un monde où sont en jeu des valeurs qui appellent l'arbitrage d'une vérité ou qui importent à sa venue.

Alors, ce qui était dans l'œuvre communication de l'œuvre à elle-même, *épanouissement de l'origine en commencement*, devient communication de quelque chose. Ce qui, l'ouvrant, faisait d'elle l'avènement et l'éclat de ce qui s'ouvre, devient un lieu ouvert, à l'image de ce monde des choses stables et à l'imitation de cette réalité subsistante où nous nous tenons par besoin de demeurer. Et ce qui n'avait ni sens, ni vérité, ni valeur, mais ce en quoi tout semblait prendre sens, devient le langage qui dit des choses vraies, des choses fausses, qu'on lit pour s'instruire, pour mieux se connaître ou pour se cultiver.

Par cette réalisation, l'œuvre se réalise donc en dehors d'elle et aussi sur le modèle des choses extérieures, à l'invite de celles-ci. Par ce mouvement de gravité, au lieu d'être la force du commencement, elle devient chose commençante. Au lieu de tenir toute sa réalité de l'affirmation pure, sans contenu, qu'elle est, elle devient réalité subsistante, contenant beaucoup de sens qu'elle reçoit du mouvement des temps ou qui s'éclairent différemment selon les formes de la culture et les exigences de l'histoire. Et, par tout cela qui la rend saisissable, non plus l'être de l'œuvre, mais œuvre qui travaille à la riche manière des œuvres du monde, elle se met au service du lecteur, elle prend part au dialogue public, elle exprime, elle réfute ce qui se dit en général, elle console, elle divertit, elle ennuie chacun, non en vertu d'elle-même ou d'un rapport avec le vide et le tranchant de son être, mais par le détour de son contenu, puis finalement par ce qu'elle reflète de la parole commune et de la vérité en cours. Ce n'est plus certes à présent l'œuvre qui est lue, ce sont les pensées de tous qui sont repensées, les habitudes communes qui sont ren-

dues plus habituelles, le va-et-vient quotidien qui continue à tisser la trame des jours : mouvement en lui-même très important, qu'il ne convient pas de discréditer, mais ni l'œuvre d'art, ni la lecture n'y sont présentes.

Cette transformation n'est pas définitive, elle n'est même pas un mal ou un bien pour l'œuvre. La disparition, même quand elle se travestit en présence utile, appartient à l'essence de l'œuvre, et il faut penser qu'elle est liée aussi à la dialectique de l'art, celle qui, de l'hymne — où l'œuvre, l'art et le monde sont absents — conduit à l'œuvre où l'homme et le monde cherchent à se rendre présents, puis à l'œuvre où l'expérience même de l'œuvre, l'art, la communication de l'origine en commencement, s'affirme dans une présence qui est aussi disparition.

L'on remarque quelquefois avec regret que l'œuvre d'art ne parlera plus jamais le langage qu'elle avait en naissant, le langage de sa naissance que seuls ont entendu et reçu ceux qui ont appartenu au même monde. Jamais plus *Les Euménides* ne parleront aux Grecs, et nous ne saurons jamais ce qui s'est dit en ce langage. Il est vrai. Mais il est vrai aussi que *Les Euménides* n'ont encore jamais parlé et que chaque fois qu'elles parlent, c'est la naissance unique de leur langage qu'elles annoncent, parlant jadis comme des divinités furieuses et apaisées avant de se retirer dans le temple de la nuit — et cela nous est inconnu et nous restera étranger —, parlant plus tard comme symboles des puissances obscures dont le combat est nécessaire à l'avènement de la justice et de la culture — et cela ne nous est que trop connu —, parlant, enfin, peut-être un jour, comme l'œuvre en qui la parole est toujours originelle, parole de l'origine — et cela nous est inconnu, mais non étranger. Et par delà tout cela, la lecture, la vision rassemblent chaque fois, à travers le poids d'un contenu et les voies diverses d'un monde déployé, l'intimité unique de l'œuvre, la surprise de sa constante genèse et l'essor de son déploiement.

VII

LA LITTÉRATURE ET L'EXPÉRIENCE ORIGINELLE

I

L'AVENIR ET LA QUESTION DE L'ART

Une réponse juste s'enracine dans la question. Elle vit de la question. Le sens commun croit qu'elle la supprime. Dans les périodes dites heureuses, en effet, seules les réponses semblent vivantes. Mais ce bonheur de l'affirmation dépérit bientôt. La réponse authentique est toujours vie de la question. Elle peut se refermer sur celle-ci, mais pour la préserver en la gardant ouverte.

« Qu'en est-il de l'art, qu'en est-il de la littérature ? » Une telle interrogation, sans doute nous vient-elle de nous-mêmes, au sein de notre temps. Cependant, si, chaque fois qu'il lui est répondu, indifférente à ces réponses, elle se pose à nouveau, il faut bien voir dans cet « à nouveau » une exigence qui d'abord nous étonne. Il se peut que la question cherche seulement à se perdre dans la répétition où ce qui a été dit une fois, s'apaise en redites. Mais, peut-être, par ce harcèlement, entend-elle surtout rester ouverte. Rester en suspens ? Non. Maintenir les oppositions, les laisser se heurter dans l'espace stérile où ce qui s'oppose ne se rencontre pas, cela n'a rien à voir avec le vif de la question. Il faut donc écarter ces contrariétés qui lassent les problèmes et, au contraire, tenir fermement la littérature à l'écart des débats où elle se divise sans pouvoir remonter à elle-même comme à l'origine de ce partage.

L'œuvre : si l'on concentre le sérieux de l'art dans cette notion, il semble que l'on devrait réconcilier ceux qui sont prêts à l'exal-

ter naïvement et ceux qui, appréciant dans l'activité artistique ce qui fait d'elle une activité et non pas une passion inutile, désirent la voir collaborer à l'œuvre humaine en général. Les uns et les autres sont prêts à reconnaître dans l'homme l'excellence d'un pouvoir et dans l'artiste l'exercice, qui demande travail, discipline, étude, d'une forme de ce pouvoir. Les uns et les autres disent du pouvoir humain qu'il vaut parce qu'il édifie — et non pas dans un lieu intemporel, hors du monde, mais ici et maintenant, selon les limites qui sont les nôtres, en accord avec les lois de toute action auxquelles il se soumet, comme il est soumis au but final : l'accomplissement d'une œuvre, d'un édifice du monde ou même de ce monde vrai dans lequel seulement la liberté demeure.

Sans doute dans cet accord subsiste-t-il un grand désaccord. L'art veut bien édifier, mais selon lui-même et sans rien accueillir du jour que ce qui est propre à sa tâche. Il a certes pour but quelque chose de réel, un objet, mais un bel objet : cela veut dire, qui sera objet de contemplation, non d'usage, qui, de plus, se suffira, se reposera en lui-même, ne renverra à rien d'autre, sera sa fin (selon les deux sens du terme). Il est vrai. C'est pourtant un objet, remarque l'autre côté de la pensée. Réel : efficace. Non pas un instant de rêve, un pur sourire intérieur, mais une action réalisée qui est elle-même agissante, qui informe ou déforme les autres, fait appel à eux, les meut, les émeut pour d'autres actions qui, le plus souvent, ne font pas retour à l'art, mais appartiennent au cours du monde, aident à l'histoire et, ainsi, se perdent peut-être dans l'histoire, mais s'y retrouvent à la fin dans la liberté devenue œuvre concrète : le monde, le monde devenu le tout du monde.

Cette réponse est forte et importante. L'art, comme on le voit chez Mallarmé, puis, sous un autre jour, chez Valéry, semble prendre sous sa caution la parole de Hegel : l'homme est ce qu'il fait. Si l'on doit juger quelqu'un à ses œuvres, c'est l'artiste. Il est le créateur, dit-on. Créateur d'une réalité nouvelle, qui ouvre dans le monde un horizon plus vaste, une possibilité nullement fermée, mais telle au contraire que la réalité sous toutes ses formes s'en trouve élargie. Créateur aussi de lui-même en ce qu'il crée. A la fois, artiste plus riche de l'épreuve de ses

œuvres, autre qu'il n'était grâce à son ouvrage ; parfois épuisé et mourant en cette œuvre qui n'en est que plus vivante.

L'art est réel dans l'œuvre. L'œuvre est réelle dans le monde, parce qu'elle s'y réalise (en accord avec lui, même dans l'ébranlement et la rupture), parce qu'elle aide à sa réalisation et n'a de sens, n'aura de repos que dans le monde où l'homme sera par excellence. Mais qu'en résulte-t-il ? A l'intérieur de l'œuvre humaine dont les tâches, conformes à la volonté universelle de production et d'émancipation, sont nécessairement les plus immédiatement importantes, l'art ne peut que suivre ce destin général, peut à la rigueur feindre de l'ignorer en considérant que dans cet immense ciel qui l'entraîne il tourne selon ses petites lois propres, mais, finalement, en accord même avec ses petites lois qui font de l'œuvre sa seule mesure, il travaillera, le plus consciemment et le plus rigoureusement possible, à l'œuvre humaine en général et à l'affirmation d'un jour universel.

Mais qu'en résulte-t-il encore ? Celui qui reconnaît pour sa tâche essentielle l'action efficace au sein de l'histoire, ne peut pas préférer l'action artistique. L'art agit mal et agit peu. Il est clair que, si Marx avait suivi ses rêves de jeunesse et écrit les plus beaux romans du monde, il eût enchanté le monde, mais ne l'eût pas ébranlé. Il faut donc écrire *Le Capital* et non pas *La Guerre et la Paix*. Il ne faut pas peindre le meurtre de César, il faut être Brutus. Ces rapprochements, ces comparaisons paraîtront absurdes aux contemplateurs. Mais, dès que l'art se mesure à l'action, l'action immédiate et pressante ne peut que lui donner tort, et l'art ne peut que se donner tort à lui-même. Il suffit de rappeler ce qu'a écrit Hölderlin, dont il ne serait pas assez de dire que son sort fut lié au destin poétique, car il n'eut d'existence que dans la poésie et pour elle. Et pourtant, en 1799, à propos de la Révolution qu'il voyait mise en péril, il écrivit à son frère : « Et si le royaume des ténèbres fait tout de même irruption de *vive force*, alors jetons nos plumes sous la table et rendons-nous à l'appel de Dieu, là où la menace sera la plus grande et notre présence la plus utile. »

L'activité artistique, pour celui même qui l'a choisie, se révèle

insuffisante aux heures décisives, ces heures qui sonnent à chaque heure, où « le poète doit compléter son message par le refus de soi ». L'art a pu se concilier jadis avec d'autres exigences absolues, la peinture a servi les dieux, la poésie les a fait parler : c'est que ces puissances n'étaient pas de ce monde et que, régnant hors du temps, elles ne mesuraient pas la valeur des services qui leur étaient rendus à leur efficacité temporelle. L'art a été aussi au service de la politique, mais la politique n'était pas alors au seul service de l'action, et l'action n'avait pas encore pris conscience d'elle-même comme de l'exigence universelle. Tant que le monde n'est pas tout à fait le monde, l'art peut sans doute y avoir sa réserve. Mais cette réserve, c'est l'artiste lui-même qui la condamne, si, ayant reconnu dans l'œuvre l'essence de l'art, il reconnaît par là la primauté de l'œuvre humaine en général. La réserve lui permet d'agir en son œuvre. Mais l'œuvre n'est alors rien de plus que l'action de cette réserve, action purement réservée, inagissante, pure et simple réticence à l'égard de la tâche historique qui ne veut pas la réserve, mais la participation immédiate, active et réglée, à l'action générale. Ainsi, étant fidèle à la loi du jour, l'artiste est-il exposé non seulement à subordonner l'œuvre artistique, mais à renoncer à elle et, par fidélité, à renoncer à lui-même. A la parole de Hölderlin fait écho, cent quarante ans plus tard, celle d'un autre poète, le plus digne en ce temps de lui répondre : « Certaines époques de la condition de l'homme subissent l'assaut glacé d'un mal qui prend appui sur les points les plus déshonorés de la nature humaine. Au centre de cet ouragan, 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 porte-faix, passeur de justice » (René Char).

Personne ne peut se tenir quitte facilement de ce « refus de soi », refus au bénéfice de l'action libératrice que le « soi », le soi artistique, gêne ou n'aide qu'insuffisamment. En 1934, André Gide écrivait : « Pour un long temps, il ne peut plus être question d'œuvre d'art »¹. Et qu'un siècle plus tôt, Hegel, en

1. « Pour un long temps, il ne peut plus être question d'œuvre d'art. Il

commençant son cours monumental sur l'esthétique, ait prononcé cette parole : « L'art est pour nous chose passée », c'est là un jugement sur lequel l'art doit réfléchir, qu'il ne tiendra pas pour réfuté parce que, depuis cette date, la littérature, les arts plastiques, la musique ont produit des ouvrages considérables, car au moment où Hegel parlait, il n'ignorait pas que Goethe était encore vivant et que, sous le nom de romantisme, tous les arts, en Occident, avaient pris un nouvel essor. Que voulait-il dire, lui qui ne parlait pas « à la légère » ? Ceci, précisément, qu'à partir du jour où l'absolu est devenu consciemment travail de l'histoire, l'art n'est plus capable de satisfaire le besoin d'absolu : relégué en nous, il a perdu sa réalité et sa nécessité ; tout ce qu'il avait d'authentiquement vrai et de vivant appartient maintenant au monde et au travail réel dans le monde.

« Relégué en nous », — Hegel dit : relégué dans notre représentation où il est devenu jouissance esthétique, plaisir et divertissement d'une intimité réduite à elle seule. C'est pourtant « en nous » que l'art a tenté de ressaisir sa souveraineté, cette « valeur qui ne s'évalue pas » (René Char). Toute l'époque moderne est marquée par ce double mouvement qui s'éclaire déjà en Descartes, jeu perpétuel d'échange entre une existence qui devient toujours davantage pure intimité subjective et la conquête, toujours plus agissante et plus objective, du monde selon le souci de l'esprit qui réalise et de la volonté qui produit, jeu dont Hegel a le premier pleinement rendu compte et, par là, uni à Marx, rendu possible l'accomplissement.

L'art, lui aussi, prend sa part de ce destin et tantôt il devient l'activité artistique, mais activité toujours réservée et, pour cette raison, appelée finalement à s'effacer devant la vérité de l'action immédiate et sans réserve. Tantôt il s'enferme dans l'affirmation d'une souveraineté intérieure : celle qui n'accepte aucune loi et

faudrait, pour prêter l'oreille aux nouveaux indistincts accords, n'être pas assourdi par des plaintes. Il n'est presque plus rien en moi qui ne compatisse. Où que se portent mes regards, je ne vois autour de moi que détresse. Celui qui demeure contemplatif, aujourd'hui, fait preuve d'une philosophie inhumaine, ou d'un aveuglement monstrueux » (*Journal*, 25 juillet 1934).

répudie tout pouvoir. Les étapes de cette revendication superbe sont bien connues. Le Moi artistique affirme qu'il est seule mesure de lui-même, seule justification de ce qu'il fait et de ce qu'il cherche. La génialité romantique donne essor à ce sujet royal qui n'est pas seulement au delà des règles communes, mais étranger aussi à la loi de l'accomplissement et de la réussite, sur le plan même qui est le sien. L'art, inutile au monde pour qui seul compte ce qui est efficace, est encore inutile à lui-même. S'il s'accomplit, c'est hors des œuvres mesurées et des tâches limitées, dans le mouvement sans mesure de la vie, ou bien il se retire dans le plus invisible et le plus intérieur, au point vide de l'existence où il abrite sa souveraineté dans le refus et la surabondance du refus.

Cette exigence de l'art n'est nullement une fuite vaine qu'il ne serait pas nécessaire de prendre au sérieux. Rien de plus important qu'une telle souveraineté qui est refus et que ce refus qui, par un changement de signè, est aussi l'affirmation la plus prodigieuse, le don, le don créateur, ce qui dispense sans retenue et sans justification, l'injustifié à partir de quoi justice peut être fondée. C'est à cette exigence que l'art doit, relégué en nous, de ne s'être pas apaisé dans le petit bonheur du plaisir esthétique. Pourquoi, au lieu de se dissiper en pure satisfaction jouissante ou dans la vanité frivole d'un moi en fuite, la passion de l'art, qu'elle soit dans Van Gogh ou dans Kafka, est-elle devenue l'absolument sérieux, la passion pour l'absolu ? Pourquoi Hölderlin, Mallarmé, Rilke, Breton, René Char sont-ils des noms qui signifient que, dans le poème, une possibilité dont ni la culture, ni l'efficacité historique, ni le plaisir du beau langage ne rendent compte, une possibilité qui ne peut rien, subsiste et demeure comme le signe, en l'homme, de son propre ascendant ? Question à laquelle il n'est pas si aisé de répondre, qu'il n'est peut-être pas encore possible d'éclairer sous son vrai jour.

Du moins, il faut faire apparaître à quelles difficultés se heurte cette exigence ou cette passion : la plus grande difficulté n'est pas dans la menace qu'elle fait peser sur l'avenir des chefs-d'œuvre. Il est vrai que l'art, dans cette perspective, ne se veut plus tout entier dans l'œuvre, n'est pas ce qu'il fait. Il n'est plus du côté du réel, il ne cherche pas sa preuve dans la présence

d'une chose produite, il s'affirme sans preuve dans la profondeur de l'existence souveraine, plus fier de l'esquisse illisible de Goya que du mouvement entier de la peinture. Quand le Prométhée de Gœthe, le Gœthe de l'affirmation titanique, s'écrie : « *N'as-tu pas seule tout accompli, brûlure sacrée du cœur ?* », ce « tout accompli » est l'évidence passionnée que l'intimité oppose aux reproches du souci réalisateur. La souveraineté est alors sans royaume. Elle brûle dans la solitude du sacré. C'est la passion du cœur qui accomplit tout, étant ouverte au feu qui est l'essence et le mouvement de Tout.

Cette toute-puissance qui a pour symbole les Titans bannis dans les profondeurs du Tartare, parce que leur désir insatiable n'est pas la négation active du temps et du travail, mais le tourment et la roue brûlante de la répétition : c'est elle qui à cet instant veille sur l'art. L'art est cette passion subjective qui ne veut plus avoir de part au monde. Ici, dans le monde, règne la subordination à des fins, la mesure, le sérieux, l'ordre, — ici la science, la technique, l'Etat, — ici la signification, la certitude des valeurs, l'Idéal du Bien et du Vrai. L'art est « le monde renversé » : l'insubordination, la démesure, la frivolité, l'ignorance, le mal, le non-sens, tout cela lui appartient, domaine étendu. Domaine qu'il revendique : à quel titre ? Il n'a pas de titre, il ne saurait en avoir, ne pouvant se réclamer de rien. Il parle du cœur, de l'existence irréductible, il désigne la souveraineté du « sujet ». Chose frappante, à peine Descartes a-t-il ouvert le monde à l'essor du *Cogito* que Pascal referme le *Cogito* sur une intimité plus cachée qui le dénonce comme « inutile, incertain et pénible ». Mais, chose non moins frappante, ce cœur a aussi une logique, cette logique n'est pas désintéressée de la raison, car elle veut en être le principe, elle se dit seulement plus certaine, plus ferme, plus prompte. « Et c'est sur ces connaissances du cœur et de l'instinct qu'il faut que la raison s'appuie et qu'elle y fonde tout son discours. » Voilà, du premier coup, fermement établi, le pouvoir souverain qui renvoie superbement la science, qui renverse l'utile en inutile et ne peut « pardonner à Descartes ». Mais, du même coup aussi, voici la souveraineté mise au service de ce qu'elle domine, devenue l'auxiliaire et l'instrument du travail, utile au monde et même à ces nombres

et à la rigueur mathématique¹, sur lesquels l'action et la recherche édifieront la domination universelle. Méorable retournement. Pascal à la fin appartient toujours à Descartes. S'il approfondit la pure vie intérieure, s'il la rend à sa richesse, à son mouvement libre, c'est Descartes qu'il enrichit et qu'il assure, car c'est à partir du moi que Descartes fonde l'objectivité, et plus ce moi devient profond, irrassasié et vide, plus devient puissant l'élan du vouloir humain qui, dès l'intimité du cœur, a déjà posé, par un dessein encore inaperçu, le monde comme un ensemble d'objets capables d'être produits et destinés à l'usage.

L'artiste qui croit s'opposer souverainement aux valeurs et protéger en soi, par son art, la source de la toute-puissante négation, ne se soumet pas moins au destin général que l'artiste qui fait « œuvre utile », — peut-être davantage encore. Il est déjà frappant qu'il ne puisse définir l'art qu'à partir du monde. Il est le monde renversé. Mais ce renversement n'est aussi rien de plus que le moyen « rusé » dont le monde se sert pour se rendre plus stable et plus réel. Aide d'ailleurs limitée, qui n'est importante qu'à certains moments, que l'histoire plus tard rejette, quand, devenue elle-même visiblement la négation au travail, elle trouve dans le développement des formes techniques de la conquête la vitalité dialectique qui l'assure de sa fin.

Qu'en est-il de l'art, qu'en est-il de la
 LA QUESTION DE L'ART littérature ? L'art est-il donc pour nous chose du passé ? Mais pourquoi cette question ? Il semble qu'il ait été jadis le langage des dieux, il semble, les dieux s'étant enfuis, qu'il soit demeuré le langage où parle l'absence des dieux, leur défaut, l'indécision qui n'a pas encore tranché leur destin. Il semble, l'absence se faisant plus profonde, étant devenue absence et oubli d'elle-même, qu'il cherche à devenir sa propre présence, mais d'abord en offrant à l'homme le moyen de se reconnaître, de se plaire à lui-même. A ce stade, l'art est ce qu'on appelle humaniste. Il oscille entre la modestie de ses réalisations utiles (la littérature devient toujours davantage prose efficace et intéressante) et l'inutile orgueil

1. « Le cœur sent qu'il y a trois dimensions et que les nombres sont infinis... »

d'être essence pure, ce qui se traduit le plus souvent par le triomphe des états subjectifs : l'art devient un état d'âme, il est « critique de la vie », il est la passion inutile. Poétique veut dire subjectif. L'art prend la figure de l'artiste, l'artiste reçoit la figure de l'homme en ce que celui-ci a de plus général. L'art s'exprime dans la mesure où l'artiste *représente* l'homme qu'il n'est pas seulement comme artiste.

On peut d'abord croire que le principal caractère de l'art « humaniste » est dans l'imitation ou encore dans les préoccupations humaines qu'il accueille, de sorte qu'il semble que, pour redevenir souverain ou essentiel, il lui suffise de se dégager de cette tâche subordonnée. Mais l'imitation réaliste n'est que son côté apparent. De même que la représentation cartésienne contient en elle le pouvoir de la science (pouvoir de conquête, celui de conquérir la réalité en la niant et en la transformant), de même l'artiste devient ce qui en représentant transforme, il devient celui qui crée, le créateur, mais toujours cependant l'homme créateur, la création au niveau de l'homme, entendu dans sa capacité de faire et d'agir, dans sa volonté de puissance dont le souci réalisateur et l'esprit qui a besoin de l'objet pour se reconnaître, montrent la nature véritable. Le fait que l'art se glorifie dans l'artiste créateur, signifie une grande altération de l'art. L'art accepte de se subordonner à celui qui l'exerce, de s'épuiser en lui.

Il est visible que le trouble profond de l'art, manifeste avec plus d'évidence dans la littérature qui, par la culture et les formes du langage, s'ouvre immédiatement au développement de l'action historique, cet égarement qui le fait se chercher dans l'exaltation des valeurs qui ne peuvent que le subordonner, révèle la gêne de l'artiste dans un monde où il se voit injustifié. L'importance de cette notion de créateur est à cet égard très éclairante. Son ambiguïté l'a rendue commode, car tantôt elle a permis à l'art de se réfugier dans la profondeur inactive du moi, l'intensité géniale, le cœur de Pascal, lorsqu'il dit à Descartes et à son travail méthodique : « Cela est ridicule, cela ne vaut pas une heure de peine. » Tantôt elle lui donne le droit de rivaliser de pouvoir et d'autorité dans le monde en faisant de l'artiste le réalisateur, le producteur excellent qu'elle prétend, en outre,

protéger contre l'anonymat du travail collectif en lui assurant qu'il demeure l'individu ou l'homme de grand format : le créateur est toujours l'unique, il entend rester ce qu'il est irréductiblement en lui-même, richesse qui ne saurait avoir sa mesure dans l'action la plus grande.

Il faut dire plus : comme cela s'exprime constamment de la manière la plus naïve ou la plus subtile, créateur est le nom que l'artiste revendique, parce qu'il croit prendre ainsi la place, laissée vide par l'absence des dieux. Ambition étrangement trompeuse. Illusion qui lui fait croire qu'il sera devenu divin, s'il se charge de la fonction la moins divine du dieu, celle qui n'est pas sacrée, qui fait de Dieu le travailleur des six jours, le démiurge, le « bon à tout faire ». Illusion qui, de plus, voile le vide sur lequel l'art doit se refermer, qu'il doit d'une certaine manière préserver, comme si cette absence était sa vérité profonde, la forme sous laquelle il lui appartient de se rendre présent lui-même dans son essence propre.

Créateur ne devient l'attribut divin par excellence qu'à l'aube de la période accélérée de l'histoire où l'homme devient pur moi, mais aussi travail, réalisation et exigence d'un accomplissement objectif. L'artiste qui se dit créateur, ne recueille pas l'héritage du sacré, il met seulement dans son héritage le principe suréminent de sa subordination.

LA NOUVELLE RECHERCHE DE L'ART

Cependant, par un autre mouvement non moins remarquable, l'art, présence de l'homme à lui-même, ne parvient pas à se contenter de cette transformation humaniste que l'histoire lui réserve. Il lui faut devenir sa propre présence. Ce qu'il veut affirmer, c'est l'art. Ce qu'il cherche, ce qu'il essaie d'accomplir, c'est l'essence de l'art. Cela est frappant pour la peinture, quand elle surgit dans son ensemble, comme l'a montré Malraux, mais aussi dans son essence, destinée à elle-même, non plus subordonnée à des valeurs qu'elle devrait célébrer ou exprimer, mais au service d'elle seule, vouée à un absolu auquel ni les formes vivantes, ni les tâches de l'homme et pas davantage les soucis formels esthétiques ne peuvent donner un nom, de sorte qu'on ne peut, l'appeler que peinture. Tendance

que l'on peut interpréter de bien des façons différentes, mais elle révèle avec force un mouvement qui, à des degrés et selon des chemins propres, attire tous les arts vers eux-mêmes, les concentre dans le souci de leur propre essence, les rend présents et essentiels : cela est vrai pour le poème (pour la littérature « en général »¹), vrai pour les arts plastiques, peut-être vrai pour Schoenberg.

Pourquoi cette tendance ? Pourquoi, là où l'histoire le subordonne, le conteste, l'art devient-il présence essentielle ? Pourquoi Mallarmé et pourquoi Cézanne ? Pourquoi, au moment même où l'absolu tend à prendre la forme de l'histoire, où les temps ont des soucis et des intérêts qui ne s'accordent plus avec la souveraineté de l'art, où le poète cède la place au littérateur et le littérateur à l'homme qui donne voix au quotidien, au moment où, par la force des temps, l'art disparaît, pourquoi l'art apparaît-il pour la première fois comme une recherche où quelque chose d'essentiel est en jeu, où ce qui compte, ce n'est pas l'artiste, ni les états d'âme de l'artiste, ni la proche apparence de l'homme, ni le travail, ni toutes ces valeurs sur lesquelles s'édifie le monde et pas davantage ces autres valeurs sur lesquelles s'ouvrait jadis l'au-delà du monde, recherche cependant précise, rigoureuse, qui veut s'accomplir dans une œuvre, dans une œuvre qui soit — et rien de plus ?

C'est là un phénomène remarquable, difficile à saisir, plus difficile à interpréter. Mais peut-être faut-il que nous nous retournions d'abord sur les réflexions insuffisantes qui nous ont permis jusqu'ici de découvrir la notion d'œuvre.

1. Le fait que les formes, les genres n'ont plus de signification véritable, qu'il serait par exemple absurde de se demander si *Finnegan's Wake* appartient ou non à la prose et à un art qui s'appellerait romanesque, indique ce travail profond de la littérature qui cherche à s'affirmer dans son essence en ruinant les distinctions et les limites.

II

LES CARACTÈRES DE L'ŒUVRE D'ART

Manifestement, l'œuvre d'art a ses caractères propres. Elle entend se distinguer des autres formes de l'œuvre humaine et de l'activité en général. Peut-être cette entente n'est-elle qu'une prétention. Ou bien ce qu'elle veut être exprimerait-il la vérité de ce qu'elle est ? De toutes manières, il faut aussi essayer de la décrire dans ses prétentions qui devraient nous éclairer, sinon sur elle-même, du moins sur les questions qu'elle pose.

« IMPERSONNIFIÉ, LE VOLUME »

L'œuvre d'art ne renvoie pas immédiatement à quelqu'un qui l'aurait faite. Quand nous ignorons tout des circonstances qui l'ont préparée, de l'histoire de sa création et jusqu'au nom de celui qui l'a rendue possible, c'est alors qu'elle se rapproche le plus d'elle-même. C'est là sa direction véritable. C'est cette exigence qui s'exprime dans ce superlatif qu'est le chef-d'œuvre. Le chef-d'œuvre n'est pas dans la perfection, telle que ce mot, revendiqué par l'esthétique, le fait entendre, ni dans la maîtrise qui est de l'artiste, non de l'œuvre. Valéry dit très bien que la maîtrise est ce qui permet de ne jamais finir ce qu'on fait. Seule la maîtrise de l'artisan s'achève dans l'objet qu'il fabrique. L'œuvre, pour l'artiste, est toujours infinie, non finie et, par là, le fait que celle-ci est, qu'elle est absolument, cet événement singulier se dévoile comme n'appar-

tenant pas à la maîtrise de l'accomplissement. C'est d'un autre ordre.

Le chef-d'œuvre n'est pas davantage dans la durée qui lui est promise et qui semble le privilège le plus envié — du moins dans notre Occident tardif — du travail artistique. Quand nous sommes devant *Les Chants de Maldoror*, nous ne pensons nullement qu'ils seront immortels. Ce par quoi ils sont absolument ne les empêcherait pas de disparaître absolument. Ce qui les a placés devant nous, cette affirmation qu'ils nous apportent ne se mesure pas à la durée historique, elle n'exige ni survie dans ce monde ni promotion au paradis de la culture.

De ce caractère de l'œuvre, c'est Mallarmé qui a eu la plus ferme conscience. « 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 son défi au hasard est une transposition de ce « a lieu tout seul », une recherche symbolique pour rendre manifeste « la disparition élocutoire du poète », une expérience, enfin, pour saisir comme à sa source, non pas ce qui rend l'œuvre réelle, mais ce qui est en elle la réalité « impersonnifiée », ce qui la fait être au delà ou en deçà de toute réalité.

Mais : un objet, fabriqué par un artisan ou par le travail machinal, renvoie-t-il davantage à son fabricant ? Il est, lui aussi, impersonnel, anonyme. Il ne porte pas de nom d'auteur.

Oui, c'est vrai, il ne renvoie pas à quelqu'un qui l'aurait fait, mais il ne renvoie pas non plus à lui-même. Comme on l'a bien souvent observé, il disparaît tout entier dans son usage, il renvoie à ce qu'il fait, à sa valeur utile. L'objet n'annonce jamais qu'il est, mais ce à quoi il sert. Il n'apparaît pas. Pour qu'il apparaisse, cela n'a pas été dit moins souvent, il faut qu'une rupture dans le circuit de l'usage, une brèche, une anomalie le fasse sortir du monde, sortir de ses gonds, et il semble alors que, n'étant plus, il devienne son apparence, son image, ce qu'il était avant d'être chose utile ou valeur signifiante. De là aussi qu'il devienne pour Jean-Paul Richter et pour André Breton une véritable œuvre d'art.

Que l'œuvre *soit*, marque l'éclat, la fulguration d'un événement unique, dont la compréhension peut ensuite s'emparer,

auquel elle se sent redevable comme à son commencement, mais qu'elle ne comprend d'abord que comme lui échappant : non-compréhensible, parce qu'il se produit dans cette région antérieure que nous ne pouvons désigner que sous le voile du « non ». Région dont la recherche demeure notre question.

Pour l'instant, reconnaissons seulement que l'éclat, la décision fulgurante, cette présence, ce « moment de foudre », selon le mot que Mallarmé et tous ceux qui lui ressemblent, depuis Héraclite, ont toujours redécouvert pour exprimer cet événement qu'est l'œuvre, reconnaissons qu'une telle affirmation foudroyante ne relève ni de l'assurance des vérités stables, ni de la clarté du jour conquis où vivre et être s'accomplissent dans la familiarité des actions limitées. L'œuvre n'apporte ni certitude ni clarté. Ni certitude pour nous, ni clarté sur elle. Elle n'est pas ferme, elle ne nous donne pas appui sur l'indestructible ni sur l'indubitable, valeurs qui appartiennent à Descartes et au monde de notre vie. De même que toute œuvre forte nous enlève à nous-mêmes, à l'habitude de notre force, nous rend faibles et comme anéantis, de même elle n'est pas forte au regard de ce qu'elle est, elle est sans pouvoir, impuissante, non pas qu'elle soit le simple revers des formes variées de la possibilité, mais parce qu'elle désigne une région où l'impossibilité n'est plus privation, mais affirmation.

LA STATUE GLORIFIE
LE MARBRE

L'obscurité de cette présence qui échappe à la compréhension, qui est sans certitude, mais éclatante, qui, en même temps qu'elle est un événement, semble le repos silencieux d'une chose fermée, tout cela, nous essayons de le retenir, de le fixer commodément en disant : l'œuvre *est* éminemment *ce dont elle est faite*, elle est ce qui rend visibles ou présentes sa nature et sa matière, la glorification de sa réalité : du rythme verbal dans le poème, du son dans la musique, de la lumière devenue couleur dans la peinture, de l'espace devenu pierre dans la maison.

Ainsi, par là, cherchons-nous encore à marquer ce qui la distingue de l'objet et de l'œuvre en général. Car, dans l'objet usuel, nous le savons, la matière elle-même n'est pas objet d'intérêt ;

et plus la matière qui l'a fait, l'a fait propre à son usage, est appropriée, plus elle se fait proche de rien, — et, à la limite, tout objet est devenu immatériel, puissance volatile dans le circuit rapide de l'échange, support évanoui de l'action qui est elle-même pur devenir. Ce qu'évoquent parfaitement les diverses transformations de l'argent, d'abord métal pesant, jusqu'à cette métamorphose qui fait de lui une vibration insaisissable, par quoi toutes les réalités du monde, devenues objet, sont elles-mêmes, dans le mouvement du marché, transformées, volatilisées en moments irréels toujours en déplacement.

L'œuvre fait apparaître ce qui disparaît dans l'objet. La statue glorifie le marbre, le tableau n'est pas fait à partir de la toile et avec des ingrédients matériels, il est la présence de cette matière qui sans lui nous resterait cachée. Et le poème encore n'est pas fait avec des idées, ni avec des mots, mais il est ce à partir de quoi les mots deviennent leur apparence et la *profondeur élémentaire* sur laquelle cette apparence est ouverte et cependant se referme.

L'on voit déjà, par ce trait, que l'œuvre ne pourra se satisfaire de l'accent mis sur le caractère matériel, cette réalité de chose qu'elle semble disposer devant nous. Ce n'est encore qu'une vérité de comparaison. Vérité d'ailleurs importante, car elle nous montre que si le sculpteur se sert de la pierre et si le cantonnier aussi se sert de la pierre, le premier l'utilise de telle sorte qu'elle n'est pas utilisée, consommée, niée par l'usage, mais affirmée, révélée dans son obscurité, chemin qui ne conduit qu'à elle-même.

L'œuvre ainsi nous oriente vers le fond d'obscurité que nous ne pensons pas avoir désigné en l'appelant élémentaire, qui n'est certes pas nature, car la nature est toujours ce qui s'affirme comme déjà née et formée, que René Char sans doute interpelle quand il nomme « terre mouvante, horrible, exquise », que Hölderlin appelle la Terre Mère, la terre refermée sur son silence, celle qui est souterraine et qui se retire dans son ombre, à qui Rilke s'adresse ainsi : « Terre, n'est-ce pas ce que tu veux, invisible en nous renaître ? » et que Van Gogh nous

montre plus fortement encore en disant : « Je suis attaché à la terre ». Mais ces noms mythiques, puissants par eux-mêmes, restent étrangers à ce qu'ils nomment.

Ici, cependant, où nous ne cherchons qu'à reconnaître les principaux traits de l'œuvre, retenons qu'elle est tournée vers le fond élémentaire, vers cet élément qui serait la profondeur et l'ombre de l'élément et dont nous savons que les objets n'y font pas allusion, mais que tous les arts, dans l'apparence d'être qu'ils donnent à la *matière* dont, après coup, l'on dit que leurs ouvrages sont *faits*, font surgir parmi nous dans l'événement unique de l'œuvre.

Toutefois, même du point de vue de la description, nous sentons combien cette analyse est en défaut, car quand l'œuvre se produit, certes l'élémentaire s'éclaire et le fond est comme présent, comme attiré vers le jour, bien qu'il soit aussi la profondeur que l'œuvre repousse en prenant appui sur elle. Mais dans ce surgissement compact, dans cette présence de la « matière » en elle-même, ce n'est pas seulement la matière propre à telle forme d'art dont l'affirmation est pressentie : ce n'est pas la pierre seule et le marbre seulement que le temple d'Eupalinos évoque, ni la terre sur laquelle il s'édifie, mais, par la puissance de l'ébranlement, le jour aussi est plus jour à nos yeux, et la mer qu'il domine est plus proche d'elle-même, la nuit plus proche de la nuit. Tels sont, dit Valéry, les édifices qui « chantent ».

Quand Hölderlin, dans les premiers entretiens de la folie avec Sinclair — entretiens qu'il faut sans doute dater de 1804 —, dit de toute œuvre d'art qu'elle est un rythme unique, c'est cette même région qu'il désigne, là où tout est au dehors, mais comme impénétrable et clos : « Quand le rythme est devenu le seul et unique mode d'expression de la pensée, c'est alors seulement qu'il y a poésie. Pour que l'esprit devienne poésie, il faut qu'il porte en lui le mystère d'un rythme inné. C'est dans ce rythme seul qu'il peut vivre et devenir visible. Et toute œuvre d'art n'est qu'un seul et même rythme. Tout n'est que rythme. La destinée de l'homme est un seul rythme céleste, comme toute œuvre d'art est un rythme unique. »

Il faut aussi se remémorer ces mots de Mallarmé, écrits en vue de réaffirmer « le vieux génie du vers » : « Ainsi lancé de

soi le principe qui n'est — que le Vers ! attire non moins que dégage pour son épanouissement (l'instant qu'ils y brillent et meurent dans une fleur rapide, sur quelque transparence comme d'éther) les mille éléments de beauté pressés d'accourir et de s'ordonner dans leur valeur essentielle. Signe ! au gouffre central d'une spirituelle impossibilité que rien soit exclusivement à tout, le numérateur divin de notre apothéose, quelque suprême moule qui n'ayant pas lieu en tant que d'aucun objet qui existe : mais il emprunte, pour y aviver un sceau tous gisements épars, ignorés et flottants selon quelque richesse, et les forger. »

Texte imposant, car il rassemble la plupart des prétentions de l'œuvre : cette présence, ce fait d'être, qui ne se rapporte pas à la durée historique (dont Rilke parle sans doute lorsque, opposant à la peinture d'impression celle de Cézanne, il dit : « On a peint : j'aime cette chose, au lieu de peindre : la voici »). Présence qui n'est pas spirituelle, ni idéale, car elle *attire* à elle les mille *éléments*, elle emprunte *tous gisements épars, ignorés et flottants* (« terre mouvante, horrible, exquise », dit Char). Mais ces gisements, la nuit élémentaire du rythme, la profondeur que désigne, comme matérialité, le nom d'éléments, tout cela, l'œuvre l'attire mais pour le *dégager*, le révéler dans son *essence*, essence qui est l'obscurité élémentaire et, dans cette obscurité ainsi rendue essentiellement présente, non pas dissipée, mais dégagee, rendue visible *sur quelque transparence comme d'éther*, l'œuvre devient ce qui s'épanouit, ce qui *s'avive*, *l'épanouissement* de l'apothéose.

L'ŒUVRE,

« EXALTANTE ALLIANCE
DES CONTRAIRES »

Nous voyons, ici, se préciser une autre exigence de l'œuvre. L'œuvre n'est pas l'unité amortie d'un repos. Elle est l'intimité et la violence de mouvements contraires qui ne se concilient jamais et qui ne s'apaisent pas, tant du moins que l'œuvre est œuvre. Cette intimité où s'affronte la contrariété d'antagonismes qui, inconciliables, n'ont cependant de plénitude que dans la contestation qui les oppose, une telle intimité déchirée est l'œuvre, si elle est « épanouissement » de ce qui pourtant se cache et demeure fermé : lumière qui brille sur l'obscur, qui est brillante de cette obscurité devenue apparente, qui enlève, ravit l'obscur dans la clarté pre-

mière de l'épanouissement, mais qui disparaît aussi dans l'absolument obscur, cela dont l'essence est de se refermer sur ce qui voudrait le révéler, de l'attirer en soi et de l'engloutir. C'est à « cette exaltante alliance des contraires » que René Char fait allusion, lorsqu'il dit : « Le poète est la genèse d'un être qui projette et d'un être qui retient. » La dualité du contenu et de la forme, du mot et de l'idée, constitue la tentative la plus habituelle pour comprendre, à partir du monde et du langage du monde, ce que l'œuvre, dans la violence qui la fait une, accomplit comme l'événement unique d'une discorde essentielle au cœur de laquelle seul ce qui est en lutte peut se saisir et se qualifier.

Rilke, dans le XXVI^e sonnet (1^{re} partie), parle ainsi d'Orphée, du Dieu perdu et dispersé :

*O toi, dieu perdu ! Toi, trace infinie !
Il fallut qu'en te déchirant la puissance ennemie enfin te dispersât,
Pour faire de nous maintenant ceux qui entendent et une bouche
[de la nature.*

L'œuvre est Orphée, mais elle est aussi la puissance adverse qui la déchire et qui partage Orphée, — et ainsi, dans l'intimité de cette déchirure prend origine celui qui produit l'œuvre (le créateur), comme celui qui la consacre, la préserve en l'écoutant (le lecteur). Entendre, parler ont en l'œuvre leur principe dans la déchirure, dans l'unité déchirée qui seule fonde le dialogue. De même que le poète ne parle qu'en écoutant, quand il se tient dans cet *écart* où le rythme encore privé de mots, la voix qui ne dit rien, qui ne cesse cependant de dire, doit devenir puissance de nommer en celui seul qui l'entend, qui est tout entier son entente, médiation capable de la contenir, de même celui qui écoute, le « lecteur », est celui par qui l'œuvre est dite à nouveau, non pas redite dans une répétition ressassante, mais maintenue dans sa décision de parole nouvelle, initiale.

De là, la dépendance de l'artiste au regard de l'œuvre. L'étrangeté de l'inspiration est liée à cette antériorité essentielle 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, elle-même tout avenir, présence et fête de l'avenir. Cette

dépendance est essentielle. Le poète n'existe que poétiquement, comme la possibilité du poème et, en ce sens, après lui, quoique uniquement en face de lui. L'inspiration n'est pas le don du poème à quelqu'un existant déjà, elle est le don de l'existence à quelqu'un qui n'existe pas encore, et cette existence s'accomplit comme ce qui se tient fermement tout au dehors (*l'écart*, nommé plus haut), dans le congé donné à soi-même, à toute certitude subjective et à la vérité du monde.

Dire que le poète n'existe qu'après le poème, cela veut dire qu'il tient sa « réalité » du poème, mais que de cette réalité il ne dispose que pour rendre possible le poème. En ce sens, il ne survit pas à la création de l'œuvre. Il vit en mourant en elle. Cela signifie encore qu'après le poème, il est ce que le poème regarde avec indifférence, à quoi il ne renvoie pas et qui n'est à aucun titre cité et glorifié par le poème comme son origine. Car ce qui est glorifié par l'œuvre, c'est l'œuvre et c'est l'art qu'elle tient rassemblé en elle. Et le créateur est celui à qui désormais congé a été donné, dont le nom s'efface et la mémoire s'éteint. Cela signifie encore que le créateur est sans pouvoir sur son œuvre, qu'il est dépossédé par elle, comme il est, en elle, dépossédé de soi, qu'il n'en détient pas le sens, le secret privilégié, qu'à lui n'incombe pas le soin de la « lire », c'est-à-dire de la redire, de la dire à chaque fois comme nouvelle.

Auteur et lecteur sont à égalité devant l'œuvre et en elle. Tous deux uniques : n'ayant d'existence que par cette œuvre et à partir d'elle ; n'étant pas, certes, l'auteur en général de poèmes variés, ni le lecteur qui a le goût de la poésie et lit tour à tour avec compréhension les grandes œuvres poétiques. Mais uniques : cela veut dire que le lecteur n'est pas moins « unique » que l'auteur, car lui aussi est celui qui, chaque fois, dit le poème comme nouveau, et non pas comme redite, déjà parlé et déjà entendu.

L'œuvre a en elle-même, dans l'unité déchirée
L'ŒUVRE DIT : qui la fait jour premier mais jour toujours
COMMENCEMENT repris par la profondeur opaque, le principe
qui fait d'elle la réciprocité en lutte de « l'être
qui projette et de l'être qui retient », de ce qui l'entend et de

ce qui la parle. Cette présence d'être est un événement. Cet événement n'arrive pas en dehors du temps, pas plus que l'œuvre serait seulement spirituelle, mais, par elle, arrive dans le temps un autre temps, et dans le monde des êtres qui existent et des choses qui subsistent arrive, comme présence, non pas un autre monde, mais l'autre de tout monde, ce qui est toujours autre que le monde.

C'est en regard de cette prétention que la question de l'œuvre et de sa durée historique se laisse approcher. L'œuvre est une chose parmi d'autres, dont les hommes se servent, à laquelle ils s'intéressent, dont ils se font un moyen et un objet de savoir, de culture et même de vanité. A ce titre, elle a une histoire et les érudits, les hommes de goût et de culture, se préoccupent d'elle, l'étudient, font son histoire, font l'histoire de l'art qu'elle représente. Mais à ce titre aussi, elle n'est rien de plus qu'un objet, qui n'a finalement de valeur que pour le souci réalisateur, dont le savoir n'est qu'une forme.

L'œuvre n'est pas, là où elle est seulement objet d'étude et d'intérêt, produit parmi d'autres produits. En ce sens, elle n'a pas d'histoire. L'histoire ne s'occupe pas de l'œuvre, mais fait de l'œuvre un objet d'occupation. Et pourtant, l'œuvre est histoire, elle est un événement, l'événement même de l'histoire, et cela se produit parce que sa plus ferme prétention est de donner toute sa force au mot commencement. Malraux écrit : « L'œuvre parle un jour un langage qu'elle ne parlera plus jamais, celui de sa naissance. » Mais il faut l'ajouter, ce qu'elle dit, ce n'est pas seulement ce qu'elle est au moment de naître, quand elle commence, mais elle dit toujours sous une lumière ou sous une autre : commencement. C'est en cela que l'histoire lui appartient et que cependant elle lui échappe. Dans le monde où elle surgit et où ce qu'elle proclame, c'est que maintenant il y a une œuvre, dans le temps usuel de la vérité en cours, elle surgit comme l'inaccoutumé, l'insolite, ce qui n'a pas de rapport avec ce monde ni avec ce temps. Ce n'est jamais à partir de la familière réalité présente qu'elle s'affirme; ce qui nous est le plus familier, elle nous le retire. Et elle-même est toujours en trop, le superflu de ce qui est toujours en défaut, ce que nous avons appelé : la surabondance du refus.

L'œuvre dit ce mot, commencement, et ce qu'elle prétend donner à l'histoire, c'est l'initiative, la possibilité d'un point de départ. Mais elle-même ne commence pas. Elle est toujours antérieure à tout commencement, elle est toujours déjà finie. Dès que la vérité qu'on croit tirer d'elle, s'est fait jour, est devenue la vie et le travail du jour, l'œuvre se referme en elle-même comme étrangère à cette vérité et comme sans signification, car ce n'est pas seulement par rapport aux vérités déjà sues et sûres qu'elle paraît étrangère, le scandale du monstrueux et du non-vrai, mais toujours elle réfute le vrai : quoi qu'il soit, même s'il est tiré d'elle, elle le renverse, elle le reprend en elle pour l'enfouir et le dissimuler. Et cependant, elle dit le mot commencement et elle importe puissamment au jour. Elle est le point du jour qui précéderait le jour. Elle initie, elle intronise. « *Mystère qui intronise* », dit Char, mais elle-même reste le mystérieux exclu de l'initiation et exilé de la claire vérité.

En ce sens, elle est toujours originelle et à tous moments commencement : ainsi paraît-elle ce qui est toujours nouveau, le mirage de la vérité inaccessible de l'avenir. Et elle est nouvelle « maintenant », elle renouvelle ce « maintenant » qu'elle semble initier, rendre plus actuel, et enfin elle est très ancienne, effroyablement ancienne, ce qui se perd dans la nuit des temps, étant l'origine qui toujours nous précède et qui est toujours donnée avant nous, puisqu'elle est l'approche de ce qui nous permet de nous éloigner : chose du passé, en un autre sens que ne le dit Hegel.

LA DIALECTIQUE DE L'ŒUVRE

L'œuvre n'est œuvre que si elle est l'unité déchirée, toujours en lutte et jamais apaisée, et elle n'est cette intimité déchirée que si elle se fait lumière de par l'obscur, épanouissement de ce qui demeure refermé. Celui qui, comme créateur, produit l'œuvre en la rendant présente et celui qui, comme lecteur, se tient présent en elle pour la re-produire, forment l'un des aspects de cette opposition, mais déjà la développent, la stabilisent aussi, en substituant à l'exaltante contrariété la certitude de pouvoirs séparés, toujours prêts à oublier qu'ils ne sont réels que dans l'exaltation qui les unit en les déchirant. L'œuvre, parce qu'elle

ne peut garder en elle la contrariété qui unifie en déchirant, porte le principe de sa ruine. Et ce qui la ruine, c'est qu'elle *semble* vraie, c'est que de ce semblant de vérité on tire une vérité active et un faux semblant inactif qu'on appelle le beau, dissociation à partir de quoi l'œuvre devient une réalité plus ou moins efficace et un objet esthétique.

Le lecteur qui n'est pas seulement lecteur, mais qui vit et travaillé dans un monde où il a besoin de la vérité du jour, croit que l'œuvre a en elle-même le moment du vrai, alors qu'elle est toujours, au regard de la vérité qu'on prétend lui attribuer, ce qui la précède et, à ce titre, toujours le non-vrai, le « non » dans lequel le vrai a son origine. Le lecteur voit dans la clarté merveilleuse de l'œuvre, non pas ce qui s'éclaire de par l'obscur qui le retient et s'y dissimule, non pas l'évidence qui n'illumine qu'au nom de la nuit, mais ce qui est clair en soi-même, la signification, ce que l'on comprend et ce qu'on peut prendre à l'œuvre, en l'en séparant, pour en jouir ou en disposer. Ainsi, le dialogue du lecteur avec l'œuvre consiste-t-il toujours davantage à l'« élever » à la vérité, à la transformer en un langage courant, en formules efficaces, en valeurs utiles, tandis que le dilettante et le critique se consacrent aux « beautés » de l'œuvre, à sa valeur esthétique et croient, devant cette coquille vide dont ils font un objet désintéressé d'intérêt, appartenir encore à la réserve de l'œuvre.

Cette transformation s'accomplit nécessairement au moment où l'histoire devient au plus haut point travail et souci réalisateur.

Mais l'on pressent aussi pourquoi, dans
 L'ŒUVRE ET LE SACRÉ les périodes où l'homme n'est pas encore présent à lui-même et où ce qui est présent et agissant, c'est l'inhumain, le non-présent, le divin, l'œuvre est au plus près de ses exigences et cependant cachée et comme ignorée. Quand l'art est le langage des dieux, quand le temple est le séjour où le dieu demeure, l'œuvre est invisible et l'art, inconnu. Le poème nomme le sacré, c'est le sacré qu'entendent les hommes, non le poème. Mais le poème nomme le sacré comme innommable, il dit en lui l'indicible et c'est, enveloppé, dissimulé dans le voile du chant, que le poète transmet à la

communauté, pour qu'il devienne origine commune, le « feu non vu, indécomposable », « le rameau du premier soleil » (René Char). Ainsi, le poème est-il le voile qui rend visible le feu, qui le rend visible par cela même qu'il le voile et le dissimule. Il montre donc, il éclaire, mais en dissimulant et parce qu'il retient dans l'obscurité ce qui peut seulement s'éclairer de par l'obscur et en le gardant obscur jusque dans la clarté que l'obscurité fait première. Le poème s'efface devant le sacré qu'il nomme, il est le silence qui amène à la parole le dieu qui parle en lui, — mais, le divin étant l'indicible et toujours sans parole, le poème, de par le silence du dieu qu'il enferme dans le langage, est ce qui parle aussi comme poème et ce qui se montre, comme œuvre, tout en demeurant caché.

L'œuvre est donc tout à la fois cachée dans la profonde présence du dieu et présente et visible de par l'absence et l'obscurité du divin. Elle est ainsi l'intimité déchirée de sa propre essence, et ce qu'elle dit, en nommant le sacré, c'est le combat des divinités souterraines, les furieuses, les « filles déshonorées de la Nuit », contre les dieux brillants qui, au nom des hommes, se font gardiens de la justice. Ce combat est le combat même de son essence et si, à travers les siècles, elle retourne parfois à de tels mythes, c'est qu'elle y est présente et elle seule sous le voile du divin.

Il semble qu'il y ait, au cours du temps, comme une « dialectique » de l'œuvre et une transformation du sens de l'art, mouvement qui ne correspond pas à des époques historiques déterminées, mais qui est cependant en rapport avec des formes historiques différentes. Pour s'en tenir à un schéma grossier, c'est cette dialectique qui conduit l'œuvre de la pierre dressée, du cri rythmique et hymnique où elle annonce et réalise le divin, à la statue où elle donne forme aux dieux, jusqu'aux ouvrages où elle représente les hommes, avant de se figurer elle-même.

L'œuvre vient ainsi des dieux aux
 LE SOUCI DE L'ORIGINE hommes, elle aide à ce passage, car chaque fois elle prononce le mot commencement d'une manière plus originelle que ne le sont les mondes, les puissances qui l'empruntent pour se manifester ou pour agir. Même son alliance avec les dieux dont elle paraît si

proche, est ruineuse pour les dieux. En l'œuvre les dieux parlent, dans le temple les dieux séjournent, mais l'œuvre est aussi le silence des dieux, elle est l'oracle où se fait parole mystérieuse et mystère de la parole le mystère du mutisme des dieux. Et dans le temple le dieu demeure, mais dissimulé, mais absent d'une absence saisissante dont l'espace sacré, manifesté par l'œuvre elle-même visible et invisible, est l'affirmation ambiguë. L'œuvre dit les dieux, mais les dieux comme indicibles, elle est présence de l'absence des dieux et, en cette absence, elle tend à se rendre elle-même présente, à devenir non plus Zeus, mais statue, non plus le combat réel des Erinnyes et des dieux clairs, mais tragédie inspirée, et quand les dieux sont renversés, le temple ne disparaît pas avec eux, il commence plutôt à apparaître, il se révèle en continuant d'être ce qu'il n'était d'abord qu'à son insu : *le séjour de l'absence des dieux*.

L'œuvre n'est pas moins dangereuse pour l'homme qui, lui ayant retiré les prestiges et la démesure du sacré, veut la maintenir à son niveau, veut s'affirmer en elle comme maîtrise, réussite, accomplissement heureux et raisonnable du travail. Il apparaîtrait bientôt que l'œuvre d'art n'est nullement maîtrisée par la maîtrise, qu'elle n'a pas moins trait à l'échec qu'à la réussite, qu'elle n'est pas une chose qu'on puisse faire en travaillant, que le travail en elle n'est pas honoré, même lorsqu'elle l'exige, mais dénaturé profondément. Dans l'œuvre l'homme parle, mais l'œuvre donne voix, en l'homme, à ce qui ne parle pas, à l'innommable, à l'inhumain, à ce qui est sans vérité, sans justice, sans droit, là où l'homme ne se reconnaît pas, ne se sent pas justifié, où il n'est plus présent, où il n'est pas homme pour lui, ni homme devant Dieu, ni dieu devant lui-même.

Chaque fois que, derrière les dieux ou au nom des hommes, l'œuvre se fait entendre, c'est comme pour annoncer un plus grand commencement. Les dieux semblent-ils détenir les clés de l'origine, paraissent-ils les puissances premières d'où tout rayonne, l'œuvre, tout en disant les dieux, dit quelque chose de plus originel qu'eux, dit le défaut des dieux qui est leur Destin, dit, en deçà du Destin, l'ombre où celui-ci demeure sans signe et sans pouvoir.

L'œuvre qui a été parole des dieux, parole de l'absence des

dieux, qui a été parole juste, équilibrée, de l'homme, puis parole des hommes dans leur diversité, puis parole des hommes déshérités, de ceux qui n'ont pas la parole, puis parole de ce qui ne parle pas en l'homme, du secret, du désespoir ou du ravissement, que lui reste-t-il à dire, qu'est-ce qui s'est toujours dérobé à son langage ? Elle-même. Quand tout a été dit, quand le monde s'impose comme la vérité du tout, quand l'histoire veut s'accomplir dans l'achèvement du discours, quand l'œuvre n'a plus rien à dire et disparaît, c'est alors qu'elle tend à devenir parole de l'œuvre. En l'œuvre disparue, l'œuvre voudrait parler, et l'expérience devient la recherche de l'essence de l'œuvre, l'affirmation de l'art, le souci de l'origine.

Nous ressaisissons donc ici la question que l'art aujourd'hui nous pose, mais nous saisissons aussi ce qu'il y a de dangereux et d'insolite dans cette tendance de l'œuvre à venir directement au jour, à émerger, à se rendre visible et présente, non seulement en elle-même, mais dans l'expérience d'où elle naît. Car que nous a montré le schéma dont nous nous sommes servi, qu'a rendu visible cette grille ? Seulement ceci que l'art nous est constamment invisible, qu'il est toujours plus antérieur que ce dont il parle et plus antérieur que lui-même. Rien de plus frappant que ce mouvement qui toujours dérobe l'œuvre et la rend d'autant plus puissante qu'elle est moins manifeste : comme si une loi secrète exigeait d'elle qu'elle soit toujours cachée en ce qu'elle montre, et qu'elle ne montre aussi que ce qui doit rester caché et ne le montre, enfin, qu'en le dissimulant. Pourquoi l'alliance si intime de l'art et du sacré ? C'est que, dans le mouvement où l'art, le sacré, ce qui se montre, ce qui se dérobe, l'évidence et la dissimulation s'échangent sans arrêt, s'appellent et se saisissent là où pourtant ils ne s'accomplissent que comme l'approche de l'insaisissable, l'œuvre trouve la profonde *réserve* dont elle a besoin : cachée et préservée par la présence du dieu, manifeste et apparente par l'obscurité du divin, protégée et réservée à nouveau par cette obscurité et ce lointain qui constitue son espace et qu'elle suscite comme pour venir au jour. C'est cette réserve qui lui permet alors de s'adresser au monde tout en se réservant, d'être le commencement toujours réservé de toute histoire. C'est pourquoi, quand les dieux manquent, ce n'est pas

seulement le sens de ce qui la faisait parler qui risque de lui manquer, mais quelque chose de bien plus important : l'intimité de sa réserve qu'elle ne peut pas davantage trouver aujourd'hui, comme elle l'a fait avant l'âge moderne, dans le secret de la nature, dans l'obscurité du monde encore irrévélé et inaccompli.

Ne pouvant plus prendre appui sur les dieux, ni même sur l'absence des dieux ; ne pouvant s'appuyer sur l'homme présent qui ne lui appartient plus (livré qu'il est à la décision de se réaliser, c'est-à-dire de devenir libre de la nature et libre de l'être, par le travail et l'action efficace), que va devenir l'œuvre ? Et où trouvera-t-elle, ailleurs que dans le divin, ailleurs que dans le monde, l'espace où elle pourrait s'appuyer et se réserver ? Telle est aussi la question qui éveille l'œuvre à l'expérience de son origine, comme si, dans la recherche de l'art dont l'essence est devenue son souci, elle espérait trouver désormais son appui et sa réserve.

III

L'EXPÉRIENCE ORIGINELLE

S'interroger sur l'art, comme le fait l'esthéticien, n'a pas de rapport avec ce souci de l'œuvre. L'esthétique parle de l'art, en fait un objet de réflexion et de savoir. Elle l'explique en le réduisant ou encore elle l'exalte en l'éclairant, mais, de toutes façons, l'art est pour l'esthéticien une réalité présente autour de laquelle il élève sans danger des pensées probables.

L'œuvre est en souci de l'art. Cela veut dire que l'art n'est jamais donné pour elle, qu'elle ne peut le trouver qu'en s'accomplissant elle-même, dans l'incertitude radicale de savoir à l'avance s'il est et ce qu'il est. Tant que l'œuvre peut servir l'art en servant des valeurs autres, ces valeurs lui permettent de trouver l'art sans avoir à le chercher et même de n'avoir pas à le trouver. Une œuvre que la foi inspire n'a pas à se soucier d'elle-même, elle témoigne pour cette foi, et si elle témoigne mal, si elle est manquée, la foi n'en est pas atteinte. L'œuvre d'aujourd'hui n'a pas d'autre foi qu'elle-même, et cette foi est passion absolue pour ce qu'il dépend d'elle seule de susciter, dont cependant, à elle seule, elle ne peut découvrir que l'absence, qu'elle n'a peut-être le pouvoir de manifester qu'en se dissimulant à elle-même qu'elle le cherche : en le cherchant là où l'impossible le préserve — et, à cause de cela, quand elle se donne pour tâche de le saisir dans son essence, c'est l'impossible qui est sa tâche, et elle-même ne se réalise alors que par une recherche

infinie, car c'est le propre de l'origine d'être toujours voilée par ce dont elle est l'origine.

Avant l'œuvre, l'art n'existe-t-il pas dans les autres œuvres qui l'ont déjà illustré ? Cézanne ne pense-t-il pas qu'il l'a rencontré chez les Vénitiens du Louvre ? Rilke, s'il célèbre Hölderlin, ne se décharge-t-il pas sur lui de la certitude que le poème, la poésie existe ? Cézanne sait peut-être que l'art séjourne à Venise, mais l'œuvre de Cézanne ne le sait pas, et cette qualité suprême, la *réalisation*, par laquelle il croyait se représenter l'essence de cet art, son œuvre ne peut la tenir pour essentielle qu'en s'accomplissant.

On peut sans doute se représenter une telle recherche, la décrire, retrouver les moments de ce qui nous semble être la création artistique. Malraux, par exemple, a montré que l'artiste prend conscience de son œuvre à venir en vivant dans cette sorte de conscience réalisée de l'art qu'est, pour celui-ci, le Musée, l'art, non pas figé dans ses réalisations, mais ressaisi dans les métamorphoses qui font des œuvres les moments d'une durée propre et de l'art le sens toujours inachevé d'un tel mouvement. C'est là une vue importante, mais qui nous aide surtout à comprendre ou à nous figurer comment l'œuvre est toujours en défaut par rapport à elle-même, s'il n'y a jamais d'art sans l'ensemble des œuvres qui le rendent présent et si cependant l'art n'est « vrai » que dans l'œuvre toujours encore à venir.

Les habitudes que nous devons aux formules de l'art subjectif, nous font croire que l'artiste ou l'écrivain cherche à s'exprimer et que, pour lui, ce qui manque au Musée et à la littérature, c'est lui-même : ce qui le tourmente, ce qu'il s'exercerait à mettre en œuvre, ce serait cette expression de lui-même au moyen d'une technique artistique.

Le souci de Cézanne est-il de s'exprimer, c'est-à-dire de donner à l'art un artiste de plus ? Il « s'est juré de mourir en peignant » : est-ce seulement pour survivre ? Est-ce qu'il se sacrifie dans cette passion sans bonheur pour que ses tableaux donnent forme à ses états d'âme singuliers ? Personne n'en doute, ce qu'il cherche n'a qu'un nom : peinture, mais la peinture ne peut être trouvée que dans l'œuvre à laquelle il travaille, qui exige que lui-même

n'existe que dans son œuvre et dont ses tableaux ne sont que les traces sur un chemin infini qui n'est pas encore découvert.

Léonard de Vinci est un des exemples de cette passion qui veut élever l'œuvre à l'essence de l'art et qui finalement n'aperçoit dans chaque œuvre que le moment insuffisant, la voie d'une recherche dont nous reconnaissons, nous aussi, dans les tableaux inachevés et comme ouverts, le passage qui est maintenant la seule œuvre essentielle. L'on méconnaît certainement le destin de Léonard si l'on voit en lui un peintre qui ne mettait pas son art au-dessus de tout. Qu'il eût fait de la peinture un absolu, ce ne sont pas ses jugements qui nous le révèlent, pas même quand il définit la peinture comme « le plus grand processus spirituel », mais son angoisse, cet effroi qui le saisissait, chaque fois qu'il se mettait devant un tableau. La recherche, par suite de la situation propre de la Renaissance, le conduit hors de la peinture, mais recherche de l'art et de l'art seul, que l'effroi d'avoir à réaliser l'irréalisable, l'angoisse devant la peinture, développe en oubli de ce qui est cherché, en découverte d'un pur savoir inutile, afin que s'éloigne toujours davantage le moment effrayant de la réalisation, jusqu'au jour où, dans ses notes, s'inscrit cette affirmation révélatrice : « Il ne faut pas désirer l'impossible. » Mais pourquoi l'impossible est-il ce que l'œuvre désire quand elle est devenue le souci de sa propre origine ?

Dans une lettre de Rilke, adressée à Clara Rilke, LE RISQUE nous trouvons cette réponse : « Les œuvres d'art sont toujours les produits d'un danger couru, d'une expérience conduite jusqu'au bout, jusqu'au point où l'homme ne peut plus continuer. » L'œuvre d'art est liée à un risque, elle est l'affirmation d'une expérience extrême. Mais quel est ce risque ? Quelle est la nature de ce lien qui l'unit au risque ?

Du point de vue de l'œuvre (du point de vue de ses exigences que nous avons décrites), on voit clairement qu'elle demande à celui qui la rend possible un sacrifice. Le poète appartient au poème, il ne lui appartient que s'il demeure dans cette libre appartenance. Cette relation n'est pas le simple dévouement formel que les écrivains du XIX^e siècle ont mis en valeur. Quand

on dit de l'écrivain qu'il ne doit vivre que pour bien écrire, de l'artiste qu'il doit tout sacrifier aux exigences de son art, on n'exprime nullement l'urgence périlleuse, la prodigalité du risque qui s'accomplissent dans une telle appartenance. Le savant aussi se donne tout entier à sa tâche de savant. Et la moralité en général, l'obligation du devoir prononcent le même jugement fanatique par lequel l'individu, finalement, est invité à se sacrifier et à périr. Mais l'œuvre n'est pas la claire valeur qui exigerait de nous que nous nous épuisions pour l'édifier, par passion pour elle ou par fidélité à la fin qu'elle représente pour nous. Si l'artiste court un risque, c'est que l'œuvre elle-même est essentiellement risquée et, en lui appartenant, c'est aussi au risque que l'artiste appartient.

Dans un des *Sonnets à Orphée*, Rilke nous interpelle ainsi :

Nous, nous infiniment risqués...

Pourquoi infiniment ? L'homme est le plus risqué de tous les êtres, car il se met lui-même dans le risque. Construire le monde, transformer la nature par le travail ne réussit que par un défi aventureux au cours duquel le plus facile est écarté. Cependant, en ce défi parle encore la recherche d'une vie protégée, satisfaite et assurée, parlent les tâches précises et les devoirs justes. L'homme risque sa vie, mais sous la protection du jour commun, à la lumière de l'utile, du salutaire et du vrai. Parfois, dans la révolution, dans la guerre, sous la pression du développement historique, il risque son monde, mais toujours en vue d'une possibilité plus grande, pour réduire le lointain, protéger ce qu'il est, protéger les valeurs auxquelles son pouvoir est attaché — en un mot pour aménager le jour et l'étendre ou le vérifier à la mesure du possible.

Quel est ce risque qui appartiendrait en propre à l'œuvre, quand celle-ci a pour tâche l'essence de l'art ? Mais une telle question n'est-elle pas déjà surprenante ? L'artiste n'apparaît-il pas comme libre des charges de la vie, irresponsable de ce qu'il crée, vivant commodément dans l'imaginaire où, courrait-il un risque, ce risque ne serait encore qu'une image ?

L'EXIL Il est vrai : Saint-John Perse, en nommant l'un de ses poèmes *Exil*, a aussi nommé la condition poétique. Le poète est en exil, il est exilé de la cité, exilé des occupations réglées et des obligations limitées, de ce qui est résultat, réalité saisissable, pouvoir. L'aspect extérieur du risque auquel l'œuvre l'expose, est précisément son apparence inoffensive : le poème est inoffensif, cela veut dire que celui qui s'y soumet se prive de lui-même comme pouvoir, accepte d'être jeté hors de ce qu'il peut et de toutes les formes de la possibilité.

Le poème est l'exil, et le poète qui lui appartient appartient à l'insatisfaction de l'exil, est toujours hors de lui-même, hors de son lieu natal, appartient à l'étranger, à ce qui est le dehors sans intimité et sans limite, cet écart que Hölderlin nomme, dans sa folie, quand il y voit l'espace infini du rythme.

Cet exil qu'est le poème fait du poète l'errant, le toujours égaré, celui qui est privé de la présence ferme et du séjour véritable. Et cela doit être entendu au sens le plus grave : l'artiste n'appartient pas à la vérité, parce que l'œuvre est elle-même ce qui échappe au mouvement du vrai, que toujours, par quelque côté, elle le révoque, se dérobe à la signification, désignant cette région où rien ne demeure, où ce qui a eu lieu n'a cependant pas eu lieu, où ce qui recommence n'a encore jamais commencé, lieu de l'indécision la plus dangereuse, de la confusion d'où rien ne surgit et qui, dehors éternel, est assez bien évoqué par l'image des ténèbres *extérieures* dans lesquelles l'homme est mis à l'épreuve de ce que le vrai doit nier pour devenir la possibilité et la voie.

Le risque qui attend le poète et, derrière lui, tout homme qui écrit sous la dépendance d'une œuvre essentielle, est l'erreur. Erreur signifie le fait d'errer, de ne pouvoir demeurer parce que, là où l'on est, manquent les conditions d'un ici décisif ; là, ce qui arrive n'a pas l'action claire de l'événement à partir de quoi quelque chose de ferme pourrait être fait et, par conséquent, ce qui arrive, n'arrive pas, mais non plus ne passe pas, n'est jamais dépassé, arrive et revient sans cesse, est l'horreur et la confusion et l'incertitude du ressassement éternel. Là, ce n'est pas telle ou telle vérité qui manque ou encore la vérité en général ; ce n'est pas non plus le doute qui nous conduit ou le désespoir

qui nous fige. L'errant n'a pas sa patrie dans la vérité, mais dans l'exil, il se tient en dehors, *en deçà*, à l'écart, là où règne la profondeur de la dissimulation, cette obscurité élémentaire qui ne le laisse frayer avec rien et, à cause de cela, est l'effrayant.

Ce que risque l'homme quand il appartient à l'œuvre et que l'œuvre est la recherche de l'art est donc ce qu'il peut risquer de plus extrême : non pas seulement sa vie, ni seulement le monde où il demeure, mais son essence, son droit à la vérité et davantage encore son droit à la mort. Il part, il devient, comme l'appelle Hölderlin, le migrateur, celui qui, comme les prêtres de Dionysos, erre de pays en pays dans la nuit sacrée. Cette migration errante peut tantôt le conduire à l'insignifiance, à la facilité heureuse d'une vie couronnée de faveurs, à la platitude de l'irresponsabilité honorifique, tantôt à la misère de l'égarement qui n'est que l'instabilité d'une vie sans œuvre, tantôt à la profondeur où tout vacille, où le sérieux est ébranlé, où l'ébranlement lui-même brise l'œuvre et se dissimule dans l'oubli.

Dans le poème, ce n'est pas tel individu seul qui se risque, telle raison qui s'expose à l'atteinte et à la brûlure ténébreuses. Le risque est plus essentiel ; il est le danger des dangers, par lequel, chaque fois, est radicalement remise en cause l'essence du langage. Risquer le langage, voilà l'une des formes de ce risque. Risquer l'être, ce mot fondamental que prononce l'œuvre en prononçant le mot commencement, c'est l'autre forme du risque. Dans l'œuvre d'art, l'être se risque, car tandis que dans le monde où les êtres le repoussent pour être il est toujours dissimulé, nié et renié (en ce sens, aussi, protégé), là, en revanche, où règne la dissimulation, ce qui se dissimule tend à émerger dans le fond de l'apparence, ce qui est nié devient le trop plein de l'affirmation, — mais apparence qui, cependant, ne révèle rien, affirmation où rien ne s'affirme, qui est seulement la position instable à partir de quoi, si l'œuvre réussit à la contenir, le vrai pourra avoir lieu.

L'œuvre tire lumière de l'obscur, elle est relation avec ce qui ne souffre pas de rapports, elle rencontre l'être avant que la rencontre ne soit possible et là où la vérité manque. Risque essentiel. Là, nous touchons l'abîme. Là, nous nous lions, par un lien qui ne saurait être trop fort, au non-vrai, et nous cherchons

à lier à ce qui n'est pas vrai une forme essentielle d'authenticité. C'est ce que suggère Nietzsche quand il dit : « Nous avons l'art pour ne pas sombrer [toucher le fond] par la vérité¹. » Il n'entend pas, comme on l'interprète superficiellement, que l'art serait l'illusion qui nous protégerait de la vérité mortelle. Il dit plus certainement : nous avons l'art afin que ce qui nous fait toucher le fond n'appartienne pas au domaine de la vérité. Le fond, l'effondrement, appartient à l'art : ce fond qui est *tantôt* absence de fondement, le pur vide sans importance, *tantôt* ce à partir de quoi fondement peut être donné, —, mais qui est aussi *toujours en même temps* l'un et l'autre, l'entrelacement du Oui et du Non, le flux et le reflux de l'ambiguïté essentielle, — et c'est pourquoi toute œuvre d'art et toute œuvre littéraire semblent dépasser la compréhension et cependant semblent ne jamais l'atteindre, de sorte qu'il faut dire d'elles qu'on les comprend toujours trop et toujours trop peu.

Essayons de rechercher plus précisément ce qui nous arrive par le fait que « nous avons l'art ». Et que faut-il pour que nous ayons l'art ? quel est le sens de cette possibilité ? Nous ne faisons encore qu'entrevoir la portée de telles questions qui s'éveillent seulement dans l'œuvre depuis que celle-ci a pour tâche l'essence de l'art. Et avons-nous l'art ? La question reste précisément indéfinie à partir du moment où ce qui doit parler dans l'œuvre, c'est son origine.

LE RENVERSEMENT RADICAL

Quand un philosophe contemporain nomme la mort la possibilité extrême, absolument propre, de l'homme, il montre² que l'origine de la possibilité est en l'homme liée au fait qu'il *peut* mourir, que la mort est encore pour lui une pos-

1. *Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen.*

2. Il est peut-être utile de rappeler que ce n'est pourtant pas dans cette direction que le sens propre de la pensée de Heidegger doit être cherché. C'est ici le moment de dire que le nom de Heidegger aurait pu être évoqué plus souvent au cours de ces pages ; s'il ne l'a pas été, c'est que, de toute évidence, ce serait ajouter encore à la confusion à laquelle la pensée de Heidegger a été livrée que de suggérer que cette pensée, et même ce qu'elle affirme de l'art, pourrait se reconnaître dans la manière dont l'expérience de l'art cherche à se ressaisir et à s'exprimer ici.

sibilité, que l'événement par lequel il sort du possible et appartient à l'impossible, est cependant dans sa maîtrise, est le moment extrême de sa possibilité (ce qu'il exprime précisément en disant de la mort qu'elle est « la possibilité de l'impossibilité »¹). Déjà Hegel avait reconnu que travail, langage, liberté et mort ne sont que les aspects d'un même mouvement et que seul le séjour résolu auprès de la mort permet à l'homme de devenir le néant actif, capable de nier et de transformer la réalité naturelle, de combattre, de travailler, de savoir et d'être historique. Force magique, puissance absolue du négatif qui devient le travail de la vérité dans le monde, qui apporte la négation à la réalité, la forme à l'informe, la fin à l'indéfini. Nous voulons en finir, c'est là le principe de l'exigence civilisatrice, l'essence du vouloir réalisateur qui cherche l'achèvement, qui demande l'accomplissement et trouve la maîtrise universelle. Que l'existence soit authentique quand elle est capable d'endurer la possibilité jusqu'à son point extrême, capable de s'élaner vers la mort comme vers le possible par excellence, c'est à ce mouvement que, dans l'histoire occidentale, l'essence de l'homme doit d'être devenue action, valeur, avenir, travail et vérité. Que dans l'homme tout soit possibilité, une telle affirmation exige d'abord que la mort sans laquelle l'homme ne pourrait former un tout, ni exister en vue d'un tout, soit elle-même pouvoir, soit possible, soit ce qui rend tout, le tout possible.

Mais qu'en est-il alors de l'art, qu'en est-il de la littérature ? La question revient à présent avec une violence particulière. Si nous avons l'art, qui est l'exil de la vérité, qui est le risque d'un jeu innocent, qui affirme l'appartenance de l'homme au dehors sans intimité et sans limite, là où il est jeté hors de ce qu'il peut et hors de toutes les formes de la possibilité, comment cela arrive-t-il ? Comment, s'il est tout entier possibilité, l'homme se donne-t-il un art ? Est-ce que cela ne signifie pas que, contrairement à son exigence dite authentique, celle qui s'accorde à la loi du jour, il a avec la mort une relation qui n'est pas celle de la possibilité, qui ne conduit pas à la maîtrise, ni à la compréhension,

1. Emmanuel Levinas est le premier à avoir éclairé ce qui était en jeu dans cette expression (*Le Temps et l'Autre*).

tion, ni au travail du temps, mais l'expose à un renversement radical ? *Ce renversement* ne serait-il pas alors *l'expérience originelle* que l'œuvre doit toucher, sur laquelle elle se referme et qui risque constamment de se refermer sur elle et de la retenir ? Alors, la fin ne serait plus ce qui donne à l'homme pouvoir de finir, de limiter, de séparer, donc de saisir, mais l'infini, le très mauvais infini, par quoi la fin ne peut jamais être surmontée. Alors, la mort ne serait plus « la possibilité absolument propre », ma propre mort, cet événement unique qui répond à la prière de Rilke : « O Seigneur, donne à chacun sa propre mort », mais au contraire ce qui n'arrive jamais à moi, de sorte que jamais je ne meurs, mais « on meurt », on meurt toujours autre que soi, au niveau de la neutralité, de l'impersonnalité d'un Il éternel.

Les traits de ce renversement ne peuvent être que rappelés ici.

On meurt : ce n'est pas là la formule rassurante destinée à égarer un moment redoutable. *On meurt* : anonyme est celui qui meurt, et l'anonymat est l'aspect sous lequel l'insaisissable, le non-limité, le non-situé s'affirment le plus dangereusement auprès de nous. Quiconque en fait l'expérience, fait l'épreuve d'une puissance anonyme, impersonnelle, celle d'un événement qui, étant la dissolution de tout événement, n'est pas seulement maintenant, mais son commencement est déjà recommencement, et sous son horizon tout ce qui arrive revient. A partir de l'instant où « l'on meurt », l'instant est révoqué ; quand on meurt, « quand » ne désigne pas une date, mais n'importe quelle date, de même qu'il y a un niveau de cette expérience où la mort révèle sa nature en apparaissant non plus comme le décès de telle personne déterminée, ni comme la mort en général, mais sous cette forme neutre : la mort de quelqu'un. La mort est toujours une mort quelconque. De là le sentiment que sont déplacées les marques particulières d'affection qu'à celui qui vient de mourir les proches témoignent encore, car il n'y a plus maintenant à distinguer entre proche et lointain. Les seules larmes justes sont les larmes impersonnelles, la tristesse en général des pleureuses déléguées par l'indifférence du « On ». La mort est publique : si cela ne signifie pas qu'elle soit le pur passage dans l'extérieur que traduit le côté spectaculaire de la mort

comme cérémonie, on pressent cependant, par là, comment elle devient l'*erreur* sournoise, indistincte, indisponible, à partir de quoi l'indétermination voue le temps au piétinement harassant de la répétition.

Au poète, à l'artiste se fait entendre cette invitation : « *Sois toujours mort en Eurydice* »¹. Apparemment, cette exigence dramatique doit être complétée d'une manière rassurante : Sois toujours mort en Eurydice, afin d'être vivant en Orphée. L'art apporte la duplicité avec lui. Cette duplicité lui permet d'échapper à son propre risque, de s'en dégager en le transformant en assurance, de prendre part au monde, à la réussite et à l'avantage du monde, sans prendre part à ses devoirs. L'art s'enfonce ainsi dans cet autre risque, celui qui est sans danger, qui signifie seulement la perte inaperçue de l'art, l'insignifiance brillante, le bavardage tranquille au sein des honneurs.

La duplicité ne peut être déjouée. Mais elle doit être éprouvée jusqu'au fond. La duplicité du songe heureux qui nous invite à mourir tristement en Eurydice afin de survivre glorieusement en Orphée, est la dissimulation qui se dissimule elle-même, elle est l'oubli profondément oublié. Mais, derrière cet oubli facile qui nous ménage les satisfactions de la gloire, est aussi à l'œuvre la duplicité fondamentale, celle qui nous dessaisit de tout pouvoir. Alors, le songe heureux n'est plus trop heureux : il se renverse en cauchemar, il retombe en confusion, en misère ; l'inessentiel, la légèreté suffisante, devient l'insupportable perte de l'essence ; la beauté dépérit en erreur, l'erreur s'ouvre sur l'exil, la migration dans le dehors sans intimité et sans repos. *Sois toujours mort en Eurydice*. Oui, telle est l'invitation, tel est l'ordre, — mais, au fond de cet ordre, « toujours mort » a pour écho « toujours vivant », et vivant ne signifie plus ici la vie, mais, sous les couleurs de l'ambiguïté rassurante, signifie la perte du pouvoir de mourir, la perte de la mort comme pouvoir et possibilité, le sacrifice essentiel : le renversement radical que Rilke qui, nous l'avons vu, a peut-être toujours rusé avec

lui, exprime, sans en saisir toute la portée, dans la lettre du 6 janvier 1923, quand il demande de ne plus voir dans la mort quelque chose de négatif, mais *das Wort* « *Tod* » *ohne Negation zu lesen*. Lire le mot mort *sans* négation, c'est lui retirer le tranchant de la décision et le pouvoir de nier, c'est se retrancher de la possibilité et du vrai, mais c'est aussi se retrancher de la mort comme événement vrai, se livrer à l'indistinct et à l'indéterminé, l'en-deçà vide où la fin a la lourdeur du recommencement.

Cette expérience est celle de l'art. L'art, comme image, comme mot et comme rythme, indique la proximité menaçante d'un dehors vague et vide, existence neutre, nulle, sans limite, sordide absence, étouffante condensation où sans cesse être se perpétue sous l'espèce du néant.

L'art est originellement lié à ce fond d'impuissance où tout retombe quand le possible s'atténue. Par rapport au monde où la vérité a son assise et sa base toujours à partir de l'affirmation décisive comme d'un lieu où elle peut surgir, il représente originellement le pressentiment et le scandale de l'erreur absolue, de quelque chose de non-vrai, mais où le « non » n'a pas le caractère tranchant d'une limite, car il est plutôt l'indétermination pleine et sans fin avec laquelle le vrai ne peut frayer, qu'il n'a aucunement le pouvoir de reconquérir et en face de quoi il ne se décide qu'en devenant la violence du négatif.

Si le travail essentiel du vrai est de nier, c'est que l'erreur *affirme* dans la plénitude profuse où elle a sa réserve hors du temps et en tout temps. Cette affirmation est la perpétuité de ce qui ne supporte ni commencement ni fin, la stagnation qui ne produit ni ne détruit, ce qui n'est jamais venue, ce qui ne tranche ni ne surgit mais revient, l'éternel clapotement du retour. C'est en ce sens qu'il y a aux environs de l'art un pacte noué avec la mort, avec la répétition et avec l'échec. Le recommencement, la répétition, la fatalité du retour, tout ce à quoi font allusion les expériences où le sentiment d'étrangeté s'allie au déjà vu, où l'irrémissible prend la forme d'une répétition sans fin, où le même est donné dans le vertige du dédoublement, où nous ne pouvons pas connaître mais reconnaître, tout cela fait allusion à cette erreur initiale qui peut s'exprimer sous cette forme : ce qui est premier, ce n'est pas le commencement, mais

1. Rilke, *Sonnets à Orphée* (XIII, 2^e partie).

le recommencement, et l'être, c'est précisément l'impossibilité d'être une première fois.

Mouvement qu'on peut éclairer — non expliquer — en évoquant ces formes et ces crises appelées « complexes ». Leur essence, c'est qu'au moment où elles se produisent, elles se sont déjà produites, elles ne font jamais que se reproduire ; c'est là leur trait caractéristique : elles sont l'expérience du recommencement. « A nouveau, à nouveau ! », c'est le cri de l'angoisse aux prises avec l'irréparable, avec l'être. A nouveau, à nouveau, telle est la blessure fermée du complexe : cela a lieu à nouveau, cela recommence, encore une fois. Le recommencement de l'expérience, et non pas le fait que celle-ci ne réussit pas, voilà le fondement de l'échec. Tout recommence toujours — oui, encore une fois, à nouveau, à nouveau.

Déjà Freud, étonné par la tendance à la répétition, appel puissant à l'antérieur, y avait reconnu l'appel même de la mort. Mais peut-être cela doit-il apparaître finalement : celui qui cherche à éclairer la répétition par la mort est aussi conduit à briser la mort comme possibilité, à l'enfermer elle-même dans l'enchantement de la répétition. Oui, nous sommes liés au désastre, mais quand l'échec revient, il faut entendre que l'échec est justement ce retour. Le recommencement, comme puissance antérieure au commencement, c'est cela, l'erreur de notre mort.

RETOUR A LA QUESTION

Nous parvenons ici au point où la question qui nous a été posée fait surgir dans toute sa force la contradiction à laquelle toute réponse retourne. Ce que l'œuvre dit, c'est le mot commencement. L'œuvre cependant est aujourd'hui l'œuvre d'art, elle est œuvre à partir de l'art, et elle dit le commencement quand elle dit l'art qui est son origine et dont l'essence est devenue sa tâche. Mais où nous a conduits l'art ? Avant le monde, avant le commencement. Il nous a jetés hors de notre pouvoir de commencer et de finir, il nous a tournés vers le dehors sans intimité, sans lieu et sans repos, engagés dans la migration infinie de l'erreur. Nous cherchons son essence : elle est là où le non-vrai n'admet rien d'essentiel. Nous en appelons à sa souveraineté : elle ruine le royaume, elle ruine l'origine, elle la

ramène à l'immensité errante de l'éternité dévoyée. L'œuvre dit le mot commencement à partir de l'art qui a partie liée avec le recommencement. Elle dit l'être, elle dit le choix, la maîtrise, la forme, en disant l'art qui dit la fatalité de l'être, qui dit la passivité, la prolixité informe, qui, au sein même du choix, nous retient encore dans un Oui et Non primordial où gronde, en deçà de tout commencement, le sombre flux et reflux de la dissimulation.

Telle est la question. Elle demande à n'être pas dépassée. Que l'œuvre soit à même de prononcer le mot commencement, précisément parce que l'origine l'attire où elle risque de se perdre et parce qu'elle doit échapper *par un saut* à l'insistance implacable de ce qui n'a ni commencement ni fin, qu'elle soit ce saut et qu'elle s'immobilise mystérieusement entre la vérité qui ne lui appartient pas et la prolixité de l'irrévéle qui l'empêcherait de s'appartenir, — entre la mort comme possibilité de la compréhension et la mort comme horreur de l'impossibilité — ; que le fait qu'elle s'accomplit au plus près de l'indéfini et de l'informe, glorifie en elle la mesure, le lien, la convenance et la limite, tout cela peut être dit, tout cela formerait les éléments d'une réponse. Mais que signifie la réponse aussi longtemps qu'en elle demeure cette question : Avons-nous l'art ? à laquelle il ne peut être répondu avec décision, du moins dans la mesure où l'œuvre est en souci de son origine, a pour tâche l'essence de ce qui avoisine l'inessentiel ?

Nous nous étions demandé : « Pourquoi, là où l'histoire le conteste, l'art tend-il à devenir présence essentielle ? » Que signifie cette présence ? Est-elle seulement, en l'art, la forme de ce qui le conteste, l'affirmation retournée de son indigence ? Ou bien est-ce que la parole désolée qui demande : « *A quoi bon les poètes au temps de la détresse ?* », est-ce que la détresse vers laquelle cette parole pointe mystérieusement, exprimerait plus profondément l'essence de l'art, de telle manière qu'en un pareil temps l'art ne pourrait être plus rien — que sa propre essence ? Mais qu'est-ce que le temps de la détresse ?

Cette expression est empruntée à l'élegie *Brot und Wein* de Hölderlin :

...Pendant ce temps, bien souvent il me paraît
 Que mieux vaudrait dormir que d'être ainsi sans compagnon
 Et ainsi dans l'attente, que faire pendant ce temps, que dire ?
 Je ne sais pas, et à quoi bon les poètes au temps de la détresse ?¹

Quel est ce temps, pendant lequel, dit aussi René Char, « la seule certitude que nous possédions de la réalité du lendemain... la forme accomplie du secret où nous venons nous rafraîchir, prendre garde et dormir » ? Quel est ce temps où la parole poétique peut seulement dire : *A quoi bon les poètes ?* L'élégie nous répond par ces autres vers qui précèdent un peu ceux que nous venons de citer :

*De temps en temps l'homme supporte la plénitude divine,
 Un rêve de ces temps, voilà ensuite la vie. Mais l'erreur
 Comme le sommeil nous aide, et la détresse rend fort ainsi que*
 [la nuit

Il semble que l'art doive à la disparition des formes historiques du divin le tourment si étrange, la passion si sérieuse dont on le voit animé. Il était le langage des dieux et, les dieux ayant disparu, il est devenu le langage où s'est exprimée leur disparition, puis celui où cette disparition elle-même a cessé d'apparaître. Cet oubli est maintenant ce qui parle seul. Plus profond est l'oubli, plus la profondeur parle dans ce langage, plus l'abîme de cette profondeur peut devenir l'entente de la parole.

L'oubli, l'erreur, le malheur d'errer peuvent être liés à un temps de l'histoire, ce temps de la détresse où deux fois absents sont les dieux, parce qu'ils ne sont plus là, parce qu'ils ne sont

1. In *dürftiger Zeit*. L'expression allemande est plus dure et plus sèche que la formule française : elle annonce cette dureté, cette raideur par laquelle le dernier Hölderlin se défend contre l'aspiration des dieux qui se sont retirés, maintient la distinction des sphères, celle d'en haut et celle d'ici-bas, maintient pure, par cette distinction, la région du sacré que laisse vide la double infidélité des hommes et des dieux, — car le sacré est ce vide même, ce pur vide de l'entre-deux qu'il faut maintenir pur et vide, selon l'exigence dernière : « *Préserver Dieu par la pureté de ce qui distingue.* » (Sur ce sujet central, voir en annexes les pages intitulées *L'itinéraire de Hölderlin.*)

pas encore là. Ce temps vide est celui de l'erreur, où nous ne faisons qu'errer, parce que la certitude de la présence nous manque et les conditions d'un ici véritable. Et cependant l'erreur nous aide, *das Irrsal hilft*. Ailleurs, dans la variante du poème *Dichterberuf*, Hölderlin dit pareillement que le manque, le défaut de Dieu, nous aide : *Gottes Fehl hilft*. Que signifie cela ?

Le propre, la force, le risque du poète est d'avoir son séjour là où il y a défaut de dieu, dans cette région où la vérité manque. *Le temps de la détresse* désigne ce temps qui, en tout temps, est propre à l'art, mais qui, lorsque historiquement les dieux manquent et que le monde de la vérité vacille, émerge dans l'œuvre comme le souci dans lequel celle-ci a sa réserve, qui la menace, la rend présente et visible. Le temps de l'art est le temps en deçà du temps, que la présence collective du divin évoque en le dissimulant, que l'histoire et le travail de l'histoire révoquent en le niant et que l'œuvre, dans la détresse de l'*A quoi bon*, montre comme ce qui se dissimule au fond de l'apparence, ce qui réapparaît au sein de la disparition, ce qui s'accomplit dans le voisinage et sous la menace d'un renversement radical : celui qui est à l'œuvre quand « on meurt » et qui, perpétuant l'être sous l'espèce du néant, fait de la lumière une fascination, de l'objet l'image et de nous le cœur vide du ressassement éternel.

Et pourtant, « l'erreur nous aide ». Elle est l'attente qui présente, la profondeur du sommeil qui serait aussi vigilance, l'oubli, le vide silencieux de la mémoire sacrée. Le poète est l'intimité de la détresse. Seul, il vit profondément le temps vide de l'absence et, en lui, l'erreur devient la profondeur de l'égarement, la nuit devient l'*autre* nuit. Mais que signifie cela ? Lorsque René Char écrit : « Que le risque soit ta clarté », lorsque Georges Bataille, mettant en face la chance et la poésie, dit : « L'absence de poésie est absence de chance », lorsque Hölderlin nomme le présent vide de la détresse « plénitude de souffrance, plénitude de bonheur », qu'est-ce qui cherche à se dire par ces mots ? Pourquoi le risque serait-il clarté ? pourquoi le temps de la détresse serait-il le temps de la chance ? Quand Hölderlin parle des poètes qui, comme les prêtres de Bacchus, vont errant de pays en pays dans la nuit sacrée, ce perpétuel passage, *malheur de l'égarement* à qui manque le lieu, serait-il aussi la *migration*

féconde, le mouvement qui médiatise, ce qui fait des fleuves un langage et du langage, le séjour, le pouvoir par lequel le jour demeure, est notre demeure ?

Mais alors, l'œuvre serait donc bien la merveille du commencement, en quoi l'indéfini de l'erreur nous préserverait du travestissement de l'inauthentique ? Et le non-vrai pourrait être une forme essentielle d'authenticité¹ ? Dans ce cas, nous pourrions donc avoir l'œuvre ? nous aurions l'art ?

A cette question, il ne peut être répondu. Le poème est l'absence de réponse. Le poète est celui qui, par son sacrifice, maintient en son œuvre la question ouverte. En tout temps, il vit le temps de la détresse, et son temps est toujours le temps vide où ce qu'il lui faut vivre, c'est la double infidélité, celle des hommes, celle des dieux, et aussi la double absence des dieux, qui ne sont plus *et* qui ne sont pas encore. L'espace du poème est tout entier représenté par ce *et* qui indique la double absence, la séparation à son instant le plus tragique, mais la question de savoir s'il est aussi le *et* qui unit et qui relie, le mot pur en qui le vide du passé et le vide de l'avenir deviennent présence véritable, le « maintenant » du jour qui se lève, cette question est réservée dans l'œuvre, est ce qui dans l'œuvre se révèle en faisant retour à la dissimulation, à la détresse de l'oubli. C'est pourquoi le poème est la pauvreté de la solitude. Cette solitude est l'entente de l'avenir, mais entente impuissante : l'isolement prophétique qui, en deçà du temps, annonce toujours le commencement.

1. Pour éclairer cette question à un niveau plus proche de l'actualité historique, on pourrait dire : plus le monde s'affirme comme l'avenir et le plein jour de la vérité où tout aura valeur, où tout portera sens, où le tout s'accomplira sous la maîtrise de l'homme et pour son usage, plus il semble que l'art doive descendre vers ce point où rien n'a encore de sens, plus il importe qu'il maintienne le mouvement, l'insécurité et le malheur de ce qui échappe à toute saisie et à toute fin. L'artiste et le poète ont comme reçu mission de nous rappeler obstinément à l'erreur, de nous tourner vers cet espace où tout ce que nous nous proposons, tout ce que nous avons acquis, tout ce que nous sommes, tout ce qui s'ouvre sur la terre et dans le ciel, retourne à l'insignifiant, où ce qui s'approche, c'est le non-sérieux et le non-vrai, comme si peut-être jaillissait là la source de toute authenticité.

ANNEXES

LA SOLITUDE ESSENTIELLE ET LA SOLITUDE DANS LE MONDE

Quand je suis seul, ce n'est pas moi qui suis là et ce n'est pas de toi que je reste loin, ni des autres, ni du monde. Je ne suis pas le sujet à qui arriverait cette impression de solitude, ce sentiment de mes limites, cet ennui d'être moi-même. Quand je suis seul, je ne suis pas là. Cela ne signifie pas un état psychologique, indiquant l'évanouissement, l'effacement de ce droit à éprouver ce que j'éprouve à partir de moi comme d'un centre. Ce qui vient à ma rencontre, ce n'est pas que je sois un peu moins moi-même, c'est ce qu'il y a « derrière moi », ce que moi dissimule pour être à soi.

Quand je suis, *au niveau du monde*, là où sont aussi les choses et les êtres, l'être est profondément dissimulé (ainsi que Heidegger nous invite à en accueillir la pensée). Cette dissimulation peut devenir travail, négation. « Je suis » (dans le monde) tend à signifier que je suis, seulement si je puis me séparer de l'être : nous nions l'être — ou, pour l'éclairer par un cas particulier, nous nions, nous transformons la nature — et, dans cette négation qui est le travail et qui est le temps, les êtres s'accomplissent et les hommes se dressent dans la liberté du « Je suis ». Ce qui me fait moi est cette décision d'être en tant que séparé de l'être, d'être *sans* être, d'être cela qui ne doit rien à l'être, qui tient son pouvoir du refus d'être, l'absolument « dénaturé », l'absolument séparé, c'est-à-dire l'absolument absolu.

Ce pouvoir par lequel je m'affirme en reniant l'être, n'est cependant réel que dans la communauté de tous, dans le mouvement commun du travail et du travail du temps. « Je suis », comme décision d'être sans être, n'a de vérité que parce que cette décision est mienne à partir de tous, qu'elle s'accomplit dans le mouvement qu'elle rend possible et qui la rend réelle : cette réalité est toujours historique, c'est le monde qui est toujours réalisation du monde.

Cependant, cette décision qui me fait être hors de l'être, qui éclaire le refus d'être en le concentrant en ce point de fulguration unique où « je suis », il arrive que cette possibilité magistrale d'être libre de l'être, séparé *de* l'être, devienne aussi séparation *des* êtres : l'absolu d'un Je suis qui veut s'affirmer sans les autres. C'est là ce qu'on appelle généralement solitude (au niveau du monde). Soit l'orgueil d'une maîtrise solitaire, la culture des différences, le moment de la subjectivité qui brise la tension dialectique par laquelle elle se réalise. Ou bien, la solitude du « Je suis » découvre le néant qui le fonde. Le Moi solitaire se voit séparé, mais n'est plus capable de reconnaître dans cette séparation la condition de son pouvoir, n'est plus capable d'en faire le moyen de l'activité et du travail, l'expression et la vérité qui fondent toute communication extérieure.

Sans doute, cette dernière expérience est-elle celle qu'on rapporte généralement à l'ébranlement de l'angoisse. L'homme prend alors conscience de lui-même comme séparé, absent de l'être, il prend conscience de ceci qu'il tient son essence de n'être pas. Si pathétique qu'il soit, ce moment dérobe l'essentiel. Que je ne sois rien, cela dit certes que « je me retiens à l'intérieur du néant », cela est sombre et angoissant, mais cela dit aussi cette merveille que le néant est mon pouvoir, que je *puis* ne pas être : de là vient liberté, maîtrise et avenir pour l'homme.

Je suis celui qui n'est pas, celui qui a fait sécession, le séparé, ou encore, comme il est dit, celui en qui l'être est mis en question. Les hommes s'affirment par le pouvoir de ne pas être : ainsi agissent-ils, parlent-ils, comprennent-ils, toujours autres qu'ils ne sont et échappant à l'être par un défi, un risque, une lutte qui va jusqu'à la mort et qui est l'histoire. C'est ce que Hegel a montré. « Avec la mort commence la vie de l'esprit. » Quand

la mort devient pouvoir, commence l'homme, et ce commencement dit que, pour qu'il y ait le monde, pour qu'il y ait des êtres, il faut que l'être manque.

Qu'est-ce que cela signifie ?

Quand l'être manque, quand le néant devient pouvoir, l'homme est pleinement historique. Mais quand l'être manque, l'être manque-t-il ? Quand l'être manque, cela signifie-t-il que ce manque ne doive rien à l'être ou bien ne serait-il pas l'être qui est au fond de l'absence d'être, ce qu'il y a encore d'être quand il n'y a rien ? Quand l'être manque, l'être n'est encore que profondément dissimulé. Pour celui qui s'approche de ce manque, tel qu'il est présent dans « la solitude essentielle », ce qui vient à sa rencontre, c'est l'être que l'absence d'être rend présent, non plus l'être dissimulé, mais l'être *en tant que* dissimulé : la dissimulation elle-même.

Sans doute, ici, avons-nous fait un pas de plus vers ce que nous cherchons. Dans la tranquillité de la vie courante, la dissimulation se dissimule. Dans l'action, l'action véritable, celle qui est travail de l'histoire, la dissimulation tend à devenir négation (le négatif est notre tâche et cette tâche est tâche de vérité). Mais, dans ce que nous appelons solitude essentielle, la dissimulation tend à apparaître.

Quand les êtres manquent, l'être apparaît comme la profondeur de la dissimulation dans laquelle il se fait manque. Quand la dissimulation apparaît, la dissimulation, devenue apparence, fait « tout disparaître », mais de ce « tout a disparu » fait encore une apparence, fait que l'apparence a désormais son point de départ dans « tout a disparu ». « Tout a disparu » apparaît. Ce qu'on appelle *apparition* est cela même : est le « tout a disparu » devenu à son tour apparence. Et l'*apparition* dit précisément que quand tout a disparu, il y a encore quelque chose : lorsque tout manque, le manque fait apparaître l'essence de l'être qui est d'être encore là où il manque, d'être en tant que dissimulé...

LES DEUX VERSIONS DE L'IMAGINAIRE

Mais qu'est-ce que l'image ? Quand il n'y a rien, l'image trouve là sa condition, mais y disparaît. L'image demande la neutralité et l'effacement du monde, elle veut que tout rentre dans le fond indifférent où rien ne s'affirme, elle tend à l'intimité de ce qui subsiste encore dans le vide : c'est là sa vérité. Mais cette vérité l'excède ; ce qui la rend possible est la limite où elle cesse. De là son côté dramatique, l'ambiguïté qu'elle annonce et le mensonge brillant qu'on lui reproche. Superbe puissance, dit Pascal, qui fait de l'éternité un néant et du néant une éternité.

L'image nous parle, et il semble qu'elle nous parle intimement de nous. Mais intimement est trop peu dire ; intimement désigne alors ce niveau où l'intimité de la personne se rompt et, dans ce mouvement, indique le voisinage menaçant d'un dehors vague et vide qui est le fond sordide sur lequel elle continue d'affirmer les choses dans leur disparition. Ainsi nous parle-t-elle, à propos de chaque chose, de moins que la chose, mais de nous, et à propos de nous, de moins que nous, de ce moins que rien qui demeure, quand il n'y a rien.

Le bonheur de l'image, c'est qu'elle est une limite auprès de l'indéfini. Mince cerne, mais qui ne nous tient pas tant à l'écart des choses qu'elle ne nous préserve de la pression aveugle de cet écart. Par elle, nous en disposons. Par ce qu'il y a d'inflexible

dans un reflet, nous nous croyons maîtres de l'absence devenue intervalle, et le vide compact lui-même semble s'ouvrir au rayonnement d'un autre jour.

Ainsi l'image remplit-elle l'une de ses fonctions qui est d'apaiser, d'humaniser l'informe néant que pousse vers nous le résidu inéliminable de l'être. Elle le nettoie, l'approprie, le rend aimable et pur et nous permet de croire, au cœur d'un songe heureux que l'art trop souvent autorise, qu'à l'écart du réel et tout de suite derrière lui nous trouvons, comme un pur bonheur et une superbe satisfaction, l'éternité transparente de l'irréel.

« Car, dit Hamlet, échappés des liens charnels, si, dans ce sommeil du trépas, il nous vient des songes... » L'image, présente derrière chaque chose et comme la dissolution de cette chose et sa subsistance dans sa dissolution, a aussi, derrière elle, ce lourd sommeil du trépas dans lequel il nous viendrait des songes. Elle peut bien, quand elle s'éveille ou quand nous l'éveillons, nous représenter l'objet dans une lumineuse auréole *formelle* ; c'est avec le *fond* qu'elle a partie liée, avec la matérialité élémentaire, l'absence encore indéterminée de forme (ce monde qui oscille entre l'adjectif et le substantif), avant de s'enfoncer dans la prolixité informe de l'indétermination. La passivité qui lui est propre vient de là : passivité qui fait que nous la subissons, même quand nous l'appelons, et que sa transparence fugace relève de l'obscurité du destin rendu à son essence qui est d'être une ombre.

Mais, quand nous sommes en face des choses mêmes, si nous fixons un visage, un coin de mur, ne nous arrive-t-il pas aussi de nous abandonner à ce que nous voyons, d'être à sa merci, sans pouvoir devant cette présence tout à coup étrangement muette et passive ? Il est vrai, mais c'est qu'alors la chose que nous fixons s'est effondrée dans son image, c'est que l'image a rejoint ce fond d'impuissance où tout retombe. Le « réel » est ce avec quoi notre relation est toujours vivante et qui nous laisse toujours l'initiative, s'adressant en nous à ce pouvoir de commencer, cette libre communication avec le commencement qui est nous-mêmes ; et tant que nous sommes dans le jour, le jour est encore contemporain de son éveil.

L'image, d'après l'analyse commune, est après l'objet : elle en est la suite ; nous voyons, puis nous imaginons. Après l'objet viendrait l'image. « Après » signifie qu'il faut d'abord que la chose s'éloigne pour se laisser ressaisir. Mais cet éloignement n'est pas le simple changement de place d'un mobile qui demeurerait, cependant, le même. L'éloignement est ici au cœur de la chose. La chose était là, que nous saisissions dans le mouvement vivant d'une action compréhensive, — et, devenue image, instantanément la voilà devenue l'insaisissable, l'inactuelle, l'impassible, non pas la même chose éloignée, mais cette chose comme éloignement, la présente dans son absence, la saisissable parce qu'insaisissable, apparaissant en tant que disparue, le retour de ce qui ne revient pas, le cœur étrange du lointain comme vie et cœur unique de la chose.

Dans l'image, l'objet effleure à nouveau quelque chose qu'il avait maîtrisé pour être objet, contre quoi il s'était édifié et défini, mais à présent que sa valeur, sa signification, est suspendue, maintenant que le monde l'abandonne au désœuvrement et le met à part, la vérité en lui recule, l'élémentaire le revendique, appauvrissement, enrichissement qui le consacrent comme image.

Cependant : le reflet ne paraît-il pas toujours plus spirituel que l'objet reflété ? N'est-il pas de cet objet l'expression idéale, la présence libérée de l'existence, la forme sans matière ? Et les artistes qui s'exilent dans l'illusion des images, n'ont-ils pas pour tâche d'idéaliser les êtres, de les élever à leur ressemblance désincarnée ?

L'IMAGE, LA DÉPOUILLE L'image, à première vue, ne ressemble pas au cadavre, mais il se pourrait que l'étrangeté cadavérique fût aussi celle de l'image. Ce qu'on appelle dépouille mortelle échappe aux catégories communes : quelque chose est là devant nous, qui n'est ni le vivant en personne, ni une réalité quelconque, ni le même que celui qui était en vie, ni un autre, ni autre chose. Ce qui est là, dans le calme absolu de ce qui a trouvé son lieu, ne réalise pourtant pas la vérité d'être pleinement ici. La mort suspend la relation avec le lieu, bien que le mort s'y appuie

pesamment comme à la seule base qui lui reste. Justement, cette base manque, le lieu est en défaut, le cadavre n'est pas à sa place. Où est-il ? Il n'est pas ici et pourtant il n'est pas ailleurs ; nulle part ? mais c'est qu'alors nulle part est ici. La présence cadavérique établit un rapport entre ici et nulle part. D'abord, dans la chambre mortuaire et sur le lit funèbre, le repos qu'il faut préserver montre combien est fragile la position par excellence. Ici est le cadavre, mais ici à son tour devient cadavre : « ici-bas », absolument parlant, sans qu'aucun « là-haut » ne s'exalte encore. Le lieu où l'on meurt n'est pas un lieu quelconque. On ne transporte pas volontiers cette dépouille d'un endroit à un autre : le mort accapare sa place jalousement et il s'unit à elle jusqu'au fond, de telle sorte que l'indifférence de cette place, le fait qu'elle est pourtant une place quelconque, devient la profondeur de sa présence comme mort, devient le support de l'indifférence, l'intimité béante d'un nulle part sans différence, qu'on doit cependant situer ici.

Demeurer n'est pas accessible à celui qui meurt. Le défunt, dit-on, n'est plus de ce monde, il l'a laissé derrière lui, mais derrière est justement ce cadavre qui n'est pas davantage de ce monde, bien qu'il soit ici, qui est plutôt derrière le monde, ce que le vivant (et non pas le défunt) a laissé derrière soi et qui maintenant affirme, à partir d'ici, la possibilité d'un arrière-monde, d'un retour en arrière, d'une subsistance indéfinie, indéterminée, indifférente, dont on sait seulement que la réalité humaine, lorsqu'elle finit, reconstitue la présence et la proximité. C'est une impression qu'on peut dire commune : celui qui vient de mourir est d'abord au plus près de la condition de chose — une chose familière, qu'on manie et qu'on approche, qui ne vous tient pas à distance et dont la passivité malléable ne dénonce que la triste impuissance. Certes, mourir est un événement incomparable, et celui qui meurt « entre vos bras » est comme votre prochain à jamais, mais, maintenant, il est mort. On le sait, il faut faire vite, non pas tant parce que la raideur cadavérique rendra plus difficiles les actions, mais parce que l'action humaine sera tout à l'heure « déplacée ». Tout à l'heure, il y aura, indéplaçable, intouchable, rivé à ici par une étreinte des plus étranges et cependant dérivant avec lui, l'entraînant plus en dessous,

plus en bas, par-derrière, non plus une chose inanimée, mais Quelqu'un, image insoutenable et figure de l'unique devenant n'importe quoi.

LA RESSEMBLANCE
CADAVERIQUE

Fait frappant, quand ce moment est venu, la dépouille, en même temps qu'elle apparaît dans l'étrangeté de sa solitude, comme ce qui s'est dédaigneusement retiré de nous, à ce moment où le sentiment d'une relation inter-humaine se brise, où notre deuil, nos soins et la prérogative de nos anciennes passions, ne pouvant plus connaître ce qu'ils visent, retombent sur nous, reviennent vers nous, à ce moment où la présence cadavérique est devant nous celle de l'inconnu, c'est alors aussi que le défunt regretté commence à *ressembler à lui-même*.

A lui-même : n'est-ce pas là une expression fautive ? ne devrait-on pas dire : à celui qu'il était, quand il était en vie ? A lui-même est pourtant la formule juste. Lui-même désigne l'être impersonnel, éloigné et inaccessible, que la ressemblance, pour pouvoir être ressemblance de quelqu'un, attire aussi vers le jour. Oui, c'est bien lui, le cher vivant, mais c'est tout de même plus que lui, il est plus beau, plus imposant, déjà monumental et si absolument lui-même qu'il est comme *doublé* par soi, uni à la solennelle impersonnalité de soi par la ressemblance et par l'image. Cet être de grand format, important et superbe, qui impressionne les vivants comme l'apparition de l'original, jusque-là ignoré, sentence de Jugement dernier inscrite au fond de l'être et s'exprimant triomphalement avec l'aide du lointain : peut-être rappelle-t-il, par son apparence de souveraineté, les grandes images de l'art classique. Si ce rappel est fondé, la question de l'idéalisme de cet art semblera assez vaine ; et que l'idéalisme n'ait, à la fin, d'autre garant qu'un cadavre, cela peut être retenu pour montrer combien l'apparente spiritualité, la pure virginité formelle de l'image est originellement liée à l'étrangeté élémentaire et à l'informe lourdeur de l'être présent dans l'absence.

Qu'on le regarde encore, cet être splendide d'où la beauté rayonne : il est, je le vois, parfaitement semblable à lui-même ; il *se* ressemble. Le cadavre est sa propre image. Il n'a plus avec

ce monde où il apparaît encore que les relations d'une image, possibilité obscure, ombre en tout temps présente derrière la forme vivante et qui maintenant, loin de se séparer de cette forme, la transforme tout entière en ombre. Le cadavre est le reflet se rendant maître de la vie reflétée, l'absorbant, s'identifiant substantiellement à elle en la faisant passer de sa valeur d'usage et de vérité à quelque chose d'incroyable — inusuel et neutre. Et si le cadavre est si ressemblant, c'est qu'il est, à un certain moment, la ressemblance par excellence, tout à fait ressemblance, et il n'est aussi rien de plus. Il est le semblable, semblable à un degré absolu, bouleversant et merveilleux. Mais à quoi ressemble-t-il ? A rien.

C'est pourquoi, tout homme vivant est, en vérité, sans ressemblance encore. Tout homme, aux rares instants où il montre une similitude avec lui-même, nous semble seulement plus lointain, proche d'une dangereuse région neutre, *égaré en soi*, et comme son propre revenant, n'ayant déjà plus d'autre vie que celle du retour.

Par analogie, on peut aussi rappeler qu'un ustensile, endommagé, devient son *image* (et parfois un objet esthétique : « ces objets démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers » qu'a aimés André Breton). Dans ce cas, l'ustensile, ne disparaissant plus dans son usage, *apparaît*. Cette apparence de l'objet est celle de la ressemblance et du reflet : si l'on veut, son double. La catégorie de l'art est liée à cette possibilité pour les objets d'« apparaître », c'est-à-dire de s'abandonner à la pure et simple ressemblance derrière laquelle il n'y a rien — que l'être. N'apparaît que ce qui s'est livré à l'image, et tout ce qui apparaît est, en ce sens, imaginaire.

La ressemblance cadavérique est une hantise, mais le fait de hanter n'est pas la visitation irréaliste de l'idéal : ce qui hante est l'inaccessible dont on ne peut se défaire, ce qu'on ne trouve pas et qui, à cause de cela, ne se laisse pas éviter. L'insaisissable est ce à quoi l'on n'échappe pas. L'image fixe est sans repos, en ce sens surtout qu'elle ne pose, n'établit rien. Sa fixité, comme celle de la dépouille, est la position de ce qui demeure parce que le lieu lui manque (l'idée fixe n'est pas un point de départ, une position d'où l'on pourrait s'éloigner et progresser, elle n'est

pas commencement, mais recommencement). Le cadavre que nous avons habillé, rapproché le plus possible de l'apparence normale en effaçant les disgrâces de la maladie, dans l'immobilité si tranquille et si assurée qui est la sienne, nous savons cependant qu'il ne repose pas. L'emplacement qu'il occupe est entraîné par lui, s'abîme avec lui et, dans cette dissolution, attaque, même pour nous autres qui demeurons, la possibilité d'un *séjour*. On le sait, à « un certain moment », la puissance de la mort fait qu'elle ne s'en tient plus au bel endroit qu'on lui a assigné. Le cadavre a beau être étendu tranquillement sur son lit de parade, il est aussi partout dans la chambre, dans la maison. A tout instant, il peut être ailleurs qu'où il est, là où nous sommes sans lui, là où il n'y a rien, présence envahissante, obscure et vaine plénitude. La croyance qu'à un certain moment le défunt se met à errer, doit être rapportée au pressentiment de cette *erreur* qu'il représente maintenant.

Finalement, un terme doit être mis à l'interminable : on ne cohabite pas avec les morts sous peine de voir *ici* s'effondrer dans l'insondable *nulle part*, chute qu'a illustrée celle de la Maison Usher. Le cher disparu est donc convoyé dans un autre lieu, et sans doute est-ce un site qui n'est que symboliquement à l'écart, nullement insituable, mais il est vrai, cependant, que l'ici du ci-gît, rempli de noms, de constructions solides, d'affirmations d'identité, est le lieu anonyme et impersonnel par excellence, comme si, dans les limites qu'on lui a tracées et sous l'apparence vaine d'une prétention capable de survivre à tout, la monotonie d'un effritement infini était à l'œuvre pour effacer la vérité vivante propre à tout lieu et pour la rendre égale à la neutralité absolue de la mort.

(Cette lente disparition, cette usure infinie de la fin, peut-être éclaire-t-elle la passion si remarquable de certaines empoisonneuses : leur bonheur n'est pas de faire souffrir, ni même de tuer à petit feu ou à l'étouffée, mais, en empoisonnant le temps, en le transformant en une insensible consommation, de toucher à l'indéfini qu'est la mort ; elles frôlent ainsi l'horreur, elles vivent furtivement au-dessous de toute vie, dans une pure décomposition que rien ne divulgue, et le poison est la substance blanche de cette éternité. D'une empoisonneuse, Feuerbach

raconte que le poison lui était un ami, un compagnon vers lequel elle se sentait passionnément attirée ; lorsqu'après un emprisonnement de plusieurs mois, on lui présenta, pour qu'elle le reconnût, un sachet d'arsenic qui lui appartenait, elle trembla de joie, elle eut un moment d'extase.)

L'IMAGE ET
LA SIGNIFICATION

L'homme est fait à son image : c'est ce que nous apprend l'étrangeté de la ressemblance cadavérique. Mais la formule doit d'abord être entendue ainsi : *l'homme est défait selon son image*. L'image n'a rien à voir avec la signification, le sens, tel que l'impliquent l'existence du monde, l'effort de la vérité, la loi et la clarté du jour. L'*image* d'un objet non seulement n'est pas le *sens* de cet objet et n'aide pas à sa compréhension, mais tend à l'y soustraire en le maintenant dans l'immobilité d'une ressemblance qui n'a rien à quoi ressembler.

Assurément, nous pouvons toujours ressaisir l'image et la faire servir à la vérité du monde ; mais c'est que nous renversons le rapport qui lui est propre : l'image devient, dans ce cas, la suivante de l'objet, ce qui vient après lui, ce qui en reste et nous permet d'en disposer encore quand il n'en reste rien, grande ressource, pouvoir fécond et raisonnable. La vie pratique et l'accomplissement des tâches vraies exigent ce renversement. L'art classique, au moins dans sa théorie, l'impliquait aussi, mettant sa gloire à rapporter la ressemblance à une figure et l'image à un corps, à la réincorporer : l'image devenait la négation vivifiante, le travail idéal par lequel l'homme, capable de nier la nature, l'élève à un sens supérieur, soit pour la connaître, soit pour en jouir dans l'admiration. Ainsi, l'art était-il à la fois idéal et vrai, fidèle à la figure et fidèle à la vérité qui est sans figure. L'impersonnalité, à la fin, vérifiait les œuvres. Mais l'impersonnalité était aussi le lieu de rencontre troublant où l'idéal noble, soucieux des valeurs, et l'anonyme, aveugle et impersonnelle ressemblance s'échangeaient, se donnaient l'un pour l'autre dans une mutuelle duperie. « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire point les originaux ! » Rien de plus frappant donc que cette forte méfiance de Pascal pour la ressemblance dont il pressent

qu'elle livre les choses à la souveraineté du vide et à la persistance la plus vaine, éternité qui, comme il le dit, est néant, néant qui est éternité.

LES DEUX VERSIONS Il y a, ainsi, deux possibilités de l'image, deux versions de l'imaginaire, et cette duplicité vient du double sens initial qu'apporte avec soi la puissance du négatif et ce fait que la mort est tantôt le travail de la vérité dans le monde, tantôt la perpétuité de ce qui ne supporte ni commencement ni fin.

Il est donc bien vrai que, comme le veulent les philosophies contemporaines, dans l'homme compréhension et connaissance soient liées à ce qu'on appelle la finitude, mais où est la fin ? Elle est certes comprise dans cette possibilité qu'est la mort, mais elle est aussi « reprise » par elle, si dans la mort se dissout aussi cette possibilité qu'est la mort. Et il apparaît encore, bien que toute l'histoire humaine signifie l'espoir de surmonter cette équivoque, que la trancher ou la dépasser comporte toujours en un sens ou dans l'autre les plus grands dangers : comme si le choix entre la mort comme possibilité de la compréhension et la mort comme l'horreur de l'impossibilité devait être aussi le choix entre la vérité stérile et la prolixité du non-vrai, comme si à la compréhension était liée la pénurie et la fécondité à l'horreur. De là que l'ambiguïté, quoiqu'elle seule rende le choix possible, reste toujours présente dans le choix même.

Mais comment se manifeste, dans ce cas, *l'ambiguïté* ? Qu'arrive-t-il, par exemple, quand on vit un événement en image ?

Vivre un événement en image, ce n'est pas se dégager de cet événement, s'en désintéresser, comme le voudraient la version esthétique de l'image et l'idéal serein de l'art classique, mais ce n'est non plus s'y engager par une décision libre : c'est s'y laisser prendre, passer de la région du réel, où nous nous tenons à distance des choses pour mieux en disposer, à cette autre région où la distance nous tient, cette distance qui est alors profondeur non vivante, indisponible, lointain inappréciable devenu comme la puissance souveraine et dernière des choses. Ce mouvement implique des degrés infinis. La psychanalyse dit ainsi que l'image, loin de nous laisser hors de cause et de nous faire vivre sur le

mode de la fantaisie gratuite, semble nous livrer profondément à nous-mêmes. Intime est l'image, parce qu'elle fait de notre intimité une puissance extérieure que nous subissons passivement : en dehors de nous, dans le recul du monde qu'elle provoque, traîne, égarée et brillante, la profondeur de nos passions.

La magie tient son pouvoir de cette transformation. Par une technique méthodique, il s'agit d'amener les choses à se réveiller comme reflet et la conscience à s'épaissir en chose. A partir du moment où nous sommes hors de nous — dans cette extase qu'est l'image —, le « réel » entre dans un règne équivoque où il n'y a plus de limite, ni d'intervalle, ni de moments, et où chaque chose, absorbée dans le vide de son reflet, se rapproche de la conscience qui s'est elle-même laissé remplir par une plénitude anonyme. Ainsi semble reconstituée l'unité universelle. Ainsi, derrière les choses, l'âme de chaque chose obéit aux charmes dont dispose maintenant l'homme extatique qui s'est abandonné à « l'univers ». Le paradoxe de la magie apparaît évidemment : elle prétend être initiative et domination libre, alors que, pour se constituer, elle accepte le règne de la passivité, ce règne où il n'y a pas de fins. Mais son intention reste instructive : ce qu'elle veut, c'est agir sur le monde (le manœuvrer), à partir de l'être antérieur au monde, l'en-deçà éternel où l'action est impossible. C'est pourquoi, elle se tourne de préférence vers l'étrangeté cadavérique, et son seul nom sérieux est magie noire.

Vivre un événement en image, ce n'est pas avoir de cet événement une image, ni non plus lui donner la gratuité de l'imaginaire. L'événement, dans ce cas, a lieu vraiment, et cependant a-t-il lieu « vraiment » ? Ce qui arrive nous saisit, comme nous saisirait l'image, c'est-à-dire nous dessaisit, de lui et de nous, nous tient au dehors, fait de ce dehors une présence où « Je » ne « se » reconnaît pas. Mouvement qui implique des degrés infinis. Ce que nous avons appelé les deux versions de l'imaginaire, ce fait que l'image peut certes nous aider à ressaisir idéalement la chose, qu'elle est alors sa négation vivifiante, mais que, au niveau où nous entraîne la pesanteur qui lui est propre, elle risque aussi constamment de nous renvoyer, non plus à la chose absente, mais à l'absence comme présence, au double neutre de l'objet en qui l'appartenance au monde s'est dissipée : cette

duplicité n'est pas telle qu'on puisse la pacifier par un ou bien ou bien, capable d'autoriser un choix et d'ôter du choix l'ambiguïté qui le rend possible. Cette duplicité renvoie elle-même à un double sens toujours plus initial.

LES NIVEAUX
DE L'AMBIGUÏTÉ

Si la pensée pouvait, un moment, maintenir l'ambiguïté, elle serait tentée de dire qu'il y a trois niveaux où celle-ci s'annonce. Au niveau du monde, l'ambiguïté est possibilité d'entente ; le sens s'échappe toujours dans un autre sens ; le malentendu sert à la compréhension, il exprime la vérité de l'entente qui veut que l'on ne s'entende jamais une fois pour toutes.

Un autre niveau est celui qui s'exprime par les deux versions de l'imaginaire. Ici, il ne s'agit plus d'un perpétuel double sens, du malentendu qui aide ou trompe l'entente. Ici, ce qui parle au nom de l'image, « tantôt » parle encore du monde, « tantôt » nous introduit dans le milieu indéterminé de la fascination, « tantôt » nous donne pouvoir de disposer des choses en leur absence et par la fiction, nous retenant ainsi dans un horizon riche de sens, « tantôt » nous fait glisser là où les choses sont peut-être présentes, mais dans leur image, et là où l'image est le moment de la passivité, n'a aucune valeur ni significative ni affective, est la passion de l'indifférence. Cependant, ce que nous distinguons en disant « tantôt, tantôt », l'ambiguïté le dit en disant toujours, dans une certaine mesure, l'un et l'autre, dit encore l'image significative au sein de la fascination, mais nous fascine déjà par la clarté de l'image la plus pure, la plus formée. Ici, le *sens* ne s'échappe pas dans un autre sens, mais dans l'*autre* de tout sens et, à cause de l'ambiguïté, rien n'a de sens, mais tout *semble* avoir infiniment de sens : le sens n'est plus qu'un semblant, le semblant fait que le sens devient infiniment riche, que cet infini de sens n'a pas besoin d'être développé, est immédiat, c'est-à-dire aussi ne peut pas être développé, est seulement immédiatement vide¹.

1. Peut-on aller plus loin ? L'ambiguïté dit l'être en tant que dissimulé, elle dit que l'être est en tant que dissimulé. Pour que l'être accomplisse son œuvre, il faut qu'il soit dissimulé : il travaille en se dissimulant, il est toujours

réservé et préservé par la dissimulation, mais aussi soustrait à elle ; la dissimulation tend alors à devenir la pureté de la négation. Mais, en même temps, l'ambiguïté, quand tout est dissimulé, dit (et ce dire est l'ambiguïté même) : tout l'être *est* de par la dissimulation, l'être est essentiellement être au sein de la dissimulation.

L'ambiguïté, alors, ne consiste plus seulement dans le mouvement incessant par lequel l'être retournerait au néant et le néant renverrait à l'être. L'ambiguïté n'est plus Oui et Non primordial en quoi l'être et le néant seraient pure identité. L'ambiguïté essentielle serait plutôt en ceci que — avant le commencement — le néant n'est pas à égalité avec l'être, est seulement l'apparence de la dissimulation de l'être, ou encore que la dissimulation est plus « originelle » que la négation. De sorte que l'on pourrait dire : *d'autant plus essentielle est l'ambiguïté que la dissimulation peut moins se ressaisir en négation.*

III

LE SOMMEIL, LA NUIT

Que se passe-t-il la nuit ? En général, nous dormons. Par le sommeil, le jour se sert de la nuit pour effacer la nuit. Dormir appartient au monde, c'est une tâche, nous dormons en accord avec la loi générale qui fait dépendre notre activité diurne du repos de nos nuits. Nous appelons le sommeil, et il vient ; il y a, entre lui et nous, comme un pacte, un traité sans clauses secrètes, et par cette convention il est entendu que, loin d'être une dangereuse force ensorcelante, domestiqué, il se fera l'instrument de notre puissance d'agir. Nous nous donnons à lui, mais comme le maître se confie à l'esclave qui le sert. Dormir est l'action claire qui nous promet au jour. Dormir, voilà l'acte remarquable de notre vigilance. Dormir profondément nous fait seul échapper à ce qu'il y a au fond du sommeil. Où est la nuit ? Il n'y a plus de nuit.

Le fait de dormir est un événement qui appartient à l'histoire, de même que le repos du septième jour appartient à la création. La nuit, quand les hommes la transforment en pur sommeil, n'est pas une affirmation nocturne. Je dors, la souveraineté du « Je » domine cette absence qu'elle s'octroie et qui est son œuvre. Je dors, c'est moi qui dors et nul autre — et les hommes d'action, les grands hommes historiques, sont fiers de leur parfait sommeil d'où ils se lèvent intacts. C'est pourquoi, dans l'exercice normal de notre vie, le sommeil qui parfois nous étonne, n'est nullement un scandale. Que nous soyons capables de nous retirer

du bruit quotidien, du souci quotidien, de toutes choses, de nous et même du vide, cette capacité est le signe de notre maîtrise, une preuve tout humaine de notre sang-froid. Il faut dormir, c'est là le mot d'ordre que la conscience se donne, et ce commandement de renoncer au jour est l'une des premières règles du jour.

Le sommeil transforme la nuit en possibilité. La vigilance est sommeil quand vient la nuit. Qui ne dort pas ne peut rester éveillé. La vigilance consiste dans le fait de ne pas veiller toujours, car elle cherche l'éveil comme son essence. Le vagabondage nocturne, le penchant à errer quand le monde s'atténue et s'éloigne et même les métiers qu'il faut bien exercer honnêtement la nuit attirent les soupçons. Dormir les yeux ouverts est une anomalie qui indique symboliquement ce que la conscience commune n'approuve pas. Les gens qui dorment mal apparaissent toujours plus ou moins coupables : que font-ils ? Ils rendent la nuit présente.

Le sommeil, disait Bergson, est désintéressement. Le sommeil est peut-être inattention au monde, mais cette négation du monde nous conserve au monde et affirme le monde. Le sommeil est un acte de fidélité et d'union. Je me confie aux grands rythmes naturels, aux lois, à la stabilité de l'ordre : mon sommeil est la réalisation de cette confiance, l'affirmation de cette foi. C'est un attachement, au sens pathétique de ce terme : je m'attache, non point comme Ulysse au mât par des liens dont je voudrais ensuite m'affranchir, mais par une entente qu'exprime l'accord sensuel de ma tête avec l'oreiller, de mon corps avec la paix et le bonheur du lit. Je me retire de l'immensité et de l'inquiétude du monde, mais pour me donner au monde, maintenu, grâce à mon « attachement », dans la vérité sûre d'un lieu limité et fermement circonscrit. Le sommeil est cet intérêt absolu par lequel je m'assure du monde à partir de sa limite et, le prenant par son côté fini, je le saisis assez fortement pour qu'il demeure, me pose et me repose. Mal dormir, c'est justement ne pouvoir trouver sa position. Le mauvais dormeur se tourne et se retourne à la recherche de ce lieu véritable dont il sait qu'il est unique et que, dans ce point seul, le monde renoncera à son immensité errante. Le somnambule nous est suspect, étant cet homme qui ne trouve pas de repos dans le sommeil. Endormi, il est pourtant sans lieu

et, on peut le dire, sans foi. La sincérité fondamentale lui manque ou, plus justement, à sa sincérité manque la base : cette position de lui-même qui est aussi repos, où il s'affirme dans la fermeté et la fixité de son absence devenue son support. Bergson, derrière le sommeil, voyait la totalité de la vie consciente, moins l'effort de concentration. Le sommeil est, au contraire, l'intimité avec le centre. Je ne suis pas dispersé, mais rassemblé tout entier où je suis, en ce point qui est ma position et où le monde, par la fermeté de mon attachement, se localise. Là où je dors, je me fixe et je fixe le monde. Là est ma personne, empêchée d'errer, non plus instable, éparpillée et distraite, mais concentrée dans l'étroitesse de ce lieu où le monde se recueille, que j'affirme et qui m'affirme, point où il est présent en moi et moi absent en lui, par une union essentiellement extatique. Là où je dors, ma personne n'est pas seulement située là, mais elle est ce site même, et le fait du sommeil est ce fait que, maintenant, mon séjour est mon être¹.

Il est vrai que, dans le sommeil, il semble que je me referme sur moi, dans une attitude qui rappelle le bonheur ignorant de la première enfance. Cela peut être, mais ce n'est pourtant pas à moi seul que je me confie, je ne m'appuie pas contre moi-même, mais contre le monde devenu en moi l'étroitesse et la limite de mon repos. Le sommeil n'est pas normalement une défaillance, l'abandon découragé de mon point de vue viril. Le sommeil signifie qu'à un certain moment, pour agir, il faut cesser d'agir, — qu'à un certain moment, sous peine de me perdre dans le vagabondage, je dois m'arrêter, transformer virilement l'instabilité des possibles en un seul point d'arrêt contre lequel je m'établis et me rétablis.

L'existence vigilante ne se défait pas dans ce corps endormi auprès duquel les choses demeurent ; elle se retire du lointain qui est sa tentation, elle en revient à l'affirmation primordiale qui est l'autorité du corps, non pas séparé, mais pleinement d'accord avec la vérité du lieu. S'étonner qu'au sortir du sommeil tout se retrouve, c'est oublier que rien n'est plus sûr que le

1. Cela est fortement exprimé par Emmanuel Levinas (*De l'existence à l'existant*).

sommeil, que le sens du sommeil, c'est précisément d'être l'existence vigilante se ramassant sur la certitude, rapportant toutes les possibilités errantes à la fixité d'un principe et se rassasiant de cette certitude, de telle sorte qu'au matin le nouveau puisse l'accueillir, qu'un nouveau jour puisse commencer.

LE RÊVE La nuit, l'essence de la nuit ne nous laisse pas dormir. En elle il n'est pas trouvé de refuge dans le sommeil. Si l'on manque au sommeil, à la fin l'épuisement vous infecte ; cette infection empêche de dormir, se traduit par l'insomnie, par l'impossibilité de faire du sommeil une zone franche, une décision claire et vraie. Dans la nuit, l'on ne peut dormir.

On ne va pas du jour à la nuit : qui suit ce chemin trouve seulement le sommeil, lequel termine le jour mais pour rendre possible le lendemain, fléchissement qui vérifie l'essor, certes un manque, un silence, mais pénétré d'intentions et à travers quoi devoirs, buts et travail parlent pour nous. Le rêve, en ce sens, est plus proche de la région nocturne. Si le jour se survit dans la nuit, dépasse son terme, devient ce qui ne peut s'interrompre, ce n'est déjà plus le jour, c'est l'ininterrompu et l'incessant, c'est, avec des événements qui semblent appartenir au temps et des personnages qui semblent ceux du monde, l'approche de l'absence de temps, la menace du dehors où manque le monde.

Le rêve est le réveil de l'interminable, une allusion du moins et comme un dangereux appel, par la persistance de ce qui ne peut prendre fin, à la neutralité de ce qui se presse derrière le commencement. De là que le rêve semble faire surgir, en chacun, l'être des premiers temps — et non seulement l'enfant, mais, par delà, le plus lointain, le mythique, le vide et le vague de l'antérieur. Celui qui rêve dort, mais celui qui rêve n'est déjà plus celui qui dort, ce n'est pas un autre, une autre personne, c'est le pressentiment de l'autre, ce qui ne peut plus dire moi, ce qui ne se reconnaît ni en soi ni en autrui. Sans doute la force de l'existence vigilante et la fidélité du sommeil, plus encore l'interprétation qui donne un sens à un semblant de sens, sauvegardent les cadres et les formes d'une réalité personnelle : ce qui devient autre se réincarne dans un autre, le double est

encore quelqu'un. Le rêveur croit savoir qu'il rêve et qu'il dort, précisément au moment où la fissure entre les deux s'affirme : il rêve qu'il rêve, et cette fuite hors du rêve, qui le fait retomber dans le rêve, lequel est chute éternelle dans le même rêve, cette répétition où se perd toujours davantage la vérité personnelle qui voudrait se sauver, comme le retour des mêmes rêves, comme le harcèlement ineffable d'une réalité qui toujours s'échappe et à quoi l'on ne peut échapper, tout cela est comme *un rêve de la nuit*, un rêve où la forme du rêve devient son seul contenu. Peut-être pourrait-on dire que le rêve est d'autant plus nocturne qu'il tourne davantage autour de lui-même, qu'il se rêve, qu'il a pour contenu sa possibilité. Peut-être n'y a-t-il rêve que du rêve. Valéry doutait de l'existence des rêves. Le rêve est comme l'évidence, la réalisation indubitable de ce doute, il est ce qui ne peut « vraiment » être.

Le rêve touche à la région où règne la pure ressemblance. Tout y est semblant, chaque figure en est une autre, est semblable à l'autre et encore à une autre, et celle-ci à une autre. On cherche le modèle originaire, on voudrait être renvoyé à un point de départ, à une révélation initiale, mais il n'y en a pas : le rêve est le semblable qui renvoie éternellement au semblable.

IV

L'ITINÉRAIRE DE HÖLDERLIN

Le jeune Hölderlin, celui d'*Hyperion*, veut échapper à sa forme, à ses limites et s'unir à la nature. « Ne faire qu'un avec tout ce qui vit et, dans un bienheureux oubli de soi-même, rentrer dans ce tout qu'est la nature, c'est là le ciel de l'homme. » Cette aspiration à faire retour à la vie unique, éternelle et ardente, sans mesure et sans réserve, semble être le mouvement joyeux que nous sommes tentés de rapporter à l'inspiration. Ce mouvement est aussi désir de mort. Diotima meurt par l'élan même qui la fait vivre en familiarité avec tout, mais, dit-elle, « nous ne nous séparerons que pour vivre plus étroitement unis dans une paix plus divine avec toutes choses, avec nous-mêmes... »

Empédocle, dans la tragédie qui est l'œuvre de la première maturité de Hölderlin, représente la volonté de faire irruption, par la mort, dans le monde des Invisibles. Les motifs varient selon les différentes versions de cette œuvre inachevée, mais le vœu reste le même : s'unir à l'élément du feu, signe et présence de l'inspiration, pour atteindre l'intimité du commerce divin.

Les grands hymnes n'ont plus la violence, ni la démesure empédocléennes. Cependant, le poète reste encore essentiellement le médiateur. Dans l'hymne qui est en France l'un des plus connus par les différentes traductions qu'on en a faites et les commentaires de Heidegger, *Tel, en un jour de fête*, le poète se tient debout devant le dieu, il est comme en contact avec la puissance la plus haute qui l'expose donc au plus grand danger,

danger de la brûlure par le feu, de la dispersion par l'ébranlement, et qu'il a pour tâche d'apaiser en l'accueillant en lui-même dans le silence de son intimité, pour qu'y prennent naissance les paroles heureuses que les fils de la terre pourront alors entendre sans péril. Cette tâche de médiation à laquelle nous attachons souvent le nom de Hölderlin, n'est peut-être exprimée par lui d'une manière aussi hardie que dans ce seul passage¹ ; l'hymne date probablement de 1800, mais il est possible que les vers de cette strophe remontent à une époque antérieure. Dans le même hymne, la nature est célébrée encore comme l'intimité du divin ; elle n'est plus, il est vrai, celle à laquelle il faut se livrer par un mouvement d'abandon illimité ; elle « éduque » le poète, mais par son sommeil et par le temps de calme et de suspens qui suit l'orage (le feu) : l'heure qui suit l'orage, voilà l'heure favorable, l'heure de la grâce et de l'inspiration.

« LE RETOURNEMENT CATEGORIQUE »

Pendant, l'expérience de Hölderlin, sa méditation de cette époque de l'histoire qu'a été la Grèce, sa méditation non moins pressante de cette époque qui est celle de l'ère occidentale, le conduisent à concevoir, dans la vie des peuples, comme dans celle des individus, une alternance de temps où les dieux sont présents et de temps où ils sont absents, périodes de jour, périodes d'obscurité. A la fin du poème intitulé *Vocation du poète*, il avait d'abord écrit :

*Mais, quand il le faut, l'homme reste sans peur
Devant Dieu, la simplicité le protège,
Et il n'a besoin ni d'armes, ni de ruse,
Aussi longtemps que le Dieu ne lui fait pas défaut.*

Mais, plus tard, à la place de ce dernier vers, il écrivit : « *Jusqu'à ce que le défaut de Dieu l'aide.* » Ce remaniement est étrange. Que signifie-t-il ?

Quand Hölderlin fut revenu du Midi de la France, voyage qui se termina par la première crise manifeste d'égarement, il vécut

1. Et aussi, dans le poème *Vocation du poète*, cité plus loin.

encore plusieurs années dans une demi-retraite, écrivant ses derniers hymnes ou fragments d'hymnes, les traductions d'*Antigone* et d'*Œdipe* et enfin des considérations théoriques, préfaces à ces traductions. C'est dans l'un de ces textes qu'il formule ce qu'il appelle *die vaterländische Umkehr*, le retournement natal, non pas simple retour vers le lieu natal, vers la patrie, mais mouvement qui s'accomplit selon l'exigence de ce lieu. Quelle est cette exigence ? Il l'avait exprimée peu de temps avant son départ dans une lettre célèbre à son ami Boehlendorf pour critiquer discrètement un ouvrage de celui-ci, tout animé de l'excès de l'enthousiasme. Il lui disait : « La clarté de la représentation nous est aussi naturellement originelle qu'aux Grecs le feu du ciel. » « Nous » désigne d'abord les Allemands, puis les Hespérides, les gens de l'ère occidentale. « La clarté de la représentation », que dans la même lettre il appelle « la lucidité ou la sobre mesure junonienne occidentale », est le pouvoir de saisir et de définir, la force d'une ferme ordonnance, la volonté enfin de bien distinguer et de rester sur la terre. « Le feu du ciel » est le signe des dieux, l'orage, l'élément empédocléen. Mais Hölderlin ajoute aussitôt : l'instinct qui forme et éduque les hommes a cet effet : ils n'apprennent, ils ne possèdent réellement que ce qui leur est étranger ; ce qui leur est proche ne leur est pas proche. C'est pourquoi, les Grecs, étrangers à la clarté, ont acquis à un degré exceptionnel le pouvoir de la sobre mesure dont Homère reste le plus haut modèle. C'est pourquoi les Hespérides et, en particulier, les Allemands, sont devenus maîtres du pathos sacré qui leur était étranger, mais maintenant c'est ce qui leur est propre qu'il leur faut apprendre, et c'est le plus difficile, apprendre la mesure, le sens lucide et aussi la ferme subsistance en ce monde.

Cette sorte de loi que Hölderlin formule ici semble n'avoir encore que la portée d'un précepte limité qui invite les poètes de son pays, qui l'invite lui-même à ne pas s'abandonner démesurément à la volonté empédocléenne, au vertige et à l'éblouissement du feu. Dès cet instant, il ne se sent que trop tenté par le signe des dieux, et dangereusement proche de l'étranger. Dans la même lettre, il dit : « Il faudra que je veille à ne pas perdre la tête en France » (la France représente pour lui l'approche du

feu, l'ouverture sur l'ancienne Grèce), comme il dira, quand il aura subi l'atteinte décisive : « *Nous avons presque perdu la parole à l'étranger.* »

Il va donc à « l'étranger », il subit l'atteinte décisive, il la subit en quelque sorte constamment, il vit sous sa menace, dans son voisinage. C'est à ce moment qu'il conçoit d'une manière beaucoup plus grandiose l'espèce de retournement qu'il avait exprimée à l'intention de son ami¹. Aujourd'hui, dit-il, nous nous tenons sous la loi d'un Zeus plus authentique. Ce dieu plus authentique « reploie vers la terre le cours de la nature qui se dirige vers l'autre monde, ce cours éternellement hostile à l'homme ». Formule déjà frappante et qui montre combien Hölderlin s'est éloigné d'Empédocle : Empédocle, c'est le désir d'aller dans l'autre monde, et c'est ce désir qui est maintenant appelé inauthentique et doit être retourné vers ce monde-ci, de même que la nature, si aimée, si chantée, l'éducatrice par excellence, devient « l'éternelle ennemie de l'homme », parce qu'elle l'entraîne au delà de ce monde.

L'homme d'aujourd'hui doit donc se retourner. Il doit se détourner du monde des dieux qui est aussi le monde des morts, de l'appel du dernier Dieu, le Christ, qui a disparu et qui nous invite à disparaître. Mais comment ce retournement est-il possible ? Est-ce une révolte tout humaine ? L'homme est-il invité à se dresser contre les puissances supérieures qui lui sont hostiles parce qu'elles le détourneraient de sa tâche terrestre ? Non, et c'est là que la pensée de Hölderlin, pourtant déjà sous le voile de la folie, apparaît plus réfléchie, moins facile que celle de l'humanisme. Si les hommes de l'ère occidentale ont à accomplir ce tournant décisif, c'est à la suite des dieux qui eux-mêmes accomplissent ce qu'il appelle « le retournement catégorique ». Les dieux aujourd'hui se détournent, ils sont absents, infidèles, et l'homme doit comprendre le sens sacré de cette infidélité divine, non pas en la contrariant, mais en l'accomplissant pour sa part. « Dans un tel moment, dit-il, l'homme s'oublie et oublie Dieu, il se retourne comme un traître, quoique d'une manière

1. Nous nous servons ici de l'étude de Beda Allemann, *Hölderlin und Heidegger*, qui cherche à élucider l'itinéraire du dernier Hölderlin.

sainte. » Ce retournement est un acte terrible, c'est une trahison, mais elle n'est pas impie, car, par cette infidélité où s'affirme la séparation des mondes, s'affirme aussi, en cette séparation, en cette distinction fermement maintenue, la pureté du souvenir divin. Hölderlin ajoute en effet : « Le dieu et l'homme, afin que le cours du monde n'ait pas de lacune et que le souvenir des Célestes ne se perde pas, entrent en communication sous la forme de l'infidélité où il y a oubli de tout, car l'infidélité divine est ce que l'on contient le mieux. »

Ces paroles ne sont pas faciles à pénétrer, mais elles s'éclairent un peu si l'on pense qu'elles sont écrites autour de la tragédie d'Œdipe. *Œdipe* est la tragédie de l'éloignement des dieux. Œdipe est le héros qui est contraint de se tenir à l'écart des dieux et des hommes, qui doit endurer cette double séparation, garder pur cet écart sans le remplir de vaines consolations, maintenir là comme un entre-deux, lieu vide qu'ouvre la double aversion, la double infidélité des dieux et des hommes et qu'il doit garder pur et vide, afin que soit assurée la distinction des sphères, cette distinction qui est désormais notre tâche, selon l'exigence exprimée par Hölderlin, alors qu'il est très près de la nuit : « *Préserver Dieu par la pureté de ce qui distingue.* »

LE POÈTE
ET LA DOUBLE
INFIDÉLITÉ

On peut commenter cette pensée du « retournement » du point de vue de Hölderlin et de son destin personnel. Elle est mystérieuse, émouvante. C'est comme si le désir formé au temps d'*Hypérion* et d'*Empédocle*, celui de s'unir à la nature et aux dieux, était devenu une expérience qui l'engage tout entier et dont il éprouve l'excès menaçant. Ce qui n'était alors qu'un vœu de l'âme qu'il pouvait sans péril affirmer démesurément, s'est transformé en un mouvement réel qui l'excède, et il lui faut parler de cet excès de bienfaits sous lequel il succombe, et cet excès, c'est la pression trop vive, l'entraînement trop fort vers un monde qui n'est pas le nôtre, qui est le monde du divin immédiat. Dans les derniers hymnes, dans les fragments d'hymnes qu'on a retrouvés et qui appartiennent à cette période de 1801 à 1805 pendant laquelle la rupture ne s'est pas encore produite, sans cesse se fait sentir l'effort pour maîtriser l'appel irrésistible,

pour demeurer, fonder ce qui demeure et rester sur la terre. « *Et comme sur les épaules une charge de bûches, il y a beaucoup à contenir...* » « *Et toujours vers l'illimité va le désir. Mais il y a beaucoup à contenir.* »

Plus Hölderlin est à l'épreuve du « feu du ciel », plus il exprime la nécessité de ne pas s'y livrer sans mesure. Cela est déjà remarquable. Mais il ne dénonce pas seulement l'expérience comme dangereuse, il la dénonce comme fautive, pour autant du moins qu'elle prétendrait être communication immédiate et avec l'immédiat : « L'immédiat, dit-il, est, en un sens strict, impossible aux mortels comme aux immortels ; le dieu doit distinguer des mondes différents, conformément à sa nature, parce que la bonté céleste, eu égard à elle-même, doit rester sacrée, non mélangée. L'homme lui aussi, comme puissance connaissante, doit distinguer des mondes différents, parce que seule l'opposition des contraires rend possible la connaissance. » Il y a là une énergique lucidité, une affirmation énergique des limites de l'expérience à laquelle tout devrait l'inviter à s'abandonner sans réserve : elle ne doit pas nous tourner vers l'immédiat, non seulement il y a risque de périr dans l'embrasement du feu, mais elle ne le peut pas, l'immédiat est impossible.

En ce qui concerne l'inspiration, il résulte du « retournement » une conception plus riche, plus étrangère au simple désir. L'inspiration ne consiste plus à recevoir le rayon sacré et à l'apaiser pour qu'il ne brûle pas les hommes. Et la tâche du poète ne se borne plus à cette médiation trop simple pour laquelle il lui était demandé de se tenir debout devant Dieu. C'est devant l'absence de Dieu qu'il doit se tenir, c'est cette absence dont il doit s'instituer le gardien, sans s'y perdre et sans la perdre, c'est l'infidélité divine qu'il doit contenir, préserver, c'est « sous la forme de l'infidélité où il y a oublié de tout » qu'il entre en communication avec le dieu qui se détourne.

Tâche plus proche des buts de l'homme tels qu'ils s'imposent à nous aujourd'hui, mais plus tragique que celle qui promettait à Empédocle et qui assurait aux Grecs l'union avec les dieux. Aujourd'hui, le poète ne doit plus se tenir entre les dieux et les hommes, et comme leur intermédiaire, mais il lui faut se tenir entre la double infidélité, se maintenir à l'intersection de ce

double retournement divin, humain, double et réciproque mouvement par lequel s'ouvre un hiatus, un vide qui doit désormais constituer le rapport essentiel des deux mondes. Le poète doit ainsi résister à l'aspiration des dieux qui disparaissent et qui l'attirent vers eux dans leur disparition (notamment le Christ) ; il doit résister à la pure et simple subsistance sur la terre, celle que les poètes ne fondent pas ; il doit accomplir le double renversement, se charger du poids de la double infidélité et maintenir ainsi distinctes les deux sphères, en vivant purement la séparation, en étant la vie pure de la séparation même, car ce lieu vide et pur qui distingue les sphères, c'est là *le sacré*, l'intimité de la déchirure qu'est le sacré.

LE MYSTÈRE DE
L'ÉLOIGNEMENT
DES DIEUX

Cette exigence du retournement natal, « l'extrême limite de la souffrance », dit Hölderlin, n'a donc rien de commun avec le doux appel de la familiarité de l'enfance, ce désir de retour au sein maternel que l'érudition trop pressée de certains psychiatres lui attribue. Encore moins signifie-t-elle une glorification de la patrie terrestre ou du sentiment patriotique, un retour simple aux devoirs du monde, une apologie de la plate mesure, de la sobriété prosaïque et de la naïveté quotidienne. La pensée ou la vision du retournement catégorique, de ce très dur moment où le temps en quelque sorte se retourne, répond à ce que Jean-Paul avait appelé, annonce ce que plus tard Nietzsche, d'une manière criante, appellera « La Mort de Dieu ». C'est ce même événement que Hölderlin vit, mais avec une compréhension plus étendue, plus étrangère aux simplifications que même Nietzsche autorise souvent. Il nous aide, du moins, à repousser ces simplifications, et quand aujourd'hui Georges Bataille donne à une partie de son œuvre le titre de *Somme athéologique*¹, il nous invite à ne pas lire ces mots dans la tranquillité de leur sens manifeste.

Nous sommes à un tournant. Hölderlin a éprouvé en lui la force de ce retournement. Le poète est celui en qui, essentiellement, le temps se retourne et pour qui, toujours, dans ce temps,

1. *L'expérience intérieure*, nouvelle édition.

le dieu se tourne et se détourne. Mais Hölderlin conçoit, aussi, profondément que cette absence des dieux n'est pas une forme purement négative de rapport ; c'est pourquoi elle est terrible ; elle l'est, non seulement parce qu'elle nous prive de la présence bienveillante des dieux, de la familiarité de la parole inspirée, non seulement parce qu'elle nous rejette sur nous-mêmes dans le dénuement et la détresse d'un temps vide, mais parce qu'elle substitue à la faveur mesurée des formes divines telles que les Grecs les représentent, dieux du jour, dieux de la naïveté initiale, un rapport, qui risque sans cesse de nous déchirer et de nous égarer, avec ce qui est plus haut que les dieux, avec le sacré lui-même ou avec son essence pervertie.

C'est là le mystère de la nuit de l'éloignement des dieux. Dans le jour, les dieux ont forme de jour, ils éclairent, ils ménagent l'homme, ils l'éduquent, ils cultivent la nature en figure d'esclaves. Mais, au temps de la nuit, le divin devient l'esprit du temps qui se retourne, qui emporte tout ; « il est alors sans ménagement, il est l'esprit de la sauvagerie inexprimée et éternellement vivante, l'esprit de la région des morts ». De là, pour le poète, la tentation de la démesure, le désir qui l'entraîne immodérément vers ce qui n'est pas lié, mais de là aussi le devoir plus grand de se contenir, de garder la volonté de bien distinguer pour maintenir la distinction des sphères et, ainsi, maintenir pur et vide le lieu de la déchirure que l'éternel retournement des dieux et des hommes fait apparaître et qui est l'espace pur du sacré, le lieu de l'entre-deux, le temps de l'entre-temps. Dans le fragment très tardif de *Mnémosyne*, Hölderlin dit :

*Ils ne peuvent pas tout,
Les Célestes. Les Mortels touchent
Plutôt à l'abîme. Ainsi avec eux
S'accomplit le retournement.*

L'abîme est réservé aux mortels, mais l'abîme n'est pas seulement l'abîme vide, il est la profondeur sauvage et éternellement vivante dont les dieux sont préservés, dont ils nous préservent, mais qu'ils n'atteignent pas comme nous, de sorte que c'est plutôt dans le cœur de l'homme, symbole de la pureté cristalline,

que la vérité du retournement peut s'accomplir : c'est le cœur de l'homme qui doit devenir le lieu où la lumière s'éprouve, l'intimité où l'écho de la profondeur vide devient parole, mais non pas par une simple et facile métamorphose. Dès 1801, dans l'hymne *Germanie*, en des vers d'une splendide rigueur, Hölderlin avait formulé ainsi le devoir de la parole poétique, cette parole qui n'appartient ni au jour ni à la nuit, mais toujours se prononce entre nuit et jour et une seule fois dit le vrai et le laisse inexprimé :

*Mais si plus abondamment que les pures sources
L'or ruisselle et quand au ciel la colère s'aggrave,
Il faut qu'entre jour et nuit
Une fois apparaisse une vérité.
Dans une triple métamorphose transcris-la,
Pourtant toujours inexprimée, telle qu'elle est,
Innocente, telle elle doit rester.*

★

Quand la folie eut tout à fait recouvert l'esprit de Hölderlin, sa poésie, elle aussi, se renversa. Tout ce qu'il y avait de dureté, de concentration, de tension presque insoutenable dans les derniers hymnes, devint repos, calme et force apaisée. Pourquoi ? Nous ne le savons pas. C'est comme si, ainsi que le suggère Allemann, brisé par l'effort pour résister à l'élan qui l'emportait vers la démesure du Tout, pour résister à la menace de la sauvagerie nocturne, il avait aussi brisé cette menace, accompli le retournement, comme si, entre le jour et la nuit, entre le ciel et la terre, s'ouvrait désormais, pure et naïve, une région où il pût voir les choses dans leur transparence, le ciel dans son évidence vide et, dans ce vide manifeste, le visage du lointain de Dieu. « Dieu, dit-il dans un des poèmes de ce temps, est-il inconnu ? Est-il ouvert comme le ciel ? Je crois plutôt cela. » Ou bien : « Qu'est Dieu ? Inconnu. Pourtant, pleine de qualités est, loin de lui, la figure que nous en offre le ciel. » Et quand nous lisons ces mots rayonnants de la folie : « *Voudrais-je être une comète ? Oui. Car elles ont la rapidité des oiseaux, elles fleurissent en feu*

et elles sont en pureté comme des enfants », nous pressentons comme a pu se réaliser, pour le poète, dans la pureté que lui a assurée sa rectitude insigne, le désir de s'unir au feu, au jour, et nous ne sommes pas surpris de cette métamorphose qui, avec la rapidité silencieuse d'un vol d'oiseau, l'entraîne désormais par le ciel, fleur de lumière, astre qui brûle, mais qui s'épanouit innocemment en fleur.

TABLE

I. — LA SOLITUDE ESSENTIELLE	9
II. — APPROCHE DE L'ESPACE LITTÉRAIRE.....	27
L'EXPÉRIENCE DE MALLARMÉ.....	30
III. — L'ESPACE ET L'EXIGENCE DE L'ŒUVRE.....	43
L'ŒUVRE ET LA PAROLE ERRANTE.....	45
KAFKA ET L'EXIGENCE DE L'ŒUVRE.....	52
IV. — L'ŒUVRE ET L'ESPACE DE LA MORT.....	83
LA MORT POSSIBLE.....	85
L'EXPÉRIENCE D'IGITUR	109
RILKE ET L'EXIGENCE DE LA MORT.....	127
1 Recherche d'une juste mort.....	12
2 L'espace de la mort.....	15
3 Transmutation de la mort.....	19
V. — L'INSPIRATION	167
LE DEHORS, LA NUIT.....	169
LE REGARD D'ORPHÉE.....	179
L'INSPIRATION, LE MANQUE D'INSPIRATION.....	185
VI. — L'ŒUVRE ET LA COMMUNICATION.....	197
LIRE	199
LA COMMUNICATION	207
VII. — LA LITTÉRATURE ET L'EXPÉRIENCE ORIGINELLE.....	217
L'AVENIR ET LA QUESTION DE L'ART.....	219
LES CARACTÈRES DE L'ŒUVRE D'ART.....	230
L'EXPÉRIENCE ORIGINELLE.....	245

ANNEXES	261
I. — La solitude essentielle et la solitude dans le monde.....	263
II. — Les deux versions de l'imaginaire.....	266
III. — Le sommeil, la nuit.....	278
IV. — L'itinéraire de Hölderlin.....	283

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 15 JANVIER 1962 SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE OFFSET JEAN GROU-RADENEZ
27-29, RUE DE LA SABLIERE, A PARIS
DÉPÔT LÉgal : 3^e TRIMESTRE 1955
N^o D'ÉDITION 8534

Imprimé en France.