



HAL
open science

Le procès de l'Histoire au XXe siècle

Renée Ventresque

► **To cite this version:**

Renée Ventresque (Dir.). Le procès de l'Histoire au XXe siècle. Presses universitaires de la Méditerranée, 280 p., 2005, 2-84269-698-0. hal-02872719

HAL Id: hal-02872719

<https://hal.science/hal-02872719>

Submitted on 15 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Le procès de l'Histoire au xx^e siècle

*Couverture : Tombe à galerie de Newgrange (Irlande).
Détail de la pierre d'entrée. Cliché : Jean-François Bloch.*

Textes réunis et présentés par
Renée VENTRESQUE

Le procès de l'Histoire au xx^e siècle

Université Paul-Valéry — Montpellier III

*Que soient ici remerciés pour leur aide amicale
et généreuse Évelyne et François Berriot,
Jean-François Bloch, Nadine Laporte,
Valérie-Jeanne Michel et Jean Rohou.*

Avant-propos

Nous y voilà : l'Histoire. Ça fait un moment que je pensais que ça allait venir. J'attendais le mot. C'est bien rare qu'il ne fasse pas son apparition à un moment ou à un autre. Comme la Providence dans le sermon d'un père dominicain. Comme l'Immaculée Conception : scintillante et exaltante vision traditionnellement réservée aux cœurs simples et aux esprits forts, bonne conscience du dénonciateur et du philosophe, l'inusable fable — ou farce [...]

Claude SIMON, *La Route des Flandres*.

On jugera prétentieux, ou naïf, ou ambigu, ou tout cela à la fois, l'intitulé du séminaire 2002-2004 : le procès de l'Histoire au xx^e siècle¹. Nous y avons délibérément mêlé les acceptions diverses du terme « procès ». Nous avons entendu, d'abord, le « procès » au sens concret de « différend » où interviennent des parties adverses ; « procès » qui devient au sens figuré la critique ou la mise en cause d'une personne (ou d'une chose) — qu'on songe au cas exceptionnel de Louis-Ferdinand Céline incarcéré à Copenhague après la guerre et vilipendé par l'histoire littéraire. Nous avons retenu, aussi, le sens vieilli ou littéraire du mot : « marche, développement, progrès » ; c'est l'acception que Paule Plouvier rappelle dans l'article qu'on présentera plus loin, lorsqu'elle évoque, pour l'opposer à la pensée de Nietzsche, la conception « hégélienne » de l'Histoire, « c'est-à-dire de l'histoire dotée d'un *telos*, que ce *telos* soit dénommé Progrès, Démocratie,

1. Séminaire du DEA de littérature française dirigé par Renée Ventresque, de 2002 à 2004, à l'Université Paul-Valéry, Montpellier III.

ou Liberté¹ ». Nous avons accueilli enfin le sens plus moderne et influencé par l'anglais « *process* », de « *processus* », que l'on rencontre en philosophie et en linguistique² : ainsi, par exemple, Thierry Maulnier écrit-il dans *Arrière-pensées*, p. 13 : « Croire que, par un procès en quelque sorte infaillible et déterminé, les événements de l'histoire suffisent à produire à travers l'esprit des hommes d'État des philosophes et des législateurs... ».

En somme, nous avons invité chacun des intervenants à décliner ici l'expression, « le procès de l'Histoire », selon son souhait et à l'ouvrir ainsi à toutes les approches possibles : la condamnation dont l'Histoire a pu faire l'objet, « l'inusable fable — ou farce » visée par le sarcasme de Claude Simon dans l'extrait de *La Route des Flandres* placé en épigraphe, aussi bien que le jugement que l'Histoire porte sur les faits et les personnages qui en sont les acteurs ou les témoins et, tout autant, l'histoire événementielle, ses répercussions sur la littérature, son éventuelle mise en récit³, les interprétations, encore, que l'histoire, cette fois littéraire, donne de ces récits... Bref, un beau désordre où s'entrecroisent H/histoire, littérature, histoire littéraire, histoire de l'art, histoire des idées, etc. Nous avons misé, modestement et en connaissance de cause⁴, sur ce « désordre ». Nous en avons attendu qu'à travers des textes très divers naisse la réflexion la plus libre. Y compris sous la forme de la polémique.

Nous n'avons pas été déçus. Nous ne pouvions espérer stimuler plus tonique, nous, « vingtiémistes », enclins, dit-on, au nom-

1. Denise SOUCHE-DAGUES, *Nihilismes*, PUF, 1996, p. 239. D. Souche-Dagues précise en n. 68 qu'elle-même a tenté de montrer dans son ouvrage en quoi « le texte hégélien échappe à cette lecture devenue banale ».

2. « Emploi qui s'est généralisé dans un discours un peu prétentieux », *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain REY, entrée : « procès ».

3. Richard MILLET, *Ma vie parmi les ombres*, Gallimard, 2003, p. 19 : « [...] cette incertaine mais en fin de compte lumineuse version de l'Histoire qu'est la littérature [...] ».

4. Plusieurs contributions se réfèrent ici explicitement aux travaux de Paul Ricoeur, notamment *Temps et récit*, ou encore *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. C'est en particulier le cas de Nadine LAPORTE, « La mémoire et l'Histoire dans l'œuvre de Pierre Michon : pour une réinvention de la temporalité romanesque ».

brilisme, que l'article d'Alain Vaillant¹. Alain Vaillant ne cache pas son exaspération de « dix-neuviémiste ». Qu'en est-il vraiment, interroge-t-il, de la fin de la littérature, inlassablement proclamée — on pense aux alarmes de Blanchot, l'« apôtre de la fin de la littérature² », à l'« écriture du désastre », etc. —, que n'en finiraient pas de mettre à mort les catastrophes historiques du xx^e siècle ? Revenant à quelques vérités trop oubliées à son goût — que « la réalité est par essence historique » et que tout, même la littérature, est soumis au temps, donc aux événements historiques qui lui donnent corps —, A. Vaillant est direct : nous nous trompons de crise ; il n'y a pas plus de crise de la littérature que de crise de l'Histoire³. Ce que les années 1830 mettent en crise, c'est, dit-il, « la vision héroïque de l'histoire littéraire », c'est une conception de la littérature, héritée de Madame de Staël, comme recherche de la vérité et des moyens de concrétiser « cette vérité idéale » dans l'action politique. La révolution de 1848 et le coup d'État de 1851 ne feraient qu'aggraver la situation en convaincant les écrivains, Hugo excepté, que toute intervention de la littérature dans l'Histoire est radicalement impossible.

Et pourtant, poursuit A. Vaillant, dans la première moitié, et au delà, d'un vingtième siècle modelé par les tragédies répétées de la Première et de la Deuxième Guerre mondiales jusqu'à la Guerre froide, on assiste à « une extraordinaire assumption de l'Histoire dans le ciel de la Littérature ». Mais, constate-t-il, le développement de la nouvelle presse d'information propose alors à l'écrivain comme modèle de référence le « grand reporter, témoin privilégié et engagé des combats de et pour l'Histoire », tel que l'incarne exemplairement Jean-Paul Sartre. C'est cette représentation de l'écrivain engagé que dénonce le *Discours de Stockholm* prononcé par Saint-John Perse en 1960. Les raisons du poète sont complexes et n'ont rien à voir, on s'en doute,

1. « La littérature orpheline de l'Histoire ou les illusions perdues du romantisme ».

2. Antoine COMPAGNON, *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Coll. « Bibliothèque des idées », Gallimard, 2005.

3. C'était le titre du colloque organisé en 1996 à l'Université Paul-Valéry, Montpellier III, dont les actes ont été publiés par Paule PLOUVIER, Renée VENTRESQUE et Jean-Claude BLACHÈRE, *Trois poètes face à la crise de l'Histoire : André Breton, Saint-John Perse, René Char*, L'Harmattan, 1997.

avec celles des antisartriens, des antihumanistes. Contre l'engagement existentialiste de Sartre, Saint-John Perse plaide, bien sûr, pour la préservation des « chances spirituelles » de l'homme ; mais aux convictions philosophiques du Prix Nobel s'ajoutent peut-être les griefs « politiques » de l'ex-Secrétaire général du Quai d'Orsay, Alexis Leger, à l'égard de l'auteur du *Sursis*¹.

Pour Alain Vaillant, l'époque immédiatement contemporaine ne ferait que ressusciter un scénario connu : « comme après 1830 ou presque ». Si les événements changent de nature (la fin de la Guerre froide, la crise des idéologies, la culture mondialisée du consumérisme), les conséquences se répètent pour lui quasiment à l'identique : les certitudes littéraires volent en éclats, l'écrivain se désespère de n'avoir plus sa place dans l'Histoire, etc.

Mêmes causes, mêmes effets : n'aurions-nous donc plus à attendre, de la part de nos écrivains, que la réédition de très chaateaubriandesques déplorations ou de baudelairiennes *Fusées* ? C'est sans doute aller un peu vite. Mais à lire certaines pages de Philippe Jaccottet fondant dans la même exécution, entre autres critiques du monde moderne heureusement plus convaincantes, l'architecture de Le Corbusier et les méfaits de la télévision, on demeure, il est vrai, ébranlé².

Loin de nous l'ambition de proposer dans le cadre d'un séminaire la moindre synthèse sur cette question. Seulement quelques constatations qui se dégagent des études consacrées à des œuvres très diverses qui couvrent la totalité de l'époque contemporaine. S'y croisent des écrivains nés à la fin du XIX^e siècle, Saint-John Perse, André Breton, Paul Éluard, Jean Giono, Louis-Ferdinand Céline, ou dans les premières années du XX^e, André Malraux, Albert Camus, Claude Simon, et d'autres, plus jeunes, Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, Lorand Gaspar, enfin la « jeune » génération représentée par Pierre Michon et Pascal Quignard. Les uns ont été directement affrontés à l'Histoire, soit en la « faisant » — les accords de Munich (Alexis Leger *alias* Saint-John Perse), la Résistance

1. Renée VENTRESQUE, « Saint-John Perse et l'Histoire : d'un procès l'autre ».

2. Christian FERRÉ, « Philippe Jaccottet et la modernité "décadente" ».

(P. Éluard, A. Malraux, A. Camus) —, soit en la subissant — la Première Guerre mondiale (J. Giono, P. Éluard, A. Breton, L. F. Céline), la débâcle de 1940 (C. Simon), le voyage vers l'Allemagne nazie « dans un wagon à bestiaux, fermé¹ » (L. Gaspar) ou par d'autres moyens, moins inconfortables mais plus suspects (L. F. Céline). Leur âge ou leur nationalité a « protégé » les autres de toute participation immédiate aux grands conflits du siècle (Y. Bonnefoy, Ph. Jaccottet, citoyen suisse, et plus encore P. Michon et P. Quignard).

Paul Éluard et Louis-Ferdinand Céline occupent une place singulière. Ils font ici l'objet de deux études qui tentent de lire autrement qu'à travers un procès idéologique, si fondé soit-il à de nombreux égards, des textes honnis par l'histoire littéraire. Valérie-Jeanne Michel² choisit de revenir vers « Joseph Staline », poème de propagande considéré d'ordinaire comme un égarement très regrettable et isolé dans une œuvre de qualité, pour faire apparaître les liens de proximité et d'éloignement que le propos de circonstance entretient en fait à l'imaginaire poétique d'Éluard. Pour sa part, Suzanne Lafont montre³, à partir de quelques « lectures historiques » des œuvres de Céline — Paul Nizan, Léon Trotsky, Christian Prigent, Philippe Muray —, comment les interprétations qu'elles suscitent, varient « selon la constellation dans laquelle on [les] replace »; et comment, du coup, la façon même dont on envisage l'histoire littéraire dans son rapport à l'Histoire collective s'en trouve chaque fois modifiée.

Par delà ces deux exemples extrêmes, Paule Plouvier⁴ s'attache aux formes très différentes que revêt pour Albert Camus, André Malraux, Jean Giono et Claude Simon, le refus de l'optimisme historicisant hérité de Nietzsche dont la plupart d'entre

1. Dans la préface de *Sol absolu et autres textes*, Poésie/Gallimard, 1982, p. 10.

2. « "Joseph Staline" de Paul Éluard : un poème en procès ».

3. « Lectures historiques de Céline ».

4. « Albert Camus, André Malraux, Jean Giono, Claude Simon : le cosmos contre l'Histoire ».

eux sont des lecteurs attentifs, voire passionnés¹. Particulièrement engagés dans l'Histoire, Camus et Malraux lui dénieient cependant tout sens. Leurs œuvres respectives opposent à l'Histoire la splendeur du cosmos mais c'est pour souligner d'autant la misère et la grandeur de l'homme (Malraux), ou le néant et l'absurdité de la vie humaine (Camus). Tandis que pour Giono et Simon le lien de l'homme au cosmos est susceptible de créer du sens : qu'il s'incarne dans des personnalités « admirablement monstrueuses », mues par un « vouloir-vivre » forcené, dans les chroniques de Giono postérieures à la Deuxième Guerre mondiale, ou dans la répétition cyclique des guerres, à l'image des saisons, dans ceux de Simon construits comme « une saga de l'Histoire » et ruinant à la fois le roman historique et le roman psychologique.

Mais André Breton, écrivain engagé s'il en fut, Breton pour qui, malgré tout, « (i)l y aura / toujours / une pelle / au vent / dans les sables / du rêve » ? On connaît la réponse de Julien Gracq² : Breton s'évade en 1947 dans la politique utopique de l'*Ode à Charles Fourier*. Sa volonté de « changer la vie » reste intacte. Pour changer la vie, Breton propose, entre autres, de réécrire très concrètement l'Histoire que gauchit, défigure, trahit, selon lui, la présentation tendancieuse et lacunaire des faits dans les manuels d'histoire et d'histoire littéraire³.

Ni Yves Bonnefoy, ni Pierre Michon, ni Pascal Quignard n'ont « participé » à l'Histoire. Le chirurgien Lorand Gaspar, lui, fut un témoin privilégié des événements du Proche-Orient. Christine Andreucci Van Rogger présente les livres écrits lors des seize années vécues en des lieux immémoriaux, façonnés par un enchevêtrement de cultures et de conflits, qui conduisent Lorand Gaspar, curieux d'archéologie et d'histoires humaines, à mieux connaître une terre dont les malheurs l'atteignent à tous les sens du terme⁴. L'étude retrace les étapes d'un cheminement obstiné

1. Jacques LE RIDER, *Nietzsche en France, de la fin du XIX^e siècle au temps présent*, PUF, 1998.

2. Julien GRACQ, « Revenir à Breton », *Le Monde des livres*, février 1996.

3. Christophe GRAULLE, « André Breton et l'histoire littéraire : l'Histoire en ses œuvres vives ».

4. « L'inscription de l'Histoire dans l'œuvre de Lorand Gaspar ».

au terme duquel, revenant patiemment vers l'histoire de la Palestine, réexaminant, textes officiels à l'appui, la responsabilité écrasante des puissances occidentales dans une « guerre » désormais vieille de plus d'un demi-siècle, Lorand Gaspar mêle à un verdict sans complaisance un appel convaincu à la tolérance.

Dans cette perspective précise, l'œuvre d'Yves Bonnefoy paraît très éloignée de l'Histoire. C'est bien, du reste, d'un rêve que nous entretenit Chouchanik Thamrazian¹, mais un rêve conscient, nourri d'une relation passionnelle à la Rome antique et baroque *via* des intercesseurs prestigieux tels Virgile et Poussin, et qui ouvre sur une intuition féconde : la ferveur, l'intensité, la vérité de certaines expériences dont des sociétés du passé laissent encore parvenir jusqu'à nous la lumière lointaine sont les seuls lieux, dans l'imaginaire poétique, à partir desquels l'Histoire devient possible. Un rêve donc, c'est-à-dire, aussi, un espoir.

Spectaculairement fondées sur « une impressionnante érudition historique² », les œuvres de Pierre Michon et de Pascal Quignard révèlent, chacune à sa façon, la défiance que l'Histoire leur inspire³. Sans doute l'Histoire, au sens d'historiographie, permet-elle à Quignard de mieux lire l'époque présente. Mais elle est inévitablement inféodée aux pouvoirs — on retrouve là, *mutatis mutandis*, la position de Breton —, et/ou rationalisée par le discours des historiens. Quignard tente de contourner cette « fatalité » : avec le souci de briser sans relâche l'univocité du sens, ses textes accueillent, par exemple, les oubliés de l'Histoire, auteurs méconnus, événements et dates généralement passés sous silence, ou encore s'attachent à défaire « la chaîne causale » dans la présentation des faits, etc. Usant tout aussi librement du matériau historique, les récits de Michon, écrits, comme du reste ceux de Quignard, à partir de documents on ne peut plus historiques, mêlent les catégories de l'Histoire et de la fiction, ou, plus précisément, ils utilisent l'Histoire à des fins fictionnelles. Dans

1. « Le rêve romain d'Yves Bonnefoy ».

2. Catherine Soulier à propos de l'œuvre de Quignard.

3. Nadine LAPORTE, « La mémoire et l'Histoire dans l'œuvre de Pierre Michon : pour une réinvention de la temporalité romanesque », et Catherine SOULIER, « Pascal Quignard, "dans l'ombre de l'Histoire" ».

une œuvre où l'écriture travaille le passé comme une matière, la fiction devient le « texte absolu », et l'écrivain, un artiste dès lors au delà de l'événement historique.

À l'exception probable de Paul Éluard, les écrivains ici réunis partagent donc, à des degrés très divers, il est vrai, la même conviction : nul progrès à attendre de l'Histoire ni aujourd'hui ni demain. Quelques-uns, comme Philippe Jaccottet et Pascal Quignard, ou même Claude Simon, vont jusqu'à rallier le discours catastrophiste qui caractérise une part de la contemporanéité littéraire en dressant, chacun de son côté, un même bilan sanglant de leur siècle. La conclusion aussi est la même : l'horreur croît sans s'épuiser. Les yeux de « l'ange de l'Histoire » n'en finissent pas, semble-t-il, de s'écarquiller, sa bouche, de s'ouvrir devant les amoncellements de ruines provoqués par « (c)ette tempête que nous appelons le progrès » — les études de Paule Plouvier et de Catherine Soulier renvoient significativement à l'allégorie de l'Histoire telle que la présente Walter Benjamin dans la IX^e de ses « Thèses sur la philosophie de l'histoire¹ ».

Oui. Mais la mise en question de l'Histoire n'est pas une invention du xx^e siècle. Ni les doutes de l'écrivain sur la place qu'il occupe dans son époque — en août 1830, Chateaubriand se qualifiait d'« (i)nutile Cassandre », Roland Barthes note dans son derniers cours² : « Écrivain : sorte de Cassandre du passé et du présent ; vrai et jamais cru ; vain témoin de l'Éternel recommencé ». Ni même la pensée que la littérature est à l'agonie. Barthes, précisément, qui diagnostique si volontiers « la Mort de la littérature », constate dès 1960 : « Nous sortons d'un moment, celui de la littérature engagée. La fin du roman sartrien, l'indigence imperturbable du roman socialiste, le défaut d'un théâtre politique, tout cela, comme une vague qui se retire, laisse à découvert un objet singulier et singulièrement résistant : la littérature³ ».

1. À partir du tableau de Paul KLEE, « Angelus novus » (1910).

2. *La Préparation du roman. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, éd. Nathalie LÉGER, Éd. du Seuil-Imec, 2003, p. 377, cité dans Antoine COMPAGNON, *op. cit.*, p. 414.

3. « La réponse de Kafka » (*France-Observateur*, 1960), *Essais critiques dans Œuvres complètes*, éd. Éric MARTY, Seuil, 2002, 5 vol., t. 5, p. 769, cité dans

C'est peut-être de cela qu'il s'agit. Peut-être sommes-nous sortis à notre tour d'un moment, celui de la fin de la littérature. Resterait donc cet « objet singulier et singulièrement résistant ». Les textes qui contribuent à le faire vivre en dépit de tout (ou à cause ?), sont autant de réponses formelles données au chaos et à l'incohérence de l'Histoire par des sujets dont la relation parfois extrême à l'Histoire — de la défiance au reniement — signe le plus sûrement, toute espérance idéologique, ou simplement humaniste, perdue, leur inscription dans l'Histoire.

Renée Ventresque

La littérature orpheline de l'Histoire ou les illusions perdues du romantisme

Alain VAILLANT

Ces dernières décennies ont vu se constituer puis se propager une vulgate sur la fin de la Littérature, qui serait liée aux catastrophes historiques du xx^e siècle. Selon elle, la barbarie et l'inhumanité auraient atteint un tel niveau dans un passé récent que la littérature en serait devenue aphasique, incapable de témoigner d'un état de choses si absolument opposé aux principes mêmes qui fonderaient notre civilisation de l'écrit. Suivant une autre variante, on dit aussi que le sentiment de crise — ou de fin de l'Histoire — qui se répand aujourd'hui dans notre univers uniformément régi par le capitalisme mondialisé, plongerait la littérature dans un silence consterné qui la mettrait elle-même en danger. Dans les deux cas, il est postulé un rapport privilégié, pour ainsi dire consubstantiel entre la littérature et l'histoire, et j'avoue une grande méfiance à l'égard de tout discours qui prête à la littérature quelque vertu mystérieuse que ce soit. Le mystère peut ici se définir ainsi : la littérature aurait la capacité, et peut-être la fonction, d'éprouver avec une intensité et une force d'intuition particulières l'Histoire, puis de la signifier sous des formes singulières — sorte de cristallisation esthétique, de condensation verbale de l'historicité.

Cette vision relève d'ailleurs, à un double titre, d'un rapport amnésique à l'histoire littéraire. En premier lieu, il suffit de se tourner vers la longue histoire des civilisations humaines pour constater que les crises de l'Histoire n'ont jamais empêché les œuvres littéraires d'en témoigner. On peut dire, au contraire, que, de tout temps, la littérature s'est nourrie, s'est abreuvée gloutonnement des catastrophes survenues dans les sociétés

humaines. Selon Diderot, c'est même lorsque le monde jouit d'un bonheur trop paisible que la poésie périlite, et leur valeur étrangement prophétique a rendu célèbres ces formules de son essai *De la poésie dramatique* :

La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage.

C'est lorsque la fureur de la guerre civile ou du fanatisme arme les hommes de poignards et que le sang coule à grands flots sur la terre, que le laurier d'Apollon s'agite et verdit. Il veut en être arrosé¹.

Plus près de nous, la « productivité littéraire » — si l'on peut oser cette terrible expression — de la Première Guerre mondiale a été extraordinaire. La crise de la civilisation des Lumières qui s'en est suivie a provoqué un dérèglement de l'écriture d'où sont issues les principales inventions formelles du xx^e siècle : on pense d'abord, bien sûr, dans les parages immédiats de la guerre, à la révolution surréaliste ou à la mutation célinienne de l'écriture narrative.

D'autre part, l'idée que l'évolution de la littérature résulterait du rapport privilégié que cette dernière entretiendrait avec l'Histoire est très récente, et date en fait des Lumières. Pour que naisse ce sentiment moderne de l'historicité de la littérature — qui se confond avec la notion même d'histoire littéraire, dont l'émergence est exactement contemporaine —, il faut d'abord avoir acquis le sens de l'Histoire, c'est-à-dire savoir que la réalité est par essence historique, et qu'elle ne relève pas d'une nature éternelle que la succession des instants constituant le *continuum* temporel laisserait intacte. Cela ne signifie pas que l'Histoire ait *un sens*, qu'elle soit dirigée linéairement vers un progrès ou un déclin inéluctable, comme on se l'est d'abord représentée, mais que rien ne peut se préserver de ce mouvement général du temps — pas plus les productions esthétiques que tout autre fait de culture. Or la pleine prise de conscience de cette historicité, pour d'évidentes raisons théologiques et religieuses, ne peut être anté-

1. DIDEROT, *Œuvres esthétiques*, P. Vernière éd., Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1988, p. 261.

rieure au mouvement de laïcisation de la pensée qui découle de la philosophie des Lumières.

Cette condition est nécessaire, mais non suffisante. Il faut aussi, pour que la littérature soit aspirée dans le sillage de ce temps historique, qu'elle soit elle-même transmuée dans sa forme moderne, et comprise comme l'ensemble des productions textuelles à visée esthétique. Or cette évolution est elle-même récente et découle encore de l'attention que les philosophes du XVIII^e siècle ont portée aux phénomènes psychologiques d'ordre sensoriel et émotionnel. Désormais, la « littérature », dédiée au plaisir esthétique, à l'imagination et à l'émotion sensible, sera perçue comme une réalité *sui generis*, différente par nature des discours de savoir et supérieure à eux, parce qu'elle témoigne, mieux que toute autre production intellectuelle, de la complexité de la nature humaine. La littérature ne porte donc pas seulement l'empreinte de l'Histoire mais, étant la forme quintessenciée de la civilisation, elle apparaît comme la clé permettant d'accéder à la connaissance profonde des peuples. Et c'est au nom de cette vertu supérieure, selon Friedrich Schlegel, que, en retour, la littérature a conquis le pouvoir d'être maîtresse secrètement de leur destinée :

La dignité et l'importance de tous les arts et de toutes les sciences qui agissent et se manifestent par la parole et par l'écriture seront mieux comprises en examinant l'immense influence qu'on leur voit exercer dans toute l'histoire sur la gloire et les destinées des nations ; c'est alors que la littérature se montre, dans son véritable ensemble, comme la réunion de toutes les capacités et de toutes les productions intellectuelles d'un peuple¹.

Si crise il y a², c'est la crise de cette idée, et de la littérature qui en est née. Non pas crise de l'Histoire, ni crise de la littérature, mais crise de l'histoire littéraire, au sens où une certaine conception de l'histoire littéraire a servi, pendant deux siècles, de raison

1. Friedrich SCHLEGEL, *Histoire de la littérature ancienne et moderne* [traduction de William DUCKETT], Paris/Genève, Ballimore/Cherbulliez, 1829, t. 1, p. 15.

2. Et je crois qu'il y a crise : voir Alain VAILLANT, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, Ellug, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005.

d'être à la littérature. C'est cette vision héroïque de l'Histoire littéraire qui est en jeu — et non, à proprement parler, l'histoire elle-même (il y aura de l'histoire tant que le temps passera et qu'il y aura des collectivités d'hommes) ni la littérature, considérée comme pratique esthétique-verbale. Mais cette crise de l'histoire littéraire intervient beaucoup plus tôt qu'on l'imagine généralement — en fait, dès les années 1830 — et nous sommes seulement les témoins depuis de ce que les sismologues appellent des répliques. Bien sûr, il ne saurait être question dans le cadre d'un article de faire l'histoire circonstanciée de cette crise : je mènerai ma démonstration en la centrant sur trois moments, symbolisés par des figures capitales du XIX^e siècle, toutes engagées dans cette méditation sur l'Histoire et la littérature : Mme de Staël, Balzac et Musset, Flaubert et Baudelaire.

Mme de Staël et l'utopie républicaine

Quelque ancêtre qu'on ait pu lui trouver — en matière culturelle, rien ne commence *ex nihilo* —, il est indéniable que l'histoire littéraire est définitivement instituée en 1800, lorsque pour la première fois un écrivain, Madame de Staël, consacre un ouvrage entier (*De la littérature considérée dans ses relations avec les institutions sociales*) à la nature historique de la littérature et aux conséquences qu'il convient d'en tirer. Or il n'est nullement insignifiant que l'histoire littéraire soit une invention d'écrivain, alors qu'on y voit plutôt, aujourd'hui, une spécialité pour pédagogues et auteurs de manuels scolaires. En 1800 comme aujourd'hui, les professeurs ont à cœur de défendre leur pré carré, à savoir alors l'apprentissage des règles réputées immuables de l'art classique. Historiciser donc relativiser la littérature, c'était du même coup remettre en cause l'autorité de l'institution scolaire, et prendre le parti des créateurs de littérature vivante contre la règle prescriptive des traités de rhétorique et des arts poétiques. Le commentateur se méfie spontanément de l'histoire littéraire, parce qu'il y voit, à juste titre, un risque pour sa propre autorité, qui s'appuie sur l'immuabilité du Texte. L'écrivain admet la variabilité des goûts et des esthétiques pour mieux

faire entendre la force de ses convictions, parce que c'est le prix à payer pour se faire reconnaître comme un acteur majeur de l'Histoire, au même titre que l'homme d'État. Balzac le dira dans une phrase lapidaire de l'avant-propos de *La Comédie humaine* :

La loi de l'écrivain, ce qui le fait tel, ce qui, je ne crains pas de le dire, le rend égal et peut-être supérieur à l'homme d'État, est une décision quelconque sur les choses humaines, un dévouement absolu à des principes¹.

Mme de Staël fonde notre conception moderne de la littérature et de l'histoire littéraire, née de l'idéal révolutionnaire de 1789 et de l'idéologie républicaine que, sans en connaître toujours l'origine, les Français ont encore en partage. Pour ce qui nous intéresse, cette conception peut se ramener à un principe essentiel — et très simple, comme toutes les grandes idées — : dans une république moderne (dans un état démocratique, dirait-on aujourd'hui), la seule mission de la littérature ne doit plus être de détourner de la réalité, par le divertissement ou la fiction, mais au contraire de contribuer à rechercher la vérité, puis de permettre que cette vérité idéale se concrétise dans l'action politique. Autrement dit, la littérature, à son meilleur, est l'art de la parole éloquente mise au service de la philosophie :

Les progrès de la littérature, c'est-à-dire, le perfectionnement de l'art de penser et de s'exprimer, sont nécessaires à l'établissement et à la conservation de la liberté [...] Il est impossible que, dans un état libre, l'autorité publique se passe du consentement véritable des citoyens qu'elle gouverne. Le raisonnement et l'éloquence sont les liens naturels d'une association républicaine².

Cette définition politico-philosophique de la littérature a pour corollaire une très grande méfiance à l'égard de toute production

1. Honoré DE BALZAC, avant-propos de *La Comédie humaine* [1842], dans *La Comédie humaine*, P.-G. CASTEX éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t.1, 1976, p. 12.

2. Germaine DE STAËL, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], G. GENGEMBRE et J. GOLDZINK éd., Paris, Flammarion, « GF », 1991, p. 76-77.

littéraire fondée sur l'imagination et le plaisir de la fiction, lorsqu'ils ne sont pas mis au service explicite de la raison, et cette méfiance restera très tenace dans la tradition intellectuelle française :

Tant que l'imagination d'un peuple est tournée vers les fictions, toutes les idées peuvent se confondre au milieu des créations bizarres de la rêverie ; mais quand toute la puissance qui reste à l'imagination consiste dans l'art d'animer, par des sentiments et des tableaux, les vérités morales et philosophiques, que peut-on puiser dans ses vérités qui convienne à l'exaltation poétique ? Une seule pensée sans bornes, un seul enthousiasme que la réflexion ne désavoue pas, l'amour de la vertu : [...]

Dans cette logique philosophique, on pourrait croire que la pure activité théorique — celle de la pensée conceptuelle ou des actuelles sciences humaines — serait plus à même d'être ainsi l'auxiliaire du politique, et redouter aussi que Mme de Staël fasse jouer à la littérature un simple rôle de vulgarisation, au service de la philosophie. Mais c'est bien la littérature que, pour une raison capitale, Mme de Staël place au cœur de son système. À ses yeux, ce qu'elle appelle la « vérité » ne peut naître que de la rencontre de la pensée rationnelle et de l'émotion, de l'intelligible et du sensible ; or seule la littérature est, par nature et par vocation, située en ce point d'intersection (à la différence de la philosophie d'une côté, des arts de l'autre). C'est d'ailleurs le renoncement à cette conception synthétique de l'éloquence (donc de la littérature) qui expliquerait le monstrueux dévoiement de la Révolution qui a conduit à la Terreur. Selon Mme de Staël, les orateurs de la Convention ne se sont pas laissés emporter par la passion mais, au contraire, par la rationalité insensible de leurs argumentations abstraites :

[...] on pourrait soutenir que tout ce qui est éloquent est vrai ; c'est-à-dire, que dans un plaidoyer en faveur d'une mauvaise cause, ce qui est faux, c'est le raisonnement ; mais que l'éloquence proprement dite est toujours fondée sur une vérité ; il

1. *Ibid.*, p. 362.

est facile ensuite de dévier dans l'application, ou dans les conséquences de cette vérité; mais c'est alors dans le raisonnement qu'elle consiste l'erreur¹.

Trois concepts staëliens sont directement dérivés de cette définition synthétique de l'activité littéraire. Les deux premiers servent à caractériser l'état psychologique du sujet éprouvant en lui la rencontre des deux ordres de réalités, matériel et spirituel. Lorsque cet état de conscience porte principalement sur la coexistence de deux éléments distincts et nourrit en lui la connaissance de sa nature duelle, il se traduit par un sentiment de *mélancolie*. À l'inverse, l'émotion heureuse qu'éprouve celui en qui s'opère la synthèse grâce à la force conjointe de la pensée et de la sensibilité s'appelle l'*enthousiasme*. D'autre part, l'œuvre littéraire, qui réunit en une forme originale les deux sphères de l'intelligible et du sensible de telle sorte que cette forme unique soit également adéquate à chacune des deux sphères, est, au sens plein du terme, un *symbole*.

Ces notions de mélancolie, d'enthousiasme et de symbole resteront au cœur du romantisme français, de Lamartine à Mallarmé. On les retrouve en particulier dès les premiers essais de celui qui revendiquera, de la façon la plus persistante et la plus avouée, l'héritage staëlien, Honoré de Balzac. Le projet balzacien, procédant par amplifications successives, naît lui aussi de la volonté affirmée de réunir, sous une forme sans cesse redéfinie et retravaillée, le système philosophique et la forme littéraire synthétisant ce que le jeune Honoré appelle, dès un brouillon d'essai philosophique datant de 1820 et portant apparemment sur le génie poétique, les « trois êtres, la sensation, la puissance et l'idée » :

Il est une puissance dans l'homme; cette puissance naît, s'accroît et meurt avec lui [...] La lumière qui le frappe, le lait qu'il aspire et le caillou qu'il rencontre, excitent en lui un effet quelconque [...]

1. *Ibid.*, p. 404.

Sur cette impression transmise à ce point intangible de l'homme où gît la puissance, elle forme un jugement. Ce jugement, je l'appelle idée simple.

Mais il existe une seconde opération. C'est l'autre sorte d'idée que fait naître la comparaison de deux idées simples et les rapports qui sont entre elles. On peut la nommer idée composée [...] Et c'est à la faveur de ces trois êtres, la sensation, la puissance et l'idée, que l'homme a composé la science, et de la manière dont se construisent en lui ces trois êtres, il porte dans la science soit du génie soit peu de talent¹.

À lire ces lignes, on pourrait croire avoir affaire à un brouillon scolaire, de la part d'un ex-collégien qui n'aurait pas tout à fait digéré les leçons de philosophie reçues ou les livres lus sur les idées simples et composées. Pourtant, la notion de « puissance », qui permet à Balzac de se représenter conceptuellement la combinaison de la sensation et de l'idée, préfigure déjà la théorie de la Volonté qui hante l'univers de *La Comédie humaine* et apparaît comme l'instrument psychologique de l'activité symbolisante. De cette puissance synthétisante découle aussi la force de concentration propre à l'artiste, lorsque ses créations parviennent à être des symboles matérialisés — ou incarnés, dans le cas du grand tragédien Talma, auquel Balzac consacre en 1830 un article, dans *La Silhouette* :

Quand Talma réunissait, en prononçant un mot, les âmes de deux mille spectateurs dans l'effusion d'un même sentiment, ce mot était comme un immense symbole, c'était la réunion de tous les arts. Dans une seule expression, il résumait la poésie d'une situation épique. Il y avait là pour chaque imagination un tableau ou une histoire, des images réveillées, une sensation profonde. Ainsi est une œuvre d'art. Elle est, dans un petit espace, l'effrayante accumulation d'un monde entier de pensées, c'est une sorte de résumé².

1. BALZAC, *Essai sur le génie poétique* [1820 ?], dans *Œuvres diverses*, P.-G. CASTEX éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1990, p. 596-597.

2. BALZAC, « Des artistes » [1830], dans *Œuvres diverses, op. cit.*, t. 2, 1990, p. 714-715.

Le mot génialement prononcé par le comédien génial est donc défini comme un « symbole », « réunion de tous les arts » et « effrayante accumulation d'un monde entier de pensées ». Ce mot-symbole est aussi le symbole de la littérature, elle-même symbole (forme synthétique) du sensible et de l'intelligible¹. Or, tout comme la religion est synthèse entre le surnaturel et le naturel, l'amour synthèse entre l'affinité des âmes et le désir des corps, l'Histoire est elle-même la synthèse, réalisée ou postulée, entre l'idéal qui guide l'homme politique et la réalité brutale des faits à laquelle il doit se confronter, entre le sujet individuel et le collectif du peuple ou de la foule, entre la perspective transcendante du Progrès à venir et le présent immanent. Plutôt qu'une synthèse parmi d'autres, l'Histoire apparaît comme la réunion synthétique de toutes les synthèses rêvées par le romantisme, et c'est pourquoi il y a une affinité profonde, essentielle, entre la littérature et l'histoire.

On comprend aussi que, dans ces conditions, l'homme d'État par excellence soit le grand écrivain, c'est-à-dire l'orateur de génie. Mais cette conception romantique de l'Histoire exonère du même coup la littérature de toute réflexion sur son destin propre : l'histoire littéraire n'est, au fond, que la quintessence de l'Histoire. Et, à vrai dire, l'Histoire littéraire, telle qu'elle est pratiquée depuis le XIX^e siècle, de l'esthétique de Hegel à la polyphonie bakhtinienne, du lansonisme à la sociocritique, reflète confusément, mais fortement, cette conviction.

Balzac/Musset : le temps du « désillusionnement »

Dans cette histoire politique de l'histoire littéraire — ou cette histoire littéraire de l'Histoire : c'est tout un —, la déception qui a suivi la révolution de 1830 constitue la césure capitale : bien plus, notons-le au passage, que la fin de l'« illusion lyrique », après les journées de juin 1848.

1. Sur la conception originale que Balzac se fait du langage comme synthèse et lieu du mixte, voir Alain VAILLANT, « "Cet X est la parole" : la littérature, ou la science mathématique de l'homme », dans *Penser avec Balzac*, J.-L. DIAZ et I. TOURNIER dir., Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2003, p. 107-121.

Les événements peuvent se résumer en peu de mots. La révolution de Juillet avait été faite en grande partie par des intellectuels, des artistes, des écrivains, des journalistes nourris par la conception romantique, qu'ils comptaient bien mettre concrètement en œuvre. Le roi Charles X, qui s'efforçait de revenir à la situation politique d'avant la Révolution — une monarchie de droit divin —, avait été renversé, la Restauration était balayée : les révolutionnaires escomptaient l'établissement de la république imaginée par Mme de Staël et attendue depuis l'échec du Directoire en 1799. Les circonstances et quelques manœuvres opportunistes en décident autrement : le pouvoir et la couronne échoient à Louis-Philippe I^{er}. Au lieu de la république idéale et réformatrice, voici l'instauration d'une monarchie parlementaire, dont le principal rôle historique sera d'introduire la conception anglo-saxonne du libéralisme économique, de permettre avec retard (à cause de la révolution et de l'Empire) l'entrée dans l'âge du capitalisme entrepreneurial et industriel, d'ancrer définitivement dans la vie politique française le parlementarisme représentatif.

Cet avènement attendu du libéralisme pour les uns, ce vol de la République pour les autres a très vite deux conséquences dont l'effet se fait immédiatement et irrémédiablement sentir en littérature. La première est d'ordre politique : le fonctionnement de la vie parlementaire disqualifie brutalement l'éloquence révolutionnaire, qui servait de modèle esthétique et éthique au romantisme. L'orateur politique n'est plus cette incarnation vivante de la pensée, communiquant son enthousiasme au peuple des citoyens : il est un débatteur professionnel s'adressant à des professionnels et mêlant ensemble, comme dans tout régime parlementaire, l'argumentation technique, la polémique de tréteaux, le langage à double entente de la négociation. De là cette vague d'antiparlementarisme qui va déferler sur le Tout-Paris littéraire et sous la plume d'un Stendhal, d'un Vigny, d'un Balzac, d'un Musset. Non que les assemblées louis-philippardes soient pires que d'autres : mais cette professionnalisation du discours politique vide de toute efficacité historique la parole de l'écrivain, qui est par nature une parole à destination immédiate et directe du public — parole de la présence, et non parole de la représenta-

tion. Cette première déception, d'ordre politique, est redoublée par une autre mutation, cette fois culturelle. Le développement conjoint du libéralisme politique et de l'économie d'entreprise entraîne, grâce à l'essor extraordinaire de la presse, la constitution en France du premier système médiatique moderne, où la fonction médiatrice du discours littéraire, entendue au sens du romantisme qui était déjà celui de l'éloquence antique, est victorieusement contestée par des médias où la médiation est standardisée, organisée de façon rationnelle et industrielle à des fins de rentabilité économique : disons, d'une formule, que la culture passe d'un artisanat de la médiation à une industrie de la médiatisation¹. Il s'ensuit un traumatisme profond et brutal, parce que la notion même de littérature — ou du moins sa raison d'être — paraît menacée.

Ces deux crises simultanées, politique et culturelle, obligent à tirer la même leçon. L'idéal romantique d'un lien indissoluble, grâce au Verbe poético-politique, entre la sphère de l'intelligible et la réalité matérielle, est révolu. Désormais, la parole n'opérerait plus la synthèse du principe et du fait. L'ère du symbole, que le succès de l'idée révolutionnaire venait seulement de faire entrevoir, est déjà finie. Le symbole est mort-né et, avec lui, l'utopie d'une histoire littéraire où Histoire et Littérature seraient liées par leur communauté de nature et de destin. La littérature française ne se remettrait jamais totalement de ce deuil prématuré : le symbole est mort, le temps est venu des illusions perdues.

Il est temps de s'attarder quelques instants à cette expression d'« illusions perdues », qui a donné son titre à un roman capital de Balzac et qui est déjà considérée, dans les années 1830, comme un stéréotype journalistique et un lieu commun de la pensée. Malgré sa banalité, elle fait aujourd'hui l'objet d'un contresens à peu près général. La notion d'« illusion » n'appartient pas, sous la monarchie de Juillet, au vocabulaire psychologique et ne désigne pas les idéaux de la jeunesse, destinés à disparaître

1. Sur cette mutation médiatique, voir Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT, 1836. *L'An I de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2001 ; Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT dir., *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004.

avec le surcroît de lucidité qu'apporte l'âge, suivant le schéma du roman de formation ; elle n'est même pas affectée d'une connotation nécessairement négative : l'illusion n'est pas, du moins par nature, une croyance naïve et fallacieuse. Le mot, au moment où Balzac l'emploie en 1837, appartient au vocabulaire politique ; il ne signifie pas une croyance individuelle erronée, mais l'adhésion spontanée et entière de la personne aux convictions collectives qui forment le ciment de la communauté nationale. L'illusion ne résulte donc pas d'une erreur de la raison critique, mais du renoncement à cette même raison au nom de principes supérieurs — la volonté, la foi et le sens du dévouement individuel, censés constituer les ferments de tout grand destin historique — : la capacité à l'illusion est donc la marque des peuples maîtres de leur Histoire, et c'est l'individualisme bourgeois né de la révolution de Juillet qui a corrompu ce qu'il faut se représenter comme une vertu. En somme, l'« illusion » est un synonyme du « symbole », et l'on parle alors d'illusions perdues comme on constatera, à la fin du xx^e siècle, la « crise des idéologies ».

L'une des premières occurrences littéraires de ce *topos* des « illusions perdues » semble dater de 1832, lorsque Eugène Sue, se présentant alors encore comme un écrivain monarchiste, publie un roman maritime, *La Salamandre*, qui exalte dans une version romancée du naufrage de *La Méduse* les anciennes vertus chevaleresques, et vitupère dans sa préface la décadence contemporaine :

Oh, que ce n'est plus le temps des naïves croyances, des convictions vertueuses, des *illusions* consolantes, que notre siècle fait tel que le xviii^e siècle nous l'a légué, froid, nu, flétri et desséché. [...]

Aussi nous *savons* ! aussi ce ne sont plus des *mots* qui nous gouvernent ! Que signifie [*sic*] maintenant monarchie et religion, tiare et couronne ? Nous avons pesé cela dans nos mains ; nous l'avons tourné dans tous les sens, comme l'enfant qui cherche le rouage d'un jouet qui l'effraye... et puis, quand nous avons eu ce secret, nous avons tout brisé, et dit : Néant et pitié.

Or nous avons vu vrai, le fond des choses ; aussi nous disons haut et fort que ce n'est plus le temps des symboles¹.

1. Eugène SUE, Préface pour *La Salamandre* [1832], Paris, Laffont, « Bouquins », 1993, p. 1322-1323. Je souligne.

On aura relevé l'équivalence, très remarquable, établie entre les quatre termes de « croyances », de « convictions », d'« illusions » et de « symboles », qui établit ainsi un système notionnel très ferme et cohérent. Comme le souligne aussi Sue, « ce ne sont plus des mots qui nous gouvernent » : cette perte du pouvoir des mots, d'où viendrait la décadence de la société, est par ailleurs une allusion transparente à la nouvelle impuissance politique de la littérature, qui dispose du seul langage comme moyen d'action. Le déclin de l'Histoire et celui de la Littérature vont de pair, et la prophétie pessimiste d'Eugène Sue ne passe pas inaperçue ; Balzac lui-même rend compte de *La Salamandre* dans *La Revue des Deux Mondes* et, défendant Sue contre les critiques formulées contre l'intrigue du roman et deux de ses personnages (Szaffie et Paul), revient à son tour sur l'idée de « désillusionnement » :

Le reproche le plus fort que l'on ait fait, selon nous, au livre de M. Sue, c'est que le caractère de Szaffie était faux [...] Mais, si l'on se met au point de vue de M. Sue, ce que l'on doit toujours faire pour juger un écrivain quelconque ; si l'on réfléchit qu'il a voulu personnifier, dans Szaffie, un siècle tout entier, montrer, dans le *désillusionnement* complet qu'il inspire à Paul, l'effet sourd et inévitable de la dépravation de notre société dépravée et morte à toute croyance, on conviendra qu'il y a, dans cette donnée, de la vérité, et une vérité grande et forte¹.

Tout le roman d'*Illusions perdues* est une longue et complexe illustration de ce désillusionnement généralisé qui mine et dissout de l'intérieur la société post-révolutionnaire ; au cas où le lecteur n'aurait pas compris le sens profondément politique du roman, c'est Vautrin — un double romanesque de Balzac — qui, dans les dernières pages du roman, est chargé de tirer la morale de l'histoire : la Révolution aurait rompu le pacte ancestral entre les signes et les choses, entre les apparences et les réalités invisibles. L'unité du symbole est donc brisée ; au temps heureux de l'illusion, où l'on pouvait encore croire aux mots, a succédé l'enfer du mensonge :

Eh bien, voulez-vous savoir ce qui, pour un homme politique, est écrit sur le front de votre dix-neuvième siècle ? Les Français

1. *Ibid.*, p. 1335. Souligné par Balzac.

ont inventé, en 1793, une souveraineté populaire qui s'est terminée par un empereur absolu. [...] En France donc, la loi politique aussi bien que la loi morale, tous et chacun ont démenti le début au point d'arrivée, leurs opinions par la conduite, ou la conduite par les opinions. Il n'y a pas eu de logique, ni dans le gouvernement, ni chez les particuliers. [...] De là, jeune homme, un second précepte : ayez de beaux dehors ! cachez l'envers de votre vie, et présentez un endroit très brillant¹.

Alfred de Musset à son tour, dans ses très ironiques *Lettres de Dupuis et Cotonet*, revient sur le sujet en 1837 — donc après avoir lu la première partie du roman de Balzac à laquelle il semble faire allusion —, et ajoute à la liste de nos synonymes (« croyances », « convictions », « illusions », « symboles ») un cinquième terme, les « préjugés », qu'il faut ici prendre en son sens neutre et littéral d'idées conçues préalablement à toute activité de jugement et de délibération intellectuelle :

Faut-il vous répéter, monsieur, ce qui traîne dans nos préfaces ? Faut-il vous dire, avec nos auteurs à la mode, que nous vivons à une époque où il n'y a plus d'illusions ? Les uns en pleurent, les autres en rient ; nous ne mêlerons pas notre voix à ce concert baroque, dont la postérité se tirera comme elle pourra, si elle s'en doute. Bornons-nous à reconnaître, sans le juger, un fait incontestable, et tâchons de parler simplement à propos de simplicité : il n'y a plus, en France, de préjugés².

Ne nous laissons cependant pas entraîner, à près de deux siècles de distance, par cette commune déploration sur les « illusions perdues », ou du moins par les conclusions idéologiques que les écrivains romantiques en tirent eux-mêmes. Pour Sue, Balzac ou Musset, la coupable désignée est, non les mutations politiques et culturelles faisant suite à la révolution de 1830, mais la grande Révolution, celle de 1789 ou de 1793, qui a dénoncé le pacte monarchique et tué les symboles. Or, on l'a vu, cette

1. Honoré DE BALZAC, *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, op. cit., t. 5, 1977, p. 699-700.

2. Alfred DE MUSSET, « Quatrième lettre de Dupuis et Cotonet » [5 mai 1837], dans *Œuvres complètes en prose*, M. ALLEM et PAUL-COURANT éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 862.

théorie du symbole dérivait en droite ligne de l'utopie politico-littéraire née de la Révolution — celle d'une synthèse de la pensée et de l'action, grâce à l'écriture. La Révolution ne pouvait détruire par avance ce qu'elle allait contribuer à faire naître : il y a au moins dans cet anachronisme une singulière inconséquence, et cette anomalie particulière invite plus généralement à la prudence, face aux condamnations répétées de l'Histoire par la littérature. C'est que l'essentiel était ailleurs, quelles que fussent les vraies convictions politiques des uns et des autres. Puisque les écrivains de l'après-Révolution — les « romantiques » — avaient choisi de lier indissolublement la littérature à l'Histoire, ils étaient bien conscients que la désagrégation du couple, accélérée par la monarchie louis-philipparde, faisait courir un péril immédiat à la littérature. Aussi le pessimisme noir qui saisit les écrivains dans le deuxième tiers du XIX^e siècle est-il moins celui de témoins engagés de l'embourgeoisement de la France — somme toute, il y a des spectacles plus désespérants — que le « désillusionnement » d'auteurs conscients que, avec le triomphe du parlementarisme et du consumérisme modernes, la littérature avait perdu le surcroît d'être que l'Histoire aurait dû lui conférer. Le ressort de l'histoire littéraire, constitué par la théorie politique du symbole, était brutalement cassé, et l'écrivain était devenu un homme définitivement précaire. Le désarroi proprement littéraire des écrivains se mesure d'ailleurs aux choix esthétiques qu'ils sont amenés à opérer : restons-en, puisqu'ils ont commencé à nous servir de guides, à Balzac et à Musset, dont les orientations formelles sont significativement antithétiques.

À propos de Balzac, on a beaucoup écrit sur l'apparent revirement d'un homme qui, venu de la pensée libérale, épouse vers 1832 les thèses légitimistes les plus intransigeantes, au point de ne pas hésiter à proclamer solennellement, dans l'avant-propos de *La Comédie humaine* :

J'écris à la lueur de deux vérités éternelles : la Religion, la Monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament, et vers lesquelles tout écrivain de bon sens doit essayer de ramener notre pays¹.

1. Honoré DE BALZAC, avant-propos de *La Comédie humaine*, op. cit., p. 13.

Les raisons généralement invoquées de ce revirement sont anecdotiques ou sociologiques : on y voit l'influence de Mme de Berny et des amitiés aristocratiques, l'ambition politique de l'homme, la position singulière de l'écrivain dans le champ littéraire, lorsqu'on ne soupçonne pas, afin de dédouaner le penseur, l'effet — idéologiquement regrettable — de sa virulente condamnation du système capitaliste. Mais c'est ignorer que tout le système balzacien repose sur l'idéal romantique de synthèse harmonieuse entre le spirituel et le corporel, l'idéalisme et le matérialisme, enfin, sur le plan littéraire, l'idée et l'image¹. Au moment même où se délite le symbolisme romantique, Balzac réaffirme avec force la validité esthétique du modèle staélien, en adoptant paradoxalement la seule idéologie politique qui, par son caractère rigoureusement réactionnaire, rende encore concevable l'utopie de la synthèse et le système chimérique de l'œuvre².

Musset, lui, est bien trop convaincu de l'effondrement définitif des illusions et des symboles pour croire un seul instant à la vertu de quelque esthétique que ce soit. Alors que triomphent le médiocre et le banal, l'ère de la parole efficace est bien révolue, et on ne peut que l'évoquer sur le mode ironique. Ainsi dans cette anecdote, à bien des égards exemplaire, que rapporte la quatrième des *Lettres de Dupuis et Cotonet*. Polémon, antique athénien et débauché notoire, entrant au cours du philosophe Xénocrate, reçoit de lui une leçon de tempérance et, grâce à la seule force des mots, éprouve un sentiment de honte qui le conduit, instantanément et durablement, sur le chemin de la vertu. Époque bienheureuse où la parole agissait encore :

1. Pour une présentation plus complète de ce système balzacien, voir Alain VAILLANT, « "Cet X est la parole" : la littérature, ou la science mathématique de l'homme », cit., p. 107-121.

2. Voir Honoré de BALZAC, avant-propos de *La Comédie humaine*, op. cit., p. 7 : « L'idée première de la *Comédie humaine* fut d'abord chez moi comme un rêve, comme un de ces projets impossibles que l'on caresse et qu'on laisse s'élever ; une chimère qui sourit, qui montre son visage de femme et qui déploie aussitôt ses ailes en remontant dans un ciel fantastique. »

Combien de nous, en pareil cas, bâilleraient là où Polémon rattachait sa veste, et à l'instant où il jeta ses roses, hélas, monsieur, combien dormiraient¹ ?

On ne croit donc plus à la vertu de la parole, et la littérature devient dérisoire si elle persiste à y croire, à y faire croire, ou à faire croire qu'elle y croit. La simplicité est la seule vertu qu'elle puisse s'arroger :

Je dis qu'aujourd'hui, en France, avec nos mœurs et nos idées, après ce que nous avons fait et détruit, il n'y a plus de possible que le simple, réduit à sa dernière expression. (*ibid.*)

Admettons pourtant qu'on veuille continuer à écrire. Dans ce cas, la plus simple expression du littéraire est la parole cadencée, degré zéro de la poésie — cette forme ancienne de littérature elle-même annulée par l'hégémonie de la prose imprimée. Cet éloge poétique de la parole simple a une apparence très moderne, qui préfigure, malgré les élégances de style, des pans entiers de la poésie contemporaine ; sur le plan des principes, la conscience littéraire de Musset, les analyses historiques qui la sous-tendent, la méfiance de l'écrivain à l'égard des artifices littéraires font de lui un précurseur :

C'est faute de se rendre compte à soi-même de ce qu'on vaut, de ce qu'on veut et de ce qu'on peut, qu'on croit tout pouvoir, qu'on veut plus qu'on ne peut, et que finalement on ne vaut rien².

Flaubert/Baudelaire : du deuil de l'Histoire au temps retrouvé

Si l'essentiel s'était déjà joué sous la monarchie de Juillet, 1848 y a ajouté le double traumatisme de la violence insurrectionnelle et du coup d'État. La génération de 1830 avait eu l'impression

1. Alfred DE MUSSET, *Lettres de Dupuis et Cotonet*, op. cit., p. 875.

2. *Ibid.*, p. 876.

que le temps de l'Histoire s'était enlisé : le « peuple s'est assis », selon la formule lapidaire des *Misérables*. Après 1848 puis 1851, le temps paraît au contraire s'être accéléré et il semble que rien ne puisse ralentir la machine : cette fois, l'activité littéraire — cet effort à la fois raisonné et sensible pour comprendre le cours des choses, pour maîtriser la succession des événements — est définitivement mise hors course : il serait déraisonnable de se fixer pour objectif d'être en symbiose avec l'Histoire, au moment où l'Histoire a décidé d'aller dans la direction opposée que lui assignait la littérature et où, d'une certaine manière, elle s'est débarassée de la littérature.

Que reste-t-il à l'écrivain, qui ne constate plus qu'une accélération de tous les processus historiques (économiques, sociaux, culturels...), qui a le sentiment que, littéralement, le temps lui échappe et a changé de rythme ? Le temps n'est plus le temps duratif et progressif du romantisme, mais le temps découpé, morcelé par la succession des micro-événements de la vie moderne — en un mot, un temps à la fois déshistoricisé (au sens que le XIX^e siècle donnait à la notion d'Histoire) et déshumanisé. Justement, il reste à l'écrivain de reconstruire en lui, par l'imagination et le travail d'écriture, le sentiment vital de la durée, et de faire de chacune de ses œuvres une empreinte tangible de cette perception temporelle. En un sens, la modernité baudelairienne et flaubertienne est cet art du figement temporel. Bien sûr, l'Histoire, où se bousculent les événements et où se préparent des jours meilleurs, n'est plus présente. Mais il en reste le plus important, qui est peut-être la dernière illusion du romantisme : l'idée que le temps, comme *continuum*, existe, est perceptible et représentable comme tel. La mission de la littérature sera désormais de dire le temps et d'en garder la trace : d'où la vocation à la fois mémoriale et nostalgique de la littérature. L'écrivain est devenu chronophage ; il dévore le temps, ou plutôt, selon l'image flaubertienne, il le rumine, pour le transformer en mots.

Au début de la III^e partie de *L'Éducation sentimentale*, on se rappelle que Frédéric quitte Paris avec Rosanette, pour vivre dans le cadre champêtre de Fontainebleau son idylle sentimentale, au plus fort de l'insurrection de juin 1848. On considère généralement que Flaubert tourne ainsi le dos à l'Histoire, et on a raison

de penser ainsi. Mais, en même temps, le temps intense de l'événement révolutionnaire n'est peut-être vécu avec plus de force et d'intensité par personne d'autre que par les deux amoureux, en plein état d'hyperesthésie sentimentale : la durée de l'Histoire est reconvertie en temporalité intime et subjective, par le miracle de la littérature. Or, cette équivalence entre le réel, le temps et la littérature se trouve déjà formulée dans le paragraphe XX d'un texte de jeunesse, *Angoisses* :

Qu'est-ce qu'un mot ? Rien, c'est comme la réalité ! une durée ¹.

Cet énoncé énigmatique, écrit alors que son auteur n'a sans doute guère plus d'une quinzaine d'années, a pour la poétique flaubertienne une valeur programmatique. Un mot, c'est « comme la réalité », a donc noté Flaubert. Mais il encadre cette formule d'une précision contradictoire. Qu'est-ce qu'un mot ? « Rien, c'est comme la réalité ! une durée ». Les choses et les mots ne renvoient donc plus à aucune réalité tangible ; ils servent seulement à nous communiquer la sensation de la durée, du temps qui passe. Le réel ne réside même plus dans les événements qui se succèdent au cours du temps, et que l'Histoire romantique découvre avec passion et ivresse, mais dans la sensation, à la fois jouissive et douloureuse, que le temps passe. Et qu'il dure : il ne faut plus rien rechercher dans cette durée que la durée elle-même, et le vertige éprouvé par celui qui a la sensation que *le temps passe*, pour ainsi dire à l'état pur. Enfin, pour que cette perception soit pleinement ressentie, sans être parasitée par des affects secondaires, il est indispensable d'avoir cessé de croire qu'il pourrait y avoir des choses, dans cette durée, autres que la durée : donc, d'avoir perdu ses illusions (notamment celle de l'Histoire) et d'occuper l'espace, absolument vide, de la désillusion poétique ² :

1. Gustave FLAUBERT, *Angoisses*, dans *Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse*, Y. LECLERC éd., Paris, Flammarion, « GF », 1991, p. 258.

2. Pour une analyse plus générale du lien que Flaubert établit entre esthétique littéraire et temporalité, voir Alain VAILLANT, *L'Amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2002, p. 147-178.

Quelle plate bêtise de toujours vanter le mensonge et de dire : la poésie vit d'illusions : comme si la désillusion n'était pas cent fois plus poétique par elle-même ! (lettre à Alfred Le Poittevin, 2 avril 1845).

Quant à Baudelaire, il a solennellement pris congé de l'Histoire des hommes et de leur devenir dans l'une de ses « fusées » les plus impécatrices :

Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. [...] Je ne dis pas que le monde sera réduit aux expédients et au désordre bouffon des républiques du Sud-Amérique [...]. La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges, ou anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs¹.

Cependant, s'il n'évide pas le temps à la manière de Flaubert, il parvient à en inverser le cours, ainsi qu'à invertir le rapport normalement constaté entre le réel et l'imaginaire. Le miracle est dramatisé dans le quatrième des « Tableaux parisiens », « Le Cygne ». Le *je* du poème s'y promène, mélancoliquement, dans le Paris bouleversé par les travaux haussmanniens. Il est près de s'abandonner à son spleen de *has been* mélancolique, de « vieux sphinx ignoré du monde insoucieux² », lorsque, enfin, sa vision s'illumine d'un optimisme paradoxal :

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.
[« Le Cygne », v. 29-32]

L'allégorie y joue apparemment le rôle du symbole romantique. Mais il s'agit d'un symbole à rebours, où les réalités maté-

1. Charles BAUDELAIRE, *Fusées*, dans *Œuvres complètes*, C. PICHOS éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1975, p. 665-666.

2. Charles BAUDELAIRE, « Spleen » (« J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans... »), v. 22.

rielles (« palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs ») ont pris la place de l'image allégorique tandis que les idées pèsent de tout le poids de la pierre. Encore ces idées ne sont-elles que « souvenirs », traces mentales d'un passé à jamais révolu.

La littérature est donc, au moment où je la laisse, sur le versant déclinant du XIX^e siècle, partagée entre deux tentations également situées hors du champ de l'Histoire, une sorte d'épicurisme sensualiste ou le retour autobiographique, et pour ainsi dire pré-proustien, sur le passé. Sauf pour l'imperturbable Hugo, la littérature a perdu sa raison d'être historique, et il y a en elle quelque chose d'absolument désespéré et désespérant. Les écrivains ne désespèrent pas seulement de l'Histoire, mais ils désespèrent de la littérature, ou plutôt du rôle que la littérature peut jouer dans cette Histoire.

Mais il est vrai que cette chronique désespérée s'arrête à la chute de Napoléon III, et que le XX^e siècle connaîtra, selon toutes les apparences, une extraordinaire assumption de l'Histoire dans le ciel de la Littérature. C'est que l'histoire littéraire bégaie. Comme les historiens l'ont noté depuis longtemps, la Troisième République accomplit à bien des égards les promesses de la Révolution, et enracine dans le terreau de la laïcité républicaine les principes des Lumières. On assiste donc aussi, en littérature, à une surprenante résurrection du mythe romantique de l'écrivain face à l'Histoire, de l'affaire Dreyfus à l'aventure politique des « compagnons de route » du parti communiste. Cependant, alors que triomphe la nouvelle presse d'information, le modèle de référence n'est plus l'orateur révolutionnaire, mais le grand reporter, témoin privilégié et engagé des combats de et pour l'Histoire. Les tragédies du XX^e siècle, des deux conflits mondiaux jusqu'à la Guerre froide, renforceront cette héroïsation politique de l'écrivain.

Puis après ? La fin de la Guerre froide, la crise des idéologies et la culture désormais mondialisée du consumérisme ont ébranlé, exactement comme la société nouvelle née en 1830, toutes les certitudes littéraires, et les écrivains ont recommencé aujourd'hui à douter de leur participation à l'Histoire : il ne serait certes pas difficile de repérer, dans la masse de la production contem-

poraine, tous les avatars de ce sensualisme déshistoricisé du temps, à quoi, pour beaucoup d'écrivains, poètes ou romanciers, semble désormais se résumer toute poésie littéraire. Comme après 1830, ou presque. La littérature était confrontée sous Louis-Philippe à de nouvelles pratiques discursives, parlementaires et médiatiques. Aujourd'hui, c'est tout l'art du langage qui est concurrencé par les nouvelles technologies de l'imagination et de la communication et par une culture radicalement étrangère au fait littéraire — non à cause des tragédies de l'Histoire mais, tout simplement, parce que le monde a changé — : il n'est pas sûr que la littérature ait désormais d'autre vocation ni d'autre ambition que de porter témoignage de son passé, conservatoire d'une histoire définitivement révolue. Mais ceci est une autre affaire.

L'inscription de l'Histoire dans l'œuvre de Lorand Gaspar

Christine ANDREUCCI VAN ROGGER

Je remercie Maelle Machat et Blandine Rollin

Lorand Gaspar accepte en 1954 son premier poste de chirurgien à l'hôpital français de Jérusalem que les sœurs ont courageusement déplacé dans la partie jordanienne de la ville, la plus défavorisée. Il y travaillera durant seize ans aux côtés de médecins palestiniens qu'il quitte pour la Tunisie en 1970, « fatigué d'une vie devenue quotidiennement compliquée » et en très probable désaccord avec les autorités. On sait combien compta dans sa vie mais aussi dans l'écriture poétique ce pays dont il relate la découverte :

L'été du Proche-Orient était fermement installé, l'avion survolait d'assez bas les mamelons dénudés, le rythme beige et brun des grandes ondulations sensuelles des montagnes d'Ammon et de Moab, séparées de la chaîne judéenne par la faille profonde du Ghor où j'apercevais le mince gisement sinueux de verdure qui accompagne le Jourdain jusqu'à son abouchement dans la mer Morte. Issu d'un pays de forêts, qu'y avait-il dans ma composition qui pût si immédiatement entrer en résonance avec la vibration de cette terre désolée ? Et chaque fois, au long de ces années, qu'après une absence plus ou moins longue j'y revenais, la perception de ces couleurs pauvres, de ces courbures, de ces tables, de ces failles rythmées, se déployant à la manière d'une fugue, m'inondait, physiquement, de la même joie évidente et indicible...

J'étais amoureux de ce pays¹.

1. « Autobiographie », avant-propos à *Sol absolu et autres textes*, Poésie / Gallimard, 1982, p. 14.

Ce coup de foudre nourrira l'œuvre, celle des carnets de voyage certes mais également la création poétique qui se polarise sur ces lieux, *Sol absolu*, véritable monographie du désert, dédiée « au chant nu des montagnes de Judée qui se fit entendre à ma soif sur les pistes d'Arabie Pétrée, déserte et heureuse », *Judée*¹, recueil ultérieur, *Arabie heureuse*², extraits de journaux de voyage, *Carnets de Jérusalem*³ enfin. Tous ces ouvrages puisent leur matière dans ces lieux réels, regardés et foulés. Plus que tout autre, Gaspar a voulu confronter le « pas du marcheur » au « mots du poète » sans cependant, comme Segalen que je viens de citer, chercher une hiérarchie entre les deux expériences. « Vaine serait une poésie qui ne prendrait pas racine dans la matière » annonce en 1978 le *Prière d'insérer d'Approche de la parole*⁴, en s'opposant aux contemporains qui « s'emploient à dématérialiser, à épurer l'expression de tout ce qui est "corporel", rêvent de trouver des formes autonomes, indépendantes de l'univers palpable. » (*Approche de la parole*, p. 79). L'œuvre de cet éternel « transhumant » s'enracine donc paradoxalement dans des lieux dûment référencés qui constituent son environnement immédiat et sont essentiels à son inspiration. Or ces lieux sont hauts lieux de l'histoire⁵, depuis longtemps habités mais plus encore consacrés par les hommes. Rien à voir avec l'humble site jaccottien ou la Vendée paysanne de James Sacré... Et si Gaspar présente son choix comme « le plus pur des hasards » (*Carnets de Jérusalem*, p. 53), sans autre motivation que celle d'un poste à responsabilité, on peut penser que la fascination pour ces sites historiques joua, comme le révèlent du reste ces propos autobiographiques :

1. *Égée, Judée*, Gallimard, 1980.

2. *Arabie heureuse*, Deyrolle éditeur, 1997.

3. *Carnets de Jérusalem*, « Le Temps qu'il fait », 1991.

4. *Approche de la parole*, Gallimard, 1978.

5. Hauts lieux dont Yves BONNEFOY écrit dans « Existe-t-il de "hauts" lieux ? », *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, 1992, p. 354 : « [...] lesquels sont bien [...] ces points du monde où l'on peut penser qu'on pourrait, du fait de traditions religieuses ou de la qualité d'un site, ou d'un ciel, atteindre mieux qu'ailleurs au rapport à soi qu'on recherche. [...] n'est-ce pas simplement parce qu'ils permettent d'une façon ou d'une autre la substitution que je viens de dire, de l'Image à la vraie Présence ? » — ce qui, précisons-le, aux yeux de Bonnefoy est préjudiciable.

Damas, Alep, Antioche, Tyr, Sidon, Jérusalem, Jéricho, le Jourdain, la mer Rouge, le Sinaï, [...] J'allais à la rencontre d'un passé prodigieux ; j'ai reçu de plein fouet, et dans sa continuité, la réalité vivante d'un présent multiple et complexe. (« Autobiographie », p. 13).

L'Histoire mérite ici la sacralité de sa majuscule, passé prestigieux à la rencontre duquel marche le poète, « concentration unique au monde de l'Histoire et des histoires, des symboles et des représentations, des imaginaires et des passions » comme le désigne Henri Tincq¹.

Mais à Jérusalem l'Histoire ne signale pas sa présence seulement par les ruines évocatrices du passé — comme ce sera le cas en Crète plus tard —, elle pèse de tout son poids sur le présent, et particulièrement le présent quotidien du chirurgien de l'hôpital Saint-Joseph, cette « réalité vivante d'un présent multiple et complexe » « reçu de plein fouet ». C'est précisément contre l'Histoire dans cette ville trois fois sainte que butent les efforts pour établir une paix, qui ouvrirait dès lors une période sans Histoire, où l'on pourrait enfin parler « d'une fin de l'Histoire », comme d'aucuns disent, si tant est que l'Histoire soit ce que Gaspar définit comme « une longue suite de possessions et de dépossessions ». L'Histoire, en cette ville, Jérusalem, dans cette région du monde, la Palestine, est doublement présente : en tant que passé riche et glorieux, et dans ses incidences actuelles en dépendance directe de cette antiquité.

Cela, nous le savons et en constatons les effets aujourd'hui encore. Mais Gaspar l'a appris avant nous. Il en a tenté l'analyse par d'imposants travaux, extrêmement instructifs, et peu connus dans sa bibliographie. Mentionnés oui mais peu lus — et pour cause ! Ils sont aujourd'hui, et depuis des années, devenus inaccessibles (le tirage épuisé, quelques bibliothèques en possèdent un exemplaire). Ainsi dans la série des titres évocateurs du Proche-Orient, faut-il en réintroduire trois autres : *Histoire de*

1. Dossiers & documents du *Monde*, n° 317, février 2003.

*la Palestine*¹, *Palestine année zéro*², *Histoire de la Palestine : des origines à 1977*³ enfin.

Le « procès de l'Histoire » dans cette œuvre est donc déclinable dans une triple acception : le procès premier que l'Histoire intente à elle-même dans son présent insoluble, issu de l'inextricable suite de luttes antérieures qui semble jouer de façon exponentielle dans l'accumulation des sources de conflits depuis 3 000 ans ; celui ensuite qu'un homme, témoin direct des événements, mais non partie prenante, ni victime, ni acteur, peut lui intenter à son tour dans cette prise de distance et cet avertissement que constituent ses essais historiques ; celui enfin entendu dans son sens non-juridique qui est à l'œuvre dans les écrits poétiques de Gaspar et s'inscrit de manière tout à fait singulière dans ceux-ci, à l'instar de ces cinq désignations du désert, selon les écritures suméro-akkadienne, hébreue, ugari-tique, égyptienne et arabe, qui figurent dans *Sol absolu* (p. 114), vestiges visibles des civilisations successives.

« Mémoire de terre »

Les lieux élus par Gaspar sont, je le précisais en commençant cette étude, hauts lieux de l'Histoire et « leur seul nom suffit à peupler d'images fabuleuses (s)on cerveau ». Lors de sa première arrivée à Bethléem, après le premier impact du paysage naturel, sa géographie en quelque sorte, ces « montagnes nues, sculptées dans l'épaisseur ocre et beige de leur être minéral » (*Carnets de Jérusalem*, p. 54), que j'évoquais plus haut, Gaspar doit « confronter un nom qu'on porte en soi depuis l'enfance à la réalité » (*Idem*, p. 56). Les lieux chargés d'Histoire font surgir à chaque pas la réminiscence de celle-ci, on y côtoie sans cesse le souvenir des figures antiques :

Un quart d'heure plus tard, radiateur refroidi, nous passions près du tombeau de Rachel, la femme de la main droite, celle pour laquelle Jacob s'est engagé pour sept ans chez son oncle

1. *Histoire de la Palestine*, Petite collection Maspéro, 1968.

2. *Palestine, année zéro*, Cahiers libres, 1970.

3. *Histoire de la Palestine : des origines à 1977*, François Maspéro, 1978.

Laban. Elle est morte en accouchant de son deuxième garçon, Ben-yâmin, le fils de la droite. (p. 57).

Cet extrait des *Carnets de Jérusalem* est caractéristique de la façon dont Gaspar dans ses écrits mêle le quotidien personnel et l'excursion historique. Mais c'est que cette terre est lourde d'une mémoire impossible à contourner, constitutive du lieu au même titre que sa topographie et son apparence naturelle si importantes également pour le poète :

Les pierres de mon boulanger ne sont que les humbles témoins de l'emplacement nord de la muraille d'Ezéchias. C'est la description qu'en donna l'historien Josèphe qui permit d'en restituer le tracé et d'en retrouver quelques fragments (*Carnets de Jérusalem*, p. 22).

Cette remarque donne lieu ensuite à un long développement sur la découverte du lieu du Calvaire, les recherches archéologiques mais aussi les légendes qui y ont trait. Mais l'exposé historique ne cesse d'être entrecoupé par des retours au quotidien du médecin :

La consultation terminée, on m'apporte [...] le café de bienvenue [...]. Je ne viens jamais ici sans aller jusqu'à la chapelle construite par les Croisés (XI^e siècle) sur l'emplacement d'un sanctuaire beaucoup plus ancien (V^e siècle), crypte de l'église actuelle (*Carnets de Jérusalem*, p. 24).

Entre le guide touristique et le traité d'érudition, ces « carnets » sont surtout le témoignage de l'inscription de l'histoire si prégnante dans la ville de Jérusalem :

Nulle part autant que dans cette ville, je n'ai été conscient de toutes ces couches superposées d'événements, de scènes de la vie quotidienne où des gens comme nous déambulaient, souffraient, riaient et pleuraient (*Idem*, p. 25).

C'est cette succession qui réellement intéresse et fascine l'auteur : car si Gaspar est bien, comme Jean Cassou le dit à propos

du poète, cet « expert en attention » par le regard qu'il pose sur le réel extérieur, il est aussi mémoire volontaire :

Je ne passe jamais à Siloé sans penser à ces dix-huit personnes qu'il y a deux mille ans l'effondrement de la tour a tuées (*Carnets de Jérusalem*, p. 114).

Devant ces lieux dépositaires des traces des générations successives, le poète s'adonne à une investigation supplémentaire qui va bien au delà de la seule visite des lieux et de leur fréquentation quotidienne. Dès son arrivée, il cherche à approfondir sa connaissance par les livres, animé d'un avide désir de savoir. Gaspar ne sépare pas l'exploration de l'espace d'une exploration temporelle.

Dès « ses premières années à Jérusalem », il veut « étendre sa connaissance des textes et de l'histoire du Proche-Orient », dont le matériau joue un rôle probablement aussi grand dans l'advenue à l'écriture que la beauté du paysage lui-même ; il fréquente très vite « savants, érudits, chercheurs » amoureux comme lui de cette ville, avec qui « [il] feuillette le grand livre inédit d'une expérience humaine remplie de nuances et de contrastes » (p. 75). Parmi ces chercheurs, il rend un hommage tout particulier aux pères dominicains de l'École Biblique et Archéologique française, auxquels il doit « le peu qu'[il] sai[t] de l'histoire, de l'archéologie et de la littérature de ces régions ». Leur bibliothèque et leur savoir lui sont ouverts. Là, probablement, Gaspar peut accéder dans les heures de loisir que lui laisse le travail contraignant de l'hôpital, aux sources antiques, dont les références sont constantes dans ses écrits.

De plus, il suit sur le terrain les fouilles archéologiques du père de Vaux à Tell el-Fâr'ah, cité fortifiée du quatrième millénaire avant J.-C., ainsi qu'à Qumrâm durant les années cinquante, qui mettent au jour les vestiges de la communauté des Esséniens, « première communauté religieuse coupée de la vie quotidienne et des institutions de la cité, société en marge de la société jugée mauvaise, considérée comme faisant obstacle au développement de la vertu » sur laquelle on savait peu de choses avant ces découvertes, sauf les témoignages indirects de Philon

d'Alexandrie, Flavius Josèphe ou Pline l'Ancien. Ces inventeurs de la vie monastique, apparemment contemporains du Christ, avec lesquels Jean-Baptiste partageait vie au désert et soif d'absolu, fascinent suffisamment Gaspar pour que leur présence se manifeste aussi bien dans les essais que dans l'œuvre poétique. Certaines pages de *Sol absolu* s'éclairent par cette référence, longuement développée dans les *Carnets de Jérusalem* (p. 61-63-66).

Les *Carnets de Jérusalem*, tardivement publiés — en 1997, alors qu'ils reprennent des notes écrites depuis les années soixante, voire plus tôt encore —, composent un ouvrage hybride qui n'appartient pas à proprement parler au genre du journal de voyage, d'abord parce qu'il s'agit d'un journal de résidant du pays et non de celui d'un voyageur de passage, ensuite parce qu'il ne s'agit pas non plus d'un journal. Pas de dates précises quant à la rédaction des notes. Au hasard de l'une d'elle certes, Gaspar précise qu'il écrit en 1965, mais une note y est ajoutée lors de la relecture en 1992, et dans la page précédente du même texte, il est fait référence à la guerre des Six-Jours de 1967... L'ensemble composite a été constitué à partir de notes prises en effet durant le séjour entre 1954 et 1970, mais également lors d'un bref retour sur les lieux en 1992. Malgré la présence de cinq parties, « Mémoire de terre », « Assaf », « Azraq et les châteaux du désert de l'est jordanien », « Guerre des six jours », « Dernières années », aucune table des matières n'accompagne l'ouvrage, qui soulignerait la continuité plutôt que l'organisation de l'ensemble. En revanche, ces textes sont suivis de cartes et d'une chronologie. La chronologie est celle de l'histoire ancienne du Proche-Orient de -2100 avant J.-C. jusqu'à -1100 ; le sens de cette carte n'est pas clair pour qui ne s'est pas un peu plus avant penché sur l'histoire de la Judée. En fait, il semblerait qu'elle soit l'illustration des premières pages du livre (p. 10-18), pages qui évoquent le « grand réservoir de tribus nomades ou semi-nomades », appelées « Amorites », venues du désert, qui envahirent les territoires des sédentaires cananéens, qui mirent fin à une civilisation florissante et donnèrent probablement les tribus des Patriarches de la Bible¹. C'est ce millénaire durant lequel les Hébreux s'installent

1. Sur cette période incertaine entre l'âge du bronze et l'installation des Philis-

lentement, par la conquête violente et l'assimilation, en Canaan, et sur lequel les historiens ne s'accordent pas, que couvre la chronologie de la page 120-121. Cinq cartes, là encore sans commentaires, finissent l'ouvrage, celle de la Palestine et de la Jérusalem du Nouveau Testament, puis celle d'Israël et des territoires autonomes palestiniens, celle de la Jordanie après 1967, enfin un plan de la vieille ville actuelle de Jérusalem, à charge pour le lecteur de retrouver la fonction éclairante de ces cartes par rapport aux divers textes qu'il vient de lire et dans lesquels aucune référence à elles n'est explicitement faite. Si bien que pour qui croirait au vu de ces documents que les *Carnets de Jérusalem* sont une monographie historique de la ville, cette interprétation serait une fausse piste. Il ne s'agit pas d'un ouvrage systématique.

L'Histoire, depuis celle lointaine et incertaine à laquelle l'archéologie nous donne accès par fragments jusqu'à la plus proche dont l'auteur a pu être le témoin direct comme celle de la guerre des Six-Jours, en passant par les croisades franques au Moyen-Âge, est omniprésente, mais elle est évoquée selon le mouvement capricieux d'une promenade dans les lieux évocateurs d'images ou celui de la mémoire et des associations d'idées. Le caractère fragmentaire de ces notes est ostensiblement marqué par les blancs juxtaposant les paragraphes, plus encore par des astérisques, qui séparent sans transition les développements divers portant sur un site ou sur un épisode de l'Histoire, voire une anecdote personnelle. Car tout se mêle, je l'ai dit, l'érudition est toujours en rapport direct avec le quotidien, au point que le vécu personnel du médecin français installé à Jérusalem est rattrapé par l'Histoire lorsque Lorand Gaspar est très directement victime d'émeutes. Cet épisode est raconté brièvement mais en détail à la fin de la première partie, « Mémoire de terre », la plus entièrement consacrée à l'Histoire de Jérusalem ; et il est raconté avec la même distance que les autres épisodes bien qu'il soit à l'évidence chargé d'une vive émotion personnelle. La chronologie des événements y demeure imprécise du reste, car si Gaspar

tins, peuple de la mer, au ^{xii} siècle avant J.-C. qui donnera son nom à la Palestine, les documents « suggèrent, écrit L. Gaspar, une continuité ethnique entre les tribus semi-nomades baptisées Amorites et les Araméens apparaissant au seuil du ^{xiii} siècle avant J.-C. ».

rappelle qu'en décembre 1955, des manifestations violentes ont éclaté pour protester contre les pourparlers avec Londres visant à faire entrer la Jordanie dans le pacte de Bagdad, sans entrer dans trop de détails explicatifs, comme il sait le faire ailleurs, sur les tenants et les aboutissants de ce pacte, il anticipe sur sa dénonciation en 1957. Si bien qu'on ne sait plus, lorsqu'il écrit ensuite : « il y a une dizaine de jours, un matin appelé en consultation, j'avais garé ma voiture devant le consulat des États-Unis » (p. 67), si les événements ont bien lieu en 1955, par qui et où les exactions qui suivent sont exactement perpétrées. Peu importe !

D'abord le médecin qui voit sa voiture neuve brûlée par une émeute tente de « prendre avec humour ce clin d'œil que le "hasard" adressait à l'enfant, si fier de son nouveau joujou » (*Carnets de Jérusalem*, p. 68). Mais le lendemain, l'affaire est plus grave et Gaspar raconte comment il a été surpris au petit déjeuner par une foule hostile qui met à sac son appartement pendant qu'il épie avec angoisse derrière la fragile porte de la salle de bain que les pilliers n'ont pas l'idée d'enfoncer. Aucune rancœur dans ce récit. Alors même que l'auteur et ses enfants ont frôlé la mort, aucune charge à l'égard des assiégeants — dont il faut comprendre que ce sont des Palestiniens qui visaient le consulat de Turquie installé à l'étage au-dessus. Une brève formule plus haut avait discrètement risqué un semblant d'analyse sur « l'exploitation à des fins souvent étrangères à leurs intérêts de l'essence inflammable des foules. Et cent fois plus inflammables les passions d'une population dont on veut ignorer la réalité... » (*Carnets de Jérusalem*, p. 68). De telles remarques, peu explicites, tendraient cependant à excuser la colère incendiaire dont le médecin fut par deux fois la cible innocente.

Cependant la désinvolture de ces *Carnets* tardivement publiés, qui témoignent par bribes de l'inscription de l'Histoire dans les lieux et la vie même de l'auteur, ne peut masquer le désir profond de comprendre qui les habite et les motive.

D'abord à l'égard de l'Histoire antique : Gaspar est habité par un désir de remonter aux sources, au plus haut, comme si le présent ne pouvait se saisir que par son lien au passé le plus ancien. Il bute contre les questions sans réponse dont il nous semble que

les apprendre nous permettrait de peut-être mieux appréhender les conflits actuels :

Que s'est-il passé entre les populations de cette grande cité et nos nomades belliqueux ? [...] Toujours les mêmes questions : qui sont-ils ? D'où viennent-ils ? (*Carnets de Jérusalem*, p. 15).

Plus encore, cette curiosité insatiable à l'égard des peuples qui nous ont précédés et dont Gaspar semble souvent sentir encore la présence, participe chez lui « du lent apprentissage de l'écoute de l'autre » qui caractérise sa pratique médicale (*Carnets de Jérusalem*, p. 51). De fait, Gaspar, en voulant en comprendre les rouages, s'inscrit contre l'Histoire, « ce tissu d'actions humaines plus souvent déterminées par nos délires que par la volonté de mieux comprendre notre monde, nous-mêmes et les autres » « qui transforme ces lieux en un terrain de conflit meurtrier » (*Carnets de Jérusalem*, p. 57). « Comprendre » est l'un des mots clés de l'ouvrage.

À y regarder de plus près, la sélection des épisodes de l'Histoire de Jérusalem retenus dans ce livre n'est en rien innocente ou anodine. En effet, ces événements choisis par Gaspar révèlent la permanence des rapports de force entre les civilisations, et tout particulièrement en cette région du globe entre nomades et sédentaires, si bien qu'on pourrait croire à une leçon fataliste qui serait tirée de l'Histoire condamnée à l'éternel recommencement :

Chacun au nom du seul Dieu vrai s'enivre du sang de ceux qui sont dans l'erreur [...] Avons-nous fait des progrès ? Ce que notre génération a vu, vécu (et continue à voir au moment où je reprends ces notes en 1992-1993) n'est pas très encourageant ; notre siècle aura été particulièrement performant en matière de tortures et de massacres (*Carnets de Jérusalem*, p. 34).

Mais l'analyse va plus loin. Gaspar n'ignore pas l'enjeu permanent que fut la cité trois fois sainte pour les trois monothéismes et, s'il respecte les croyances de chacun, il est sévère pour l'intolérance et, d'une manière générale, pour la confusion du temporel et du religieux, quand le dogmatique et le rituel l'emportent sur

l'esprit et que « l'accessoire est élevé au rang d'essentiel » (*Carnets de Jérusalem*, p. 49). C'est avec ironie qu'il évoque la cruauté des Croisés alors que Chateaubriand en fait les chantres de la tolérance et de la paix face à un « mahométisme » de l'intolérance et de la conquête :

Pour se convaincre de la mise en pratique de l'esprit de l'Évangile, [commente Gaspar] on peut lire le récit simple et direct que donne Guillaume de Tyr [...] de l'épisode terminal de la prise de Jérusalem : « [...] tous les défenseurs de la ville s'enfuient des murs à travers la cité et les nôtres les suivirent et les pourchassèrent en les tuant et en les sabrant jusqu'au temple de Salomon, où il y eut un tel carnage que les nôtres marchaient dans leur sang jusqu'aux chevilles. [...] Nul n'a jamais ouï, nul n'a jamais vu un pareil carnage de la gent païenne : des bûchers étaient disposés comme des bornes, et nul, si ce n'est Dieu, ne sait leur nombre. » (*Carnets de Jérusalem*, p. 31).

Les réflexions généralisantes qu'il tire de ces lectures édifiantes sont simples mais essentielles :

Rien n'est plus clair (ni plus difficile pour la nature humaine) : la foi en un Dieu unique et absolu exige que notre tolérance (le Christ veut que ce soit l'amour) soit étendue à tous les hommes, quelles que soient leurs façons de vivre et leurs convictions. Cela n'empêche certes pas les institutions civiles de défendre les intérêts de chacun et ceux de la société selon les lois adoptées en commun. Il me semble que le Christ avait vu très clairement qu'il ne fallait pas confondre les exigences de la foi et les ambitions politiques. L'Église chrétienne devenue puissante s'était empressée d'oublier et la tolérance et l'impossibilité de fonder politiquement le Royaume de Dieu (*Carnets de Jérusalem*, p. 50).

Lorand Gaspar rappellera dans un autre passage un peu plus loin la valeur révolutionnaire de l'enseignement christique auquel il donne son assentiment fervent¹, et se prend à rêver :

1. « Cette façon qu'il [le Christ] a de balayer sans appel les frontières entre les pécheurs et justes, de gommer ailleurs, toute distinction hiérarchique établie par la société, en faisant des derniers les premiers, et des premiers les derniers [...] et quoi de plus révolutionnaire que cette proposition d'aimer ses ennemis et de

Si les hommes avaient la possibilité d'examiner calmement ce qui par delà les dogmes, les rites, l'histoire et les traditions, est vraiment fondamental dans l'enseignement des grandes religions, quel serait leur étonnement ! (*Carnets de Jérusalem*, p. 34).

Pourtant Gaspar n'est ni un moraliste désabusé ni un doux rêveur ; il est un véritable militant de la tolérance. Et s'il évoque les sièges et les destructions renouvelés de Jérusalem au cours de son Histoire, il n'en ressort pas moins que la tolérance fut possible. Ainsi rappelle-t-il l'étonnante croisade pacifique menée par Frédéric II, roi de Sicile accoutumé aux Sarrasins dont il avait appris la langue, et qui réussit ainsi à conclure un accord avec le sultan Al-Khamil en 1229, à entrer sans siège ni bataille dans Jérusalem en y tolérant les musulmans, au grand dam cependant, notons-le, du Pape et des grandes puissances de la Chrétienté :

Ce qui m'intéresse, [commente Gaspar], est que ces accords admettent l'idée de la cohabitation pacifique de l'islam et de la chrétienté (*Carnets de Jérusalem*, p. 43).

Premier exemple d'une « croisade pas comme les autres »... Gaspar cherchera d'autres moments de l'Histoire où les hommes ont su s'entendre en une cohabitation pacifique et enrichissante. Il en trouvera peu mais — notons-le tout de suite — ce qui ressort de ses analyses, c'est que les musulmans furent par le passé toujours plus tolérants à l'égard des chrétiens et des juifs que l'inverse. Gaspar rappelle les annonces aux chrétiens lancées par le prophète, « "vrai croyant" fils d'une négresse et du désert », conquérant la région en l'an 638 :

Au nom d'Allah le Clément et Miséricordieux. Ceci est rédigé par Omar, fils de Khattâb, aux habitants de Bait-el-Maqdîs (la Maison sainte). En vérité, vous avez la sécurité complète pour votre vie, vos biens et vos églises. Celles-ci ne seront pas habitées par les musulmans, ni détruites, à moins que vous ne vous révoltiez tous ensemble (*Carnets de Jérusalem*, p. 32).

prier pour ses persécuteurs » (*Carnets de Jérusalem*, p. 114).

L'aspiration à mieux comprendre hors des passions et des manipulations de la propagande, je l'ai dit, anime les essais de Lorand Gaspar. Dans les *Carnets de Jérusalem*, ses digressions et la juxtaposition non organisée des épisodes font de l'Histoire une source de plaisir assouvissant la curiosité mais plus encore une source d'interrogations et de pauses méditatives souvent laissées à la liberté du lecteur du fait de la parataxe entre les fragments divers. Elle est nourriture de l'esprit, mais aussi des yeux par les vestiges qu'elle laisse visibles dans une telle cité, et du corps par les suites actuelles de cet interminable conflit entre confessions différentes. L'importance des citations et les bribes de conversations avec des témoins et autres interlocuteurs font aussi de cet ouvrage un livre dialogique dans tous les sens qu'on voudra donner à ce terme aussi bien esthétique qu'éthique, le dialogue étant même étendu de soi à soi puisque voisinent impressions d'origine et impressions plus tardives occasionnant retour sur les lieux et reprise des notes.

Mais un projet plus systématique a été accompli par Gaspar durant les mêmes années. Il s'agit de ses essais historiques publiés chez Maspéro et qui constituent un authentique et systématique travail d'historien, d'un d'historien engagé dans l'actualité, soucieux de s'accorder et d'accorder à tous « la possibilité d'examiner calmement » la situation dans le conflit israélo-palestinien, un des problèmes majeurs depuis la Seconde Guerre mondiale jusqu'à aujourd'hui. Ces essais participent explicitement d'un procès de l'Histoire, comme nous allons le voir à présent.

Histoire de la Palestine : le procès de l'Histoire

Lorand Gaspar a publié en fait trois ouvrages entièrement consacrés à l'histoire de la Palestine, cherchant à alerter l'opinion occidentale sur la réalité locale d'un problème complexe lié à l'Histoire des puissances occidentales. En 1968, *Histoire de la Palestine* évoque l'histoire de la région depuis les origines — c'est-à-dire l'invasion des Cananéens par les nomades du désert (les futurs Hébreux) — jusqu'à la première guerre israélo-arabe en 1947-48. L'ouvrage est publié en mai 1968, date symbolique,

mais qui laisse aussi présager que le moment en France était mal choisi pour rencontrer des échos immédiats. En 1970, Gaspar continue avec *Palestine année zéro*, tiré à 35 000 exemplaires, qui porte sur la période ultérieure et aborde de plus près la question spécifiquement palestinienne — au sens actuel du terme, c'est-à-dire de la population arabe réfugiée ou habitant Israël. Enfin en 1978, il reprend le tout sous le titre *Histoire de la Palestine : des origines à 1977*. Les deux précédents ouvrages sont fondus en un seul, remaniés, recomposés avec l'ajout certes d'un chapitre inédit (et pour cause !) « de la guerre des Six-Jours à la guerre du Kippour » — guerre qui eut lieu en octobre 1976 —, une conclusion et des documents en annexes. Cet ouvrage est tiré à 7 000 exemplaires. Il est aujourd'hui épuisé et peu de lecteurs de Gaspar le connaissent véritablement. C'est pourquoi j'insisterai ici en le présentant de manière détaillée.

Tous ces textes furent publiés chez Maspéro¹, éditeur dont on connaît l'engagement, notamment pour tout ce qui touche aux problèmes du Tiers-Monde et de l'Afrique. Dans ces années qui suivent la guerre des Six-Jours, son catalogue propose plusieurs titres sur le problème, parfois consultés par Gaspar pour son propre ouvrage². Gaspar n'est donc pas isolé. Son témoignage en 1968, puis en 1970, est tout de même précoce par rapport à une opinion française peu consciente des problèmes réels sur le terrain.

L'Histoire de la Palestine est rédigée durant l'hiver qui a suivi la guerre des Six-Jours dans un chalet au Liban. *Palestine année zéro* — rédigé également dans ce chalet — le sera dans les mois qui suivent le départ définitif de Gaspar de Jérusalem, alors qu'il a accepté un poste à Tunis. En France, c'est le sort menacé du jeune État d'Israël qui inquiète surtout les intellectuels. Pierre Vidal-Naquet rappelle que « le seul problème immédiat est celui du droit absolu, incontestable, d'Israël à vivre », Jean Daniel lui emboîte le pas. La guerre des Six-Jours, et les indubitables visées annexionnistes d'Israël provoquent cependant un malaise cer-

1. Voir nos références, notes p. 44.

2. Comme par exemple *Les Arabes en Israël* de Sabri GERIES (1969).

tain dont témoigne le numéro spécial des *Temps modernes* orchestré par Sartre, et composé à part égale d'articles d'origine juive et d'articles d'origine arabe sans possibilité de dialogue. Ceci en 1967.

La reprise actualisée des deux ouvrages en 1977 intervient, elle, immédiatement après un second conflit armé, la guerre du Kippour, qui a démontré la force arabe. Bien que Gaspar ne vive plus sur place il témoigne d'une fidélité au problème si longtemps côtoyé de près. Il m'a même confié que dans les années 80 les éditions de la Découverte — qui prennent la suite de Maspéro en 1983 — lui « avaient demandé si (il) était prêt à écrire un nouveau chapitre de mise au point pour une nouvelle réédition. » Six mois après il leur remet son manuscrit. Il est cependant abandonné. « Prétexte : il y avait trop de livres sur ce problème et les gens ne s'y intéressaient plus vraiment¹ ».

Non seulement Gaspar a travaillé pendant seize années dans un hôpital avec des médecins palestiniens, mais il a visité les camps de réfugiés et vécu les événements de la guerre des Six-Jours, le climat d'insécurité et la dégradation de la situation durant toute cette époque. Surtout il a côtoyé les rares intellectuels qui des deux côtés pensent qu'une cohabitation pacifique est possible et c'est cette voie-là qu'il espère démontrer comme possible.

Ce qui est certain, c'est que l'imposant et minutieux travail de Gaspar témoigne d'une volonté d'informer l'opinion occidentale et de répondre à un certain nombre de préjugés, de déjouer les propagandes en tous sens qui circulent, de détruire « légendes et propositions bon marché faites pour apaiser les consciences » (*Histoire de la Palestine*, p. 163) ; bref de donner les moyens intellectuels et objectifs aux hommes de bonne volonté de comprendre la situation et sa complexité : « Pour essayer d'apporter le maximum de clarté, dans une affaire aussi embrouillée que la naissance du conflit israélo-arabe, il est important d'étudier ce qui se passe dans les pays arabes au moment de la Déclaration Balfour » [c'est-à-dire durant la Première Guerre mon-

1. Lettre inédite de Lorand Gaspar, 31 janvier 2003.

diale], précise-t-il en introduction du chapitre consacré à « L'éveil arabe » (*Histoire de la Palestine*, p. 61).

Et plus loin, il ajoute :

L'histoire de la révolte des Arabes, leur contribution à la libération du Hedjaz et de la Grande Syrie, sont importantes pour qui veut comprendre les événements complexes qui ont fait et défait le Proche-Orient après la Première Guerre mondiale [et] pour connaître les sources des revendications et des amertumes qui en forment la toile de fond (*Histoire de la Palestine*, p. 78).

C'est donc à ceux qui veulent comprendre que s'adresse d'abord l'ouvrage ; mais il s'agit également de mettre en avant les actions possibles pour un dialogue productif. Cet espoir qui fondamentalement, n'en doutons pas, motive l'essayiste, s'amoindrit au fur et à mesure des publications et des années durant lesquelles le conflit va s'enliser. Il demeure cependant l'ambition principale de ces écrits.

À cela s'ajoute l'intérêt personnel du poète pour l'histoire des lieux sur laquelle il se documente précisément depuis son arrivée, nous le savons. Malgré la neutralité affichée et l'objectivité de la relation des faits dont il veut faire preuve, l'indignation devant les agissements des puissances occidentales et le mépris dans lequel sont tenus les Arabes, s'exprime parfois très directement, notamment dès qu'il aborde les stratégies cyniques de l'Occident au xx^e siècle. L'engagement se fait alors sentir, c'est-à-dire l'appel pressant et sans détour à la tolérance, au dialogue et aux solutions de compromis, moins comme des valeurs éthiques du reste, ou humanistes, que comme la seule voie possible, puisque l'extermination de l'autre se révèle impossible.

Mais *l'Histoire de la Palestine : des origines à 1977* est d'abord un essai historique, appuyé sur de nombreux documents, souvent de première main, toujours cités avec précision par l'auteur ainsi que d'autres essais, récents, sur la question, auxquels il se réfère avec une rigueur scientifique remarquable. Notons celui d'Amnon Kapeliouk, *Israël : la fin des mythes*, paru chez Albin Michel en 1975. L'entreprise est imposante, précise, rédigée avec clarté et organisée de manière chronologique en même

temps que démonstrative. Gaspar ne jouit à cette époque d'aucune réputation de poète et ne mise sur aucun argument d'autorité ni sur des effets d'auteur. Il signale les limites de son information lorsque celle-ci existe :

À *ma connaissance*, [nous soulignons], le Mapam, [parti de gauche israélien] ne s'est jamais prononcé ouvertement au sein d'un gouvernement de coalition pour le droit des Palestiniens à l'autodétermination ni pour le rapatriement des réfugiés (*Histoire de la Palestine*, p. 168).

L'essai est également accompagné de documents en annexes dont je donne ici le détail : la Déclaration de l'organisation palestinienne FDLP pour une solution démocratique de la question palestinienne et de la question israélienne, le Manifeste du Matzpen (parti israélien également pour une solution de paix en 1967), la Déclaration des étudiants du même Matzpen en 1972, la Charte nationale palestinienne, les Dix points de juin 1974, puis la Déclaration de mars 1977 de l'OLP refusant la résolution n° 242 du Conseil de sécurité de l'ONU « qui ignore les aspirations patriotiques et nationales de notre peuple » (*Histoire de la Palestine*, p. 242), enfin les articles 327-341 du rapport du Comité spécial sur la politique de colonisation et d'annexion d'Israël.

Entrons à présent dans le détail du texte. J'aimerais respecter son déroulement dans une double intention : soumettre la matière extrêmement riche de cet ouvrage qui remonte aux origines de l'installation des Hébreux en Palestine pour nous conduire au cœur du conflit contemporain en attachant une très grande importance aux XIX^e et XX^e siècles ; mais également analyser l'impact attendu par l'auteur de ses révélations, ce que l'on peut du moins supposer de sa démarche démonstrative et de ses angles d'approche.

L'ouvrage est composé de douze chapitres. Les deux premiers nous conduisent du XIX^e siècle avant J.-C. à la fin du XIX^e siècle. Le premier est consacré à l'histoire du peuple hébreu en Palestine (« première entité qui dans la région prend forme aux dépens d'une poussière de "royaumes" et de peuples », *Histoire de la Palestine*, p. 7), lorsque Josué franchit le Jourdain soumet-

tant les peuples qui y vivaient, et que David ensuite fait de Jérusalem sa capitale en y installant l'Arche d'Alliance : « L'histoire inscrivait l'an mille avant notre ère quand Jérusalem devint la capitale politique et religieuse du jeune "État" d'Israël » (*Histoire de la Palestine*, p. 13). Il va de soi que ces rappels sont nécessaires pour comprendre la valeur de centre sacré que revêt la ville aux yeux des Juifs. Les sources principales sont les livres de l'Ancien Testament et l'apport des fouilles archéologiques. Mais ce chapitre rappelle aussi comment le royaume juif fut soumis à des invasions successives, par les Égyptiens, les Mèdes (avec Nabuchodonosor au VI^e siècle avant J.-C.), les Grecs (avec Alexandre au IV^e siècle avant J.-C.), Rome enfin (avec Pompée au I^{er} siècle avant J.-C., et surtout sous Titus en l'an 71 de notre ère). Cette conquête confondra dans la même persécution Juifs et Chrétiens, avec notamment l'interdiction de Jérusalem aux Juifs en 135 par Hadrien. L'Empereur Constantin au IV^e siècle, qui christianise la ville, renouvelle en revanche l'interdit d'Hadrien à l'encontre des Juifs. Leur retour ne sera autorisé qu'au V^e siècle. L'exil fut massif et « le point le plus bas de la présence juive » déjà devenu minoritaire depuis le décret d'Hadrien « est probablement atteint ». Jérusalem sera chrétienne durant près de trois siècles jusqu'à la conquête perse, soutenue cette fois par des Juifs, en 614.

Mais le Royaume hébreu est également soumis à de cruelles guerres intestines qui le déchirent quand l'envahisseur ou l'exil ne soudent pas ce peuple, comme par exemple les rivalités qui divisent tribus du Nord d'Israël et tribus du Sud de Juda au X^e siècle avant J.-C. Ou bien la querelle entre Aristobule et Hyrcan dont Pompée saura profiter pour mettre la main sur le Royaume. Les massacres accompagnent systématiquement les victoires, les déportations de populations, les annexions de terres également ; et Gaspar cite abondamment les témoignages de l'époque, notamment Flavius Josèphe et sa *Guerre juive* pour la conquête romaine. Les Hébreux eux-mêmes, lorsqu'ils accompagnent les Perses en 614 pour reprendre Jérusalem, commettent semblables exactions. Mais l'auteur évoque également en un langage anachronique les résistances nationalistes : ainsi face aux mesures d'hellénisation, « Mattathias et ses fils prennent le

maquis, où ils sont rejoints par de nombreux partisans. » (*Histoire de la Palestine* p. 21) et formule choc plus significative encore : « La “pax romana” offerte et réofferte aux Juifs est sans cesse bafouée. Flavius Josèphe [...] dénombre vingt-six soulèvements entre 58 av. et 70 après J.-C. [...] Jésus fut-il exécuté comme chef nationaliste en 26 ? » (*Histoire de la Palestine*, p. 24). De telles remarques feront sens quand Gaspar évoquera onze chapitres plus loin la « résistance palestinienne » et la « pax hebraïca » que les Palestiniens refusent. Quelques rares périodes de paix comme après que Cyrus, roi des Perses, ouvre les portes d’un retour aux Juifs au VI^e siècle avant J.-C. ; alors durant environ deux siècles, « l’histoire se tait à Jérusalem », c’est-à-dire les armes : « Au lieu de guerres, on s’y occupe de littérature » (*Histoire de la Palestine* p. 20).

Plus court, le deuxième chapitre évoque la naissance de l’Islam et sa prise de la Palestine en 638. Les Arabes unifiés par leur nouvelle religion s’étendent hors de la Péninsule arabique, prennent Jérusalem aux Perses et y règnent jusqu’à ce que les Turcs, musulmans mais non arabes, les soumettent à leur tour au XVI^e siècle et ce pour 400 ans. Ce chapitre nous conduit à l’aube du XX^e siècle. D’une part Gaspar rappelle les raisons « normales » qui font de Jérusalem pour les Musulmans une ville sainte comme elle l’est pour les Juifs et les Chrétiens : « Mahomet priaït lui aussi tourné vers Jérusalem, et ce n’est qu’après la rupture avec les Juifs qu’il lui tournera le dos pour regarder la Mecque ». Ajoutons que selon le Coran, le Prophète — que Gaspar appelle Mohammed — fut transporté miraculeusement par Dieu à Jérusalem, enfin qu’il aurait connu son ascension céleste au « dôme du Rocher ». Ainsi Jérusalem devient-elle pour l’Islam Al-Qouds, la Sainte et « ceux qui veulent être bien placés le jour de la Résurrection ont intérêt à y mourir » (*Histoire de la Palestine* p. 36).

Ainsi est soulignée la légitimité des revendications religieuses des Musulmans concernant Jérusalem au même titre que celles des Juifs ou des Chrétiens. De plus ce chapitre rappelle la longue implantation arabe dans cette région, car même sous la domination ottomane, la population de Palestine demeure arabe ou arabisée.

Enfin et surtout, ce qui est frappant c'est que dans les conflits violents qui vont opposer désormais Musulmans et Chrétiens au cours des dix croisades médiévales et permettre sur de courtes périodes — un siècle cependant entre 1099 et 1187 — la domination franque, les Musulmans ont toujours fait preuve d'une plus grande clémence que les Chrétiens. Gaspar le souligne aussi dans *Carnets de Jérusalem*¹, et nous l'avons déjà noté, le premier conquérant arabe, Omar, « offre au Patriarche de Jérusalem la paix au nom d'Allah Clément et Miséricordieux », sans pillage, sans destruction. Les lieux saints juifs et chrétiens furent respectés et la liberté de culte assurée : « de toutes les conquêtes que dut au cours de son histoire subir la Ville sainte, ce fut la plus élégante » (*Histoire de la Palestine* p. 35). Sous les successeurs d'Omar la tolérance continue et les rapports avec Charlemagne sont bons. Excepté au x^e siècle, époque qui voit Juifs et Arabes s'unir pour massacrer des Chrétiens (*Histoire de la Palestine* p. 37) et la destruction du Saint-Sépulcre au xi^e siècle, la tolérance domine jusqu'au début des Croisades. Dans les sièges successifs de la Ville Sainte qui vont reprendre, Saladin évitera les massacres inutiles alors que les Croisés se vantent de leur exactions (*Histoire de la Palestine*, p. 40) et que leur domination s'accompagne d'une intolérance exacerbée (*Histoire de la Palestine*, p. 41) — sauf cas exceptionnel des Templiers au xi^e siècle. Le cas particulier déjà signalé de Frédéric II est aussi à noter, ainsi présenté par Gaspar : « Frédéric II, précurseur de tant de médiateurs à venir, tenta de mettre fin aux guerres saintes par la négociation ». Il parvient à un arrangement fragile qui durera quinze ans. Signalons également que les Ottomans maîtres des lieux entre 1516 et 1917 — date de la conquête anglaise — se montrèrent également tolérants envers les deux autres religions. C'est du reste ainsi que purent trouver refuge en Palestine les Juifs chassés d'Espagne au xv^e siècle.

Ainsi les deux premiers chapitres évoquent comment la Palestine fut le théâtre de violences extrêmes depuis 4 000 ans, et l'enjeu successif des trois religions monothéistes ayant toutes trois de « bonnes raisons » religieuses de prétendre à l'hégémonie. Un tel tableau pousserait à la résignation fataliste devant l'éternel

1. Voir *supra*, notre première partie.

recommencement des passions aveugles. Pourtant la tolérance a été possible et plutôt encouragée par les Musulmans, ce qui bouverse, reconnaissons-le, notre vision occidentale des choses.

Les chapitres III et IV abordent désormais l'époque moderne et les causes directes du conflit contemporain, et montrent comment au cours du XIX^e siècle naît le sionisme autour de la notion de « foyer national » pour les Juifs en Palestine. L'immigration juive a toujours existé en Palestine, notamment bien sûr dans les périodes de persécutions en Europe. Mais elle s'amplifie au XIX^e siècle et prend une nouvelle forme : au messianisme traditionnel se substitue un « nationalisme » revendiquant l'établissement d'une « nation » juive en Palestine. Plusieurs ouvrages posent les bases de ce projet, notamment en 1882 *L'Auto-émancipation* de Pinsker, considéré comme la fondation théorique du sionisme, et *L'État juif* de Théodore Herzl en 1896. Ainsi le Congrès de Bâle de 1897 revendique-t-il la garantie par le droit public d'une patrie pour les Juifs en Palestine. Le visage du premier sionisme est complexe puisque s'y rejoignent « idéologie religieuse du retour eschatologique, retour à la terre des ancêtres et à la terre tout court, nationalisme séculier », volonté d'échapper aux persécutions, et « bientôt idées socialistes ». À partir de là, Gaspar détaille de manière très précise les pourparlers des partisans du sionisme avec la Grande-Bretagne durant la Première Guerre mondiale, les Turcs — maîtres de Jérusalem, souvenons-nous en — ayant pris le parti de l'Allemagne. Les sionistes savent que le partage de la région va se jouer entre l'Angleterre et la France. La Palestine devait y être sous mandat britannique. C'est donc avec eux qu'il faut négocier et l'on voit exactement le machiavélisme des puissances occidentales qui jouent un rôle essentiel et néfaste dans cette région. Pour le dire vite, mais le détail est vraiment très instructif, les Anglais sont favorables à l'établissement d'un foyer national juif en Palestine sans cependant songer à un État. Dans le même temps, c'est-à-dire celui de la guerre contre l'Allemagne, ils ont besoin de l'appui des Arabes qui sont prêts à se mobiliser — avec l'aide des Alliés — contre la domination turque, à la fois plus sévère et en perte de pouvoir. Les Anglais ainsi se garderont d'évoquer auprès des

chefs arabes avec qui ils traitent, les accords qu'ils passent parallèlement avec le mouvement sioniste. Le plus important de ces pourparlers à double sens étant la Déclaration Balfour en 1916, approuvée également par la France et les États-Unis, qui admet l'établissement des Juifs en Palestine sans qu'aucun Arabe n'ait été consulté, les puissances occidentales voyant dans cet établissement un avant-poste de leur civilisation dans les terres arabes. L'indignation de Gaspar est claire. « La Déclaration Balfour a donc été une mesure politique plus qu'humanitaire » (*Histoire de la Palestine*, p. 56) :

Derrière tout cela, un racisme non exprimé qui espérait que les Juifs « blancs » iraient porter le progrès au milieu des Arabes nomades qui maintenaient les terres du Proche-Orient à l'état de désert. [...] L'oubli d'une culture arabe déjà existante et l'ignorance d'une nation arabe en voie de développement étaient la règle (*Histoire de la Palestine* p. 59).

C'est pour remédier à cette cécité volontaire que Gaspar entreprend le chapitre suivant, « L'éveil arabe », sur lequel je n'insisterai pas : en même temps que naît en Occident la notion de sionisme, s'éveille chez les Arabes sous domination turque depuis près de quatre siècles la conscience d'une unité arabe possible et même nécessaire, « seul salut pour ces peuples opprimés ». Pourquoi le nationalisme arabe finira-t-il par se confondre avec l'Islam ? Cela n'était pas inéluctable ; Gaspar souligne l'effet *boomerang* — il n'emploie pas le terme — des missionnaires chrétiens notamment français, qui ont scolarisé les classes dirigeantes et les intellectuels du Proche-Orient, et les ont conduits ainsi à une prise de conscience moderne de la nation arabe (les premiers militants sont protestants, voir *Histoire de la Palestine*, p. 62). Cependant, cette scolarisation chrétienne détourne les intellectuels arabes de leur langue et de leur culture, et les coupe des « sources majeures d'un renouveau national ». Les familles musulmanes deviennent ainsi peu à peu les seules dépositaires de cette culture « nationale ». Ce chapitre met également plus violemment en cause les puissances occidentales qui ont joué un double jeu à l'égard des Arabes, leur promettant de

l'aide dans la lutte pour l'indépendance tant qu'il s'agissait de les utiliser contre l'alliance germano-turque — c'est l'époque glorieuse de Lawrence d'Arabie. Mais en 1916 l'accord Sykes-Picot, conclu entre les puissances occidentales et tenu, lui aussi, secret à l'égard des alliés arabes, répartit le Proche-Orient en zones d'influences française et britannique et la Palestine devient zone internationale :

L'accord Sykes-Picot, conclut Gaspar, est un exemple typique des manières d'agir de l'impérialisme occidental de l'époque, qui, cachant à peine ses intérêts derrière des démonstrations d'esprit missionnaire et civilisateur, découpait allègrement — selon le jeu des forces et des intérêts — de vastes territoires habités par des nomades pittoresques et incultes dont il n'était pas question de demander l'avis (*Histoire de la Palestine*, p. 81).

Franchement malhonnête à l'égard des Arabes, la Grande-Bretagne s'est montrée ambiguë à l'égard des sionistes, créant ainsi une situation confuse, rassurant parallèlement les intérêts contradictoires des deux partis. « Cette haine, créée de toutes pièces entre les communautés arabe et juive, est l'œuvre des Occidentaux. » Gaspar regrette qu'on n'ait pas envisagé dès le début une coopération israélo-arabe sur les bases d'une égalité politico-économique (*Histoire de la Palestine*, p. 85). Quand les puissances occidentales voudront calmer le jeu et négocier, il sera trop tard et le processus conflictuel sera irréversiblement engagé.

Pourtant il est à noter deux moments encore où Gaspar envisage comment l'Histoire est passée à côté d'une coopération possible : en 1914 des tractations ont lieu entre sionistes et nationalistes arabes ; elles échouent en grande partie par la méconnaissance des réalités arabes par les sionistes. De même à l'issue de la guerre.

Les années qui suivent la guerre connaissent de nombreuses tractations entre puissances occidentales, représentants arabes auxquels on promet l'application du principe du droit des peuples à l'autodétermination, et sionistes avec lesquels on négocie les quotas d'immigration. Le traité de San Remo en 1920, en l'absence des représentants arabes, fait — entre autres — de la

Palestine un protectorat britannique incorporant la Déclaration Balfour aux termes du mandat, « en contradiction flagrante avec les différentes promesses faites aux Arabes » et niant « la Charte de la Ligue des Nations » prévoyant que les jeunes pays sous tutelle auraient le libre choix du pays mandataire (*Histoire de la Palestine*, p. 93).

Gaspar analyse ainsi les effets de ce traité :

C'est de l'application des décisions de San Remo qu'il faut dater la naissance de la haine de l'Occident dans le monde arabe. Le sentiment d'avoir été floué imprime une nouvelle direction au mouvement national arabe. Toutes les haines et toutes les violences que cette orientation éveillera sont inscrites dans les accords de San Remo, dans cette lutte d'influence politico-économique des grandes puissances de l'Occident qui n'avaient ni le temps ni l'envie d'écouter les remous précurseurs de tant de drames futurs (*Histoire de la Palestine*, p. 93).

Les chapitres suivants recentrent le propos sur le territoire même de la Palestine évoquant les difficultés que causent l'immigration massive des Juifs, provoquant les premiers heurts importants entre population palestinienne et immigrés juifs, et l'inconséquence des Britanniques qui envoient des observateurs sans écouter leurs conclusions, et qui, en fonction des troubles, autorisent ou freinent cette immigration au point que, paradoxalement, c'est au moment le plus tragique en Europe, lorsque les Juifs sont persécutés par Hitler, qu'ils décident de leur interdire l'accès à la Palestine pour éviter les manifestations populaires !

L'analyse de Gaspar souligne surtout que le problème palestinien au cœur du conflit est un problème paysan. Les paysans arabes avaient déjà été spoliés de leur terre par les grands propriétaires de l'État ottoman au cours du XIX^e siècle, contraints d'abandonner le mode communautaire de culture qui était le leur. Cependant ils continuaient de cultiver la terre pour le compte d'un autre. Avec le rachat des terres par des colons juifs auxquels obligation est faite d'employer une main d'œuvre juive afin de constituer un prolétariat juif sur lequel la société socialiste idéale pourra s'appuyer, afin également d'accueillir le prolé-

tariat des pays de l'Est fuyant les persécutions, les Arabes palestiniens se voient contraints de quitter leur terre. Cette colonisation ne ressemble absolument pas aux colonisations traditionnelles — sans compter qu'il n'y a pas pour les colons juifs de mère patrie en dehors de ces lieux où ils s'établissent. Bref on assiste au cours des décennies qui suivent la Première Guerre mondiale à un déracinement qui s'accroîtra après la création d'Israël, prenant dès lors la forme d'« une dépossession légale », comme l'explique le chapitre VII « Terre d'Israël et Arabes palestiniens ». Les positions se radicalisent et Gaspar souligne combien des deux côtés — arabe comme juif — toute coopération est refusée. Au lendemain de la guerre, Juifs et Arabes souhaitent le départ de la Grande-Bretagne et des attentats juifs sont perpétrés. C'est le moment des négociations qui vont conduire à la création officielle de l'État d'Israël avec un partage du territoire entre les deux populations (*Histoire de la Palestine*, p. 121) voté par les Nations-Unies le 29 novembre 1947 et qui ne contente aucun des deux partis : « la guerre de Palestine pouvait commencer » conclut Gaspar.

Ici prend place la première guerre israélo-arabe, c'est-à-dire entre le jeune État d'Israël et les pays voisins, « petite guerre aux grandes conséquences » dira Gaspar, et c'est de fait comme souvent dans l'histoire la force qui décide du partage. Cette première guerre produit une « troisième nation », celle des réfugiés palestiniens déplacés par les combats, fuyant massivement les Juifs et interdits de retour par le fait, puisque les Israéliens détruisent leurs maisons et s'emparent des terrains. Cette politique de terreur vise sciemment à accélérer le départ des habitants arabes, et le phénomène s'accroît entre 1948 et 1967. Avec la guerre des Six-Jours, un second exode massif est rendu irréversible par les destructions, ce d'autant, nous ne le savons que trop aujourd'hui, que de nombreuses colonies nouvelles sont installées dans les territoires occupés. Les réfugiés, s'ils ne s'exilent pas dans les autres pays arabes — et précise Gaspar, « on ne peut ignorer qu(ils) ne se sentent chez eux ni en Jordanie ni en Égypte. Pas plus qu'en Syrie ou au Liban [...] Plus que jamais ils sentent

qu'ils appartiennent à une nation sans territoire. » (*Histoire de la Palestine*, p. 164) —, finissent dans des camps dont Gaspar décrit les conditions de vie précaires :

Au cœur du conflit israélo-arabe, la dépossession du peuple palestinien. Au cœur de cette dépossession, une plaie qui n'a aucune tendance à se cicatriser : le problème des réfugiés palestiniens. En minimiser l'importance est une des préoccupations de la propagande israélienne (*Histoire de la Palestine*, p. 147).

Alors certes l'auteur est conscient que ces quelques milliers d'hommes comptent peu face à l'étendue de l'Histoire. Pas plus que les grandes puissances, « les historiens de l'an 4000 n'auront la mauvaise idée de reprocher aux sionistes d'avoir, en recréant l'État d'Israël, dépossédé quelques Arabes ». Leur « dynamisme, leur détermination » auront prévalu comme toujours dans l'Histoire. Mais outre l'inefficacité de cette politique annexionniste — car Lorand Gaspar est persuadé que les Palestiniens ne se laisseront pas réduire au silence —, l'écrivain affirme qu'il faut refuser ce point de vue de Sirius, celui que nous adoptons précisément pour les faits d'il y a 2 000 ans. Et s'il y a un procès de l'Histoire chez Gaspar, c'est peut-être aussi celui-là, ce refus d'oublier l'individu dans une vision générale et à long terme.

C'est pourquoi dans les chapitres qui suivent, Gaspar intervient personnellement de plus en plus. C'est la période qu'il a connue et il entend bien répondre point par point à la propagande israélienne niant le problème des réfugiés. Les Palestiniens — mais comme la minorité chrétienne sur laquelle au passage Gaspar attire l'attention — sont exclus de la nation israélienne et deviennent les otages des pays arabes. Ceux-ci les soutiennent d'abord en accueillant les résistants sur leur sol mais ne souhaitent pas leur indépendance d'action, dangereuse par l'influence qu'ils pourraient avoir sur les populations locales. Si l'on suit ce que Gaspar suggère du peuple israélien, on est surpris des projets que ce peuple martyr nourrit à l'encontre des réfugiés palestiniens, envisageant leur « déplacement » hors du pays, leur échange contre les Juifs qui vivent dans les pays arabes et qui commencent à être victimes d'antisémitisme, et conduisant

finalement une politique de terreur pour les faire fuir. Gaspar dénonce avec virulence l'existence de lois raciales, d'un « apartheid » qui donne la nationalité israélienne à tout immigrant juif et la refuse aux Arabes installés sur son territoire mais ne pouvant prouver qu'il ont été citoyens palestiniens avant le 14 mai 1948 (loi de 1952, amendée en 1970) : selon l'analyse de Gaspar, la nationalité israélienne est donc fondée sur la « nationalité juive », et Israël se trouve en parfaite contradiction avec sa prétention démocratique (*Histoire de la Palestine*, p. 130).

Je n'entre pas dans le détail de la démonstration de Gaspar, appuyée majoritairement sur des documents officiels émanant d'observateurs de l'ONU ou sur des historiens israéliens prenant position contre leurs propres gouvernants. Aujourd'hui on connaît mieux les arguments et les agissements des uns et des autres. Il reste que Gaspar démonte également l'utopie socialiste qu'on a cru voir se réaliser dans les fameux kibboutz. Non seulement ceux-ci sont des « oasis socialistes dans un désert capitaliste », mais la volonté de promouvoir une colonisation agricole exclut la paysannerie palestinienne. Le parti travailliste a progressivement abandonné toutes les « exigences idéologiques » et sociales de ses débuts pour adopter une politique néfaste aux couches défavorisées — notamment les Juifs sépharades, immigrés des pays arabes :

Aujourd'hui, Israël est une démocratie du type capitaliste ségrégationniste, où l'aspect théocratique est dominant malgré quelques apparences sociales (*Histoire de la Palestine*, p. 176).

Ainsi assiste-t-on à un nouveau « ratage » signalé par Gaspar. Au moment de la guerre des Six-Jours, selon lui la situation économique et sociale était suffisamment mauvaise pour que soient mises en cause les structures de l'État sioniste par sa propre population. Mais les slogans d'extermination répétés par les radios arabes et par la toute jeune OLP ont à nouveau mobilisé la population israélienne derrière ses gouvernants. Pour ce qui est de l'OLP et de ce qu'il faut bien nommer avec Gaspar la résistance palestinienne, si l'auteur condamne leur « discours incendiaires » aux dépens de la volonté de montrer la justesse

de la cause, il tend à comprendre que la violence est la seule issue qui leur a été laissée — on sait que l'OLP ne s'est fait reconnaître et, avec elle, le sort des réfugiés palestiniens, qu'après les cruels attentats de 1972 à Munich, dont Gaspar ne parle pas... —, et que les Palestiniens ont même tardé à prendre leur destin en mains (*Histoire de la Palestine*, p. 203). Il estime que, montrant des signes de bonne volonté (en 1977), il faut qu'Israël accepte de négocier une paix qui ne soit pas une « pax hebraïca » c'est-à-dire à ses seules conditions. Il s'appuie ainsi sur les appels lancés par les intellectuels israéliens eux-mêmes, d'autant que la guerre du Kippour a démontré l'inefficacité de la politique de terreur (ou de dissuasion) israélienne qui trouve en 1973 des combattants arabes autrement préparés et « déterminés à se battre. Ce fut là un coup dur pour le mythe israélien de la sécurité » (*Histoire de la Palestine*, p. 198). Il reste donc à vivre en une guerre permanente — ce que bien des gouvernants israéliens envisagent... —, exterminer les Palestiniens ou s'entendre...

Gaspar met tous ses espoirs, bien faibles cependant, dans une petite minorité de gauche, le Matzpen, né en 1962, qui demande la désionisation d'Israël, « une poignée d'hommes qui ont le courage d'aller contre le torrent massif de l'opinion dirigée par la propagande » (*Histoire de la Palestine*, p. 176) :

Ces jeunes, que les uns appellent traîtres et agents d'El-Fath, les plus indulgents utopistes et rêveurs incurables, sont seulement logiques. À la lumière des événements passés et récents, ils pensent que, sur cette terre palestinienne ni très grande ni très riche, aucune entente durable ne pourra jamais exister entre deux nationalismes jeunes, de plus en plus nourris de chauvinisme et séparés par un abîme de développement socio-économique et technique.

Les membres du Matzpen sont peu nombreux et ne pèsent rien dans la société israélienne. Rien si la foi, la générosité et l'espoir n'ont pas de poids. (*Histoire de la Palestine*, p. 175).

De même il signale l'ébauche d'échange entre le FDLP — organisation de la résistance palestinienne différente de l'OLP et minoritaire elle aussi — avec les jeunes Israéliens du Matzpen, « visant à la constitution d'un État démocratique populaire

sur tout le territoire palestinien, où Arabes et Juifs auraient les mêmes droits » (*Histoire de la Palestine* p. 215).

Cette utopie est cependant un rêve possible encore en 1978. Les jours d'aujourd'hui nous démontrent que le chemin de l'entente est encore long.

Au sortir de cet essai, on est relativement confondu par les révélations successives et plutôt catastrophé de l'immobilisme, que dis-je, de la dégradation de la situation. Les appels de Gaspar sont loin d'avoir été entendus, et je ne sais ce que sont devenus le Matpzen et les tentatives du FDLP. Un dossier du *Monde diplomatique*, en janvier 2003, sur la question ne faisait que répéter les analyses de Gaspar, envisageant une souveraineté partagée entre Juifs et Arabes pour ce qui est de Jérusalem... Le rôle des États-Unis à peine effleuré par Gaspar qui s'arrête en 1978, serait aujourd'hui à prendre en considération...

La publication de ces ouvrages — du moins les deux premiers — coïncide avec le départ de Gaspar de Jérusalem, la mort dans l'âme. Une nouvelle étape s'ouvre dans sa vie et assez logiquement, il rejoint un pays arabe, lui qui a tant dénoncé le racisme qui nourrit les préjugés occidentaux. Sa prise de position est clairement celle d'une défense des opprimés et des minorités. Elle est aussi celle d'un humanisme croyant au dialogue dont l'histoire lui démontre sans cesse la faiblesse. La guerre toujours le renvoie à l'amour et, opérant les blessés au milieu des balles durant la guerre des Six-Jours, il commente :

Tandis que les uns font tout ce qu'ils peuvent pour s'entre-tuer, s'entre-déchirer, d'autres — fondamentalement les mêmes — s'appliquent à rafistoler, à recoudre, en se servant des mêmes dons d'habileté technique et d'intelligence (*Carnets de Jérusalem*).

Une Histoire peut en cacher une autre

Le passage par ce travail historique semble avoir marqué Lorand Gaspar dans son écriture poétique. En effet, les deux premiers recueils *Le Quatrième état de la matière* et *Corps corrosifs*,

qui datent de 1966 et 1968, font entendre un chant que caractérise le désancrage référentiel. Il n'en sera plus de même ensuite. Je m'y attarderai peu mais *Sol absolu* intègre des pans entiers de l'Histoire antique notamment concernant ces peuplades originelles nomades du désert « qui ne conquièrent pas et ne sont pas conquis(es) » — formule qu'on trouve dans les *Carnets de Jérusalem* et dans *Sol absolu*. Plus tard encore *Égée* suivi de *Judée*, par la seule inscription de ces noms connotés par l'Histoire, entrelace celle-ci à la voix poétique en une méditation tragique, qui interroge les civilisations disparues et semble ressusciter les cris des morts. Cependant le laconisme et la fragmentation des textes, en vers ou en prose, empêchent qu'une méditation organisée se formule. Dans une parole tâtonnante se fait jour l'inscription d'une autre histoire, plus personnelle, refoulée, et que l'actualité réactive brutalement. Ainsi la guerre des Six-Jours et ses violences réveille-t-elle un autre conflit, celui de la Seconde Guerre mondiale, pendant laquelle Lorand Gaspar a été prisonnier, puis exilé en France.

Le texte de la conférence prononcée en février 2003 dans le cadre du séminaire de DEA par Christine Andreucci Van Rogger s'arrête ici. Nadine Laporte qui l'a retranscrit à partir des notes en partie rédigées de C. Andreucci Van Rogger, condense ainsi l'intention qui préside au dernier mouvement du propos, entièrement laissé, lui, à l'état de notes :

Christine Andreucci Van Rogger semble vouloir mettre en relation l'entreprise poétique de Lorand Gaspar et la souffrance d'un exil et/ou d'un engagement historique à la fois nécessaire et impossible. Gaspar, dans sa vie intime et personnelle, a sans doute un peu le sentiment d'avoir vécu ce que vivent les Palestiniens. Sa poésie serait alors en relation profonde avec ce qu'ont été sa vie et son écriture d'historien : à la fois précision, exigence, tolérance, écoute de l'autre — écoute que Lorand Gaspar lui-même rapproche de la pratique du diagnostic médical, de l'écoute de la souffrance et de la solitude du patient injustement touché par plus fort que lui — mais aussi volonté de ne pas se

contenter de s'inscrire dans cette Histoire, et, au contraire, de privilégier l'étincelle vivante de l'individu. La poésie serait alors le moyen, pour L. Gaspar, de rendre lisible et visible cette étincelle du vivant, malgré l'Histoire.

Philippe Jaccottet et la modernité

« décadente »

Christian FERRÉ

Après la Seconde Guerre mondiale, Philippe Jaccottet, comme la plupart de ses contemporains, ne partage en rien la confiance dans l'Histoire qu'avait une partie des hommes du XIX^e siècle et qui fondait une idéologie du progrès orientée vers le perfectionnement de l'humanité. L'enchaînement des atrocités du siècle dernier interdit tout optimisme quant à la perfectibilité de l'homme. Les « événements du monde¹ » brutaux et convulsifs dont Jaccottet fut un témoin sinon direct du moins attentif, lui révèlent au contraire que, loin de faiblir, la barbarie demeure, toujours plus extrême et massive. Aussi Jaccottet tente-t-il d'échapper à l'emprise de l'Histoire en privilégiant ce qu'Hervé Ferrage a appelé « l'inactuel² ». Le choix de l'inactuel se manifeste dans l'œuvre par la valorisation fréquente de tout ce qui relève de l'archaïque, au sens étymologique du terme. Les paysages, les maisons, les édifices, les objets ou les coutumes sont aimés de Jaccottet dès lors qu'un lien avec le passé lointain, même ténu, subsiste en eux. Jaccottet perçoit et présente ce passé, historiquement avéré, comme une période plus heureuse que la nôtre, où l'homme était davantage en accord avec les rythmes du cosmos et dans un rapport plus immédiat avec le réel et la matière³. Outre cette valorisation, nostalgique et pas-

1. Philippe JACCOTTET, *Après beaucoup d'années*, Gallimard, 1994, p. 93.

2. Hervé FERRAGE, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, PUF, coll. « Littératures modernes », 2000.

3. Sur quelques aspects de ce rapport à l'archaïque, nous renvoyons à l'étude de Catherine SOULIER : « Autriche : "Yétrange dégradation du folklore" », *Philippe Jaccottet. La mémoire et la faille*, textes réunis et présentés par Renée VEN-

séiste, la rêverie de l'immémorial parcourt toute l'œuvre. Elle plonge dans un passé dont la source se perd, et elle prend souvent la forme d'une rêverie des origines, remontant à un matin du monde mythique. Le temps se fait alors accueillant et apaisant, exempt des signes et des effets de la violence et de la dégradation dont l'Histoire est si lourdement chargée : essentiellement festif, il est placé sous le signe de la jeunesse perpétuelle à travers les figures conjuguées de la jeune fille et du renouveau printanier¹.

Privilégier l'inactuel ne permet pourtant pas de chasser l'inquiétude et la douleur provoquées par la pensée de l'Histoire, en l'occurrence celle du siècle qui vient de s'achever, toujours présentée sous les aspects les plus terrifiants, comme en témoignent de manière exemplaire les remarques concluant *Après beaucoup d'années*, qui dressent le constat désolant des soubresauts de l'époque contemporaine, avec son cortège de catastrophes et d'ignominies :

[...] quant à l'Histoire, nul doute : il s'agit bien — ce qu'on aura vécu — de près d'un siècle de l'Histoire humaine ; une masse considérable, une espèce de montagne [...] dont la pensée a du mal à faire le tour, le cœur à soutenir le poids ; et tant de ruines, de cimetières, de camps d'anéantissement qui seraient, de ce siècle, les monuments les plus visibles [...]. Et la pullulation des guerres, la plus ou moins rapide érosion de toute règle, et les conflits acharnés entre règles ennemies. Tout cela multiple, obsédant, à vous boucher la vue, à rendre l'avenir presque entièrement obscur².

TRESQUE, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry, Montpellier III, 2002, p. 231-247.

1. Sur la place de la fête dans l'œuvre de Jaccottet, on consultera l'étude de Jean-Luc STEINMETZ : « Les fêtes du passage », *Jaccottet en filigrane, Revue des Sciences Humaines*, textes réunis par Gérard FARASSE, Lille, n° 255, juillet-septembre 1999, p. 45-62, et celle de Renée VENTRESQUE, « "Une course de relais de poète à poète" : la mémoire cryptée de quelques fêtes nervaliennes dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », *Philippe Jaccottet. La mémoire et la faille, op. cit.*, p. 265-285.

2. *Après beaucoup d'années*, Gallimard, 1994, p. 93.

Ces lignes, comme toute l'œuvre, assimilent l'Histoire à un chaos, un implacable processus de destruction privé de sens, à l'issue catastrophique. Jaccottet oppose à une vision euphorique de l'Histoire, assurée de l'inuctabilité et de l'imminence d'un avenir meilleur que le présent, une perception profondément pessimiste qui substitue un discours téléologique d'inspiration catastrophiste à un autre, progressiste :

Les événements du monde, depuis des années, autour de nous, proches ou lointains [...] —, l'Histoire : c'est comme si des montagnes au pied desquelles nous vivrions se fissuraient, étaient ébranlées ; qu'ici ou là, même, nous en ayons vu des pans s'écrouler ; comme si la terre allait sombrer¹.

Les images de cataclysme conduisent Jaccottet à l'idée, à peine voilée par la formulation hypothétique, d'une fin du monde, dévasté par le grand désastre de l'Histoire. Ce genre de considérations n'est pas rare chez lui. Il ressortit à une pensée de la décadence présente dans toute l'œuvre, dont il constitue l'expression la plus radicale :

Beaucoup d'années, si peu d'années et nous autres sans aucun poids, quand le poids du malheur pèse tant. Tout semble si mal réglé, ou les règles si usées, que le pire qui est en chacun de nous [...] de plus en plus souvent, profite de cette dégradation pour remonter du plus bas et, s'alliant au pire qui est en l'autre, en corrompt le meilleur. Tout cela n'est que trop visible, criant. Tellement exhibé, d'ailleurs, crié si haut que beaucoup s'y habituent, que chacun risque de s'en accommoder².

Peu de mots suffisent à Jaccottet pour orchestrer, sur le mode allusif, quelques-uns des thèmes majeurs de tout discours sur la décadence : l'« usure » et la « dégradation » des « règles » garantes de l'équilibre et de l'équité d'une société et, au delà, de toute civilisation, conduisent à une « corruption » généralisée, prélude au triomphe du « pire » et à un effondrement proche.

1. *Ibidem*.

2. *Ibid.*, p. 94.

La pensée de la décadence est symptomatique de la tension qui caractérise la relation de Jaccottet à l'Histoire. La critique virulente d'un temps présent jugé insatisfaisant va de pair avec le regret d'une époque révolue que l'on estime plus gratifiante. La constatation réprobatrice d'une forme de décadence qui affecterait l'époque contemporaine constitue donc un des principaux chefs d'accusation dans le procès que Jaccottet intente à l'Histoire. Les notions de déchéance et de délabrement reviennent avec constance sous sa plume pour qualifier le processus historique actuel et l'on est frappé par l'âpreté du jugement qu'il porte sur notre modernité, en proie selon lui aux errements de toutes sortes et à une absence d'ordre alarmante.

En 1950, dans un article intitulé « Recherche de la vraie paix », Jaccottet diagnostique une « crise » générale de notre temps, à laquelle la poésie n'échappe pas, et affirme qu'« une énorme entreprise de démolition travaille dans le monde à plein rendement (qui) risque bien d'être la plus forte, et ce sera du beau travail, durable, on n'en doute pas¹. » Cinquante ans plus tard, répondant à mes questions lors d'un entretien, il confirmait cette opinion sur un mode moins métaphorique : « [...] malheureusement, dans la réalité historique qui nous entoure, on a l'impression quelquefois que tout ne cesse d'empirer² ». Le sentiment de décadence qui imprègne toute son œuvre ne résulte pas d'une réflexion approfondie qui s'inspirerait des méthodes de l'historien et qui aurait la rigueur de ses analyses ; il est plutôt l'expression d'une « inquiétude sourde, voire d'une oppression interne indéterminée », nées d'une « conscience plus émotionnelle que réfléchie d'une espèce d'affliction obsédante qui pèse sur toute la civilisation européenne contemporaine³ ». Un processus de déchéance serait depuis longtemps en cours dans notre civilisation et deviendrait de plus en plus menaçant.

1. « Recherche de la vraie paix », *Pour l'Art*, janvier-février 1950, cité par Jean-Pierre VIDAL dans *Philippe Jaccottet. Pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie*, Lausanne, Payot, coll. « Études et documents littéraires », 1989, p. 27.

2. Entretien à Grignan avec Philippe Jaccottet le 25 mars 2000.

3. Julien FREUND, *La Décadence. Histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*, Sirey, coll. « Philosophie politique », 1984, p. 1.

S'il n'emploie pas directement, sauf erreur, le terme de « décadence », terme sans doute trop réactionnaire, Jaccottet utilise les réseaux lexicaux du déclin et de la dégénérescence et il les soutient par une métaphore organique dont une note de *La Semaison* donne le ton. Évoquant le contenu du *Journal* de Samuel Pepys, Jaccottet remarque discrètement : « On ne peut s'empêcher de penser que les hommes de cette époque avaient une carrure que nous n'avons plus ¹ ». L'homme moderne souffre d'une déperdition de la vigueur qui soutenait ses lointains aînés.

Lorsqu'il parle de « dégradation », de « déchéance » ou encore d'« usure », Jaccottet adopte un point de vue organiciste (on pense alors au sens originel du mot « décadence ») qui assimile le mode d'existence d'une société ou d'une civilisation à celui d'un corps vivant, notamment le corps humain. Puisqu'elle s'use et dépérit, c'est qu'une civilisation est soumise aux mêmes cycles vitaux qui affectent tout organisme : elle naît, se développe, s'étiole puis meurt. Toute décadence suppose donc une période d'apogée, dont il ne resterait pour notre civilisation, selon Jaccottet, que des souvenirs et des traces. Nous sommes désormais au cœur d'un temps d'épuisement, qui a toutes les apparences d'une agonie.

Une seconde ligne métaphorique traverse constamment les propos de Jaccottet sur la décadence. Il s'agit de celle du délabrement, dont cette affirmation, datant du début des années 1950, illustre assez la teneur : « il n'y a plus de réel que la lézarde et les gravats ² ». Les vocables et les expressions rattachés à ce champ métaphorique, ou à un autre de sens voisin — comme celui du « naufrage » de notre civilisation — abondent dans l'œuvre, depuis ses commencements — on lit par exemple dans *La Promenade sous les arbres* que « des pans entiers de notre monde vacillent ou s'écroulent à grand fracas ³ » — jusqu'à ses développements les plus récents.

Quels sont les symptômes du mal qui gangrène sournoisement notre monde ou les signes des multiples fissures qui font

1. *La Semaison*, Gallimard, 1984, p. 194.

2. *Observations et autres notes anciennes*, Gallimard, 1998, p. 35.

3. *La Promenade sous les arbres*, Lausanne, Mermod, 1957, rééd. La Bibliothèque des Arts, coll. « Pergamine », 1988, p. 110.

redouter son écroulement prochain ? Jaccottet, non sans complaisance, les passe en revue et n'épargne aucun domaine de l'activité humaine. Il regrette ainsi la perte actuelle du sens esthétique :

Pourrait-on en arriver à penser que la laideur, dans le cadre de vie des peuples encore plus ou moins archaïques, n'existe pas ? Les vêtements, les objets, le décor des cases, des grottes, tout nous y semble beau : est-ce pure illusion d'optique ? Plus près de nous, au xvii^e siècle, Versailles était beau sans doute ; mais les fermes aussi, les meubles, les couverts des paysans, si misérable que pût être leur condition. Est-ce idéaliser le passé ? [...] La laideur (dans ce domaine) aurait-elle commencé seulement au xix^e siècle, avec l'industrie ? Et serait-ce un signe, entre beau-coup, d'un commencement d'agonie¹ ?

De telles considérations, qui ne s'embarrassent pas de nuances malgré les précautions rhétoriques, ne sont pas exceptionnelles chez Jaccottet. On en trouve d'analogues dans une note de *La Semaison*, datée de septembre 1976, où il évoque les « stupides villas à gazon » qui remplacent les derniers « jardins potagers » présents dans les parages de Grignan, avatars spectaculaires de maints « absurdes gadgets modernes » et dont la « prolifération » est « le symptôme d'une dégradation étrange² ». Elles résonnent encore dans la manière, tout aussi outrée, dont, en 1969, Jaccottet rapporte son « impression désastreuse » à la découverte du couvent de Le Corbusier à l'Arbresle :

C'est sinistre. [...] tout cela — ces formes, ces couleurs, si étudiées — impose [...] sans cesse l'image, la pensée du *vide*. [...] Le pur théorique, voilà ce qui rend si souvent effrayantes les tentatives de l'architecture nouvelle [...]. Il est vrai que je venais de découvrir l'abbaye du Thoronet, et qu'il est un peu facile d'opposer aux tentatives nouvelles le plus pur du passé. Mais quoi : il y avait ce couvent et cet autre couvent, et je ne pouvais me défendre de les comparer³.

1. *La Seconde Semaison*, Gallimard, 1996, p. 203.

2. *La Semaison*, *op. cit.*, p. 249-250.

3. « Remarques (actuelles ou non) », *Gazette de Lausanne*, 29 mars 1969, cité par Jean-Pierre VIDAL, *Philippe Jaccottet*, *op. cit.*, p. 84-85.

La laideur serait un des nombreux legs de notre ère, marquée par l'industrialisation et l'accroissement vertigineux de la technique. Oublieuse de la beauté qui semblait naturelle au mode de vie des civilisations anciennes et prisonnière du souci d'efficacité et de l'abstraction toujours plus envahissante, notre époque ne produit que des œuvres creuses, au mieux esthétisantes, au pire délibérément inesthétiques. « Presque toutes les formes nouvelles de l'art d'aujourd'hui » sont « redoutables », écrit Jaccottet en 1973¹, en une formulation abrupte qui fait primer le jugement hâtif et caricatural sur la réflexion objective. Sa réaction face à la « nouveauté » artistique, à l'expérimentation contemporaine, aux recherches formelles les plus actuelles relève de la méfiance et du rejet. La comparaison qu'il établit entre, d'une part, les objets de la vie quotidienne appartenant aux périodes révolues — habits, ustensiles, mobilier, bijoux et autres réalités désormais classées dans la catégorie des arts et traditions populaires —, ou encore les habitations de ces périodes, leurs édifices profanes ou sacrés ainsi que leurs œuvres, et, d'autre part, les manifestations modernes de l'artisanat, de l'architecture ou de l'art en général, tourne toujours au désavantage de ces dernières. En dépit des tentatives de Jaccottet pour atténuer la sévérité de ses remarques, la condamnation l'emporte très souvent sur la mesure. Invariablement, ou peu s'en faut, le propos est passéiste. Il provient d'un tempérament profondément nostalgique, qui conduit Jaccottet à énoncer des lieux communs et des généralités faisant peu de cas de la rigueur historique, malgré sa grande culture.

L'évolution des mœurs est un autre motif d'inquiétude pour Jaccottet. Elle lui fournit l'occasion de remarques sombres ou ironiques. Une longue note de *La Semaison*, constatant les errements de la jeunesse actuelle, propose une vive critique de ce qu'on appellera plus tard (nous sommes en 1966) la société de consommation, jugée responsable de ces dévoiements :

[...] Je comprends quelquefois les jeunes gens misérables qui se couchent sur la pierre des villes et que ne réveille plus que vaguement, de loin en loin, le désir : pourquoi rester debout, pourquoi

1. *La Semaison*, op. cit., p. 192.

engendrer, pourquoi maintenir dans un tel monde. Leur paresse sans doute ne s'accommode que trop bien de cet abandon.

D'autres, la hâte les prend. À peine nubiles, les filles découvrent leurs jambes et, nourries d'images alléchantes, cherchent qui les arrachera, par le plaisir espéré, au flottement de leur ennui. Cela se voit jusque dans les rues des villages. Chacune a [...] sa petite boîte d'où sortent sans discontinuer les insinuations des nouvelles sorcières de Monoprix, les philtres composés de débris de poubelles.

Elles ont hâte. [...] Elles courent [...] dans le bruit des bétonneuses, devant les maisons bâties pour crouler vite. [...] Mais qui les blâmerait, ayant vu le monde où elles sont¹ ?

La manière dont Jaccottet déplore la « hâte » qui s'empare des jeunes filles, victimes de la frénésie désordonnée de notre société, qui ne produit que l'ennui, rappelle les propos de Valéry fustigeant, dans *Regards sur le monde actuel*, la « nervosité » de « la vie moderne » : « la vie devient dévoration de la vie. Secousses perpétuelles, nouveautés nouvelles ; instabilité essentielle, devenue un véritable besoin, nervosité généralisée par tous les moyens que l'esprit a lui-même créés. On peut dire qu'il y a du suicide dans cette forme ardente et superficielle d'existence du monde civilisé². » Pour les deux auteurs, le mode d'être de leurs contemporains, happés par un temps « dévorant » dont ils ne maîtrisent plus le cours impétueux et saisis d'un désir impatient qui les condamne à une perpétuelle et exténuante insatisfaction, recèle une puissance mortifère, d'autant plus dangereuse qu'elle reste inconsciente. Renoncement des uns, vaine agitation des autres

1. *La Semaison*, *op. cit.*, p. 112-113. On trouve un écho de ce véritable pamphlet dans l'évocation de « l'Égyptienne », dans la première partie d'*Éléments d'un songe*, Gallimard, 1961.

2. Paul VALÉRY, *Regards sur le monde actuel*, cité par Julien FREUND, *La Décadence*, *op. cit.*, p. 303. Le rapprochement avec Valéry, autre penseur de la décadence, est d'autant plus probant que Jaccottet semble lui emprunter l'image de la « fourmilière » qui, dans *La Semaison*, suit les lignes que j'ai citées : « Mais qui les blâmerait, ayant vu le monde où elles sont ? Pareil à la fourmilière où un bâton énorme a fouillé un jour, pour voir. » Valéry écrivait dans « Remerciement au Maréchal Pétain » : « Une certaine confusion règne encore, mais encore un peu de temps et tout s'éclaircira ; nous verrons enfin apparaître le miracle d'une société animale, une parfaite et définitive fourmilière. » Cité par Julien FREUND, p. 302.

sont les produits d'un « monde » chaotique emporté dans la débâcle, privé de centre et anxieux d'un sens qu'il ne parvient plus à trouver.

Plus grave donc, la menace d'une déperdition irrémédiable du sens hante l'œuvre de Jaccottet. Trop souvent, confiait-il dès 1949, « [...] le scandale du monde contemporain [...] nous obsède et ne nous lâche plus. Nul besoin d'en chercher des exemples dont notre vie quotidienne foisonne, pour savoir qu'avec le sens de l'humain se perd chaque jour un peu plus le sens de la qualité, et que les mots eux-mêmes n'ont plus de sens¹. » C'est là le signe le plus révélateur de la « crise [...] qui affecte notre civilisation dans son ensemble² ». Il est frappant de constater qu'au moment où Jaccottet déplore la perte du « sens », il ne craigne pas de faire appel de manière vague à des notions dont l'emploi nécessiterait plus de rigueur. Il énonce des idées imprécises sans paraître percevoir leur caractère outrancier ni leur coloration réactionnaire.

L'affaissement de la morale et l'oubli, sinon le déni, des exigences spirituelles sont les principales causes de ce déclin. Jadis, en un temps — encore proche au regard de l'histoire de l'humanité — où demeurerait vivace le sens du sacré et où l'on n'avait pas encore proclamé la mort de Dieu, régnaient un ordre et un équilibre (deux maîtres-mots de la pensée de Jaccottet) désormais perdus. L'homme trouvait place « avec ardeur dans un monde ordonné³ », l'Univers lui-même n'était pas un système hasardeux issu d'une formidable explosion mais un cosmos dûment créé. Dante vivait et écrivait encore dans un tel monde, guidé par une lumière dont nous ne voyons plus que les derniers reflets. L'« architecture grandiose » de son œuvre est le fascinant écho d'une autre, plus prodigieuse :

[...] nous ne pouvons plus espérer voir la même lumière que Dante essaie de soutenir du regard à mesure qu'il monte vers la fin de son livre ; [...] il nous est arrivé d'en voir une qui ne lui

1. « La crise de la poésie ou de Rilke à Artaud », *Suisse contemporaine*, décembre 1949, cité par Jean-Pierre VIDAL, *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 21.

2. « La poésie aussi est un plaisir », *Suisse contemporaine*, mai 1949, *ibid.*, p. 16.

3. *Et, néanmoins*, Gallimard, 2001, p. 33. Jaccottet évoque ici le poème de Hopkins dont il cite l'incipit : « Comme le martin-pêcheur prend feu, comme la libellule s'enflamme... ».

était peut-être pas tellement inférieure [...] mais elle ne s'intègre plus dans un ordre souverain capable de comprendre l'Univers tout entier. On dirait qu'elle est errante dans des ruines¹ [...].

Puisqu'un « ordre général » « transparaît » « derrière les grands moments des civilisations² » et que nous en sommes privés, c'est que notre civilisation n'est plus à la hauteur. À la place, nous connaissons « une époque de démantibulation universelle » dans laquelle, partout, « un équilibre a été rompu³ ». Une dichotomie réductrice structure la pensée de Jaccottet : autrefois existaient l'harmonie et la plénitude ; désormais l'emportent le « tumulte » et le « vide⁴ ». Rien d'étonnant que dans un monde si décentré les manifestations de la spiritualité prennent souvent des allures mensongères et paraissent déplacées, comme Jaccottet le souligne, avec une ironie acerbe, en février 1995 :

Perte du sens : quand les derviches commencent à tourner sur une scène de théâtre, c'est, à coup sûr, l'amorce de leur déchéance : une « extase » en représentation ne peut être qu'à moitié feinte. On imagine les toutes nouvelles parades de foire : « Entrez, entrez ! Pour le prix, modique, de cinq francs, voyez la sainte en pâmoison, l'ascète qui lévite devant vous⁵ ! »

Les trois aspects caractéristiques de la pensée de la décadence soutiennent avec constance les propos de Jaccottet : la valorisation du passé, la dépréciation du présent et la prédiction d'un avenir de peine (« nous sommes près du pire, écrit-il en 1960 dans la *N.R.F.*, [...] plus qu'en aucun autre âge du monde⁶ »). Le comble de ce type de discours consiste à attribuer davantage de poids et, en quelque sorte, de respectabilité à la détresse, au prétexte qu'elle est d'antan : « Quand il y avait encore un lien, le malheur existait aussi, mais il me semble qu'il était, si l'on peut dire, plus "vrai" ; et qu'aujourd'hui, même le malheur perd son sens,

1. *La Semaïson*, op. cit., p. 215.

2. *Paysages avec figures absentes*, Gallimard, 1976, p. 129.

3. *La Semaïson*, op. cit., p. 251.

4. *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 129.

5. *Carnets*, op. cit., p. 11-12.

6. « Notes éparses », cité par Jean-Pierre VIDAL, *Philippe Jaccottet*, op. cit., p. 75 et repris dans *Observations et autres notes anciennes*, op. cit., p. 126.

et grimace¹ ». L'emploi des verbes modalisateurs et des guillemets de réticence, qui suggèrent l'impertinence, voire l'inconvenance du mot « vrai », révèle l'embarras de Jaccottet, conscient de la fragilité de son opinion et de l'argument censé l'étayer. Ces quelques lignes sont exemplaires de la confrontation entre jadis et aujourd'hui qui structure sa pensée de l'Histoire : dans toute l'œuvre, l'imparfait élégiaque dit la disparition, la perte, la mort d'un temps heureux, tandis qu'un présent de déploration dresse le bilan de notre temps.

Comme pour donner plus d'autorité à un discours fragile et discutable, Jaccottet s'inscrit lui-même dans une lignée de poètes prestigieux, comme lui contempteurs virulents de leur époque :

Histoire, évolution. Les considère-t-on méthodiquement, rationnellement, au prix d'un grand effort de compréhension, peut-être en déduira-t-on des conséquences désespérées. Presque toutes les voix volontairement ou non prophétiques depuis cent ans parlent de *fin*.

[...] Un mouvement de naufrage ou de chute : Leopardi, Baudelaire, mais aussi Trakl. Le sentiment, presque la certitude de la mort imminente².

On trouvait déjà Baudelaire dans le texte de jeunesse cité plus haut, « La crise de la poésie ou de Rilke à Artaud », rangé aux côtés de Dostoïevski, Nietzsche, Lautréamont, Strindberg, Poe et Rimbaud, tous « écrivains dits "maudits" [...] et qu'on traita de fous pour mieux faire taire la voix de la catastrophe qui parlait à travers eux³ ». On le retrouve dans un texte de 1952, avec Hölderlin, Büchner « et combien d'autres » qui « éprouvent [...] l'imminence d'horreurs dont seuls les gens dits raisonnables semblent refuser encore l'évidence⁴ ». Parmi toutes les voix prophétiques entendues par Jaccottet, certaines ont été plus fortes, comme celle de Hölderlin précisément, « esprit fraternel » entre

1. *La Semaïson*, op. cit., p. 250.

2. *Ibid.*, p. 179.

3. Cité par Jean-Pierre VIDAL, *Philippe Jaccottet*, op. cit., p. 22.

4. « Variations sur Büchner, le froid et le feu », *La Gazette de Lausanne*, 12 novembre 1955, repris dans *Écrits pour papier journal. Chroniques 1951-1970*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre VIDAL, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la N.R.F. », 1994, p. 94.

tous, qui, dès 1800, « avait déjà deviné ce vide, ce désert qu'allait devenir un jour réellement, avec évidence, le monde moderne¹ ». Celle aussi, plus tardive, de Hofmannsthal, dont l'expérience amère d'un « "malaise diffus" mais intense, fait de déception, d'étonnement, bientôt d'angoisse² », relatée en 1907 dans les *Lettres du voyageur à son retour* « nous concerne tous, aujourd'hui encore », car l'écrivain autrichien a « ajout(é) des traits essentiels à ce sombre tableau du monde moderne auquel ont collaboré la plupart des grands écrivains contemporains³ ». Celle encore de Musil, dont Jaccottet s'est abondamment nourri, auteur d'un court essai intitulé « L'Europe désesparée ou petit voyage du coq à l'âne », qu'il a traduit et dont plusieurs remarques pourraient servir d'exergue à nombre de ses textes⁴, comme cette rude affirmation : « Tout ce qui relève de l'esprit est livré désormais au chaos⁵ ». Ce n'est pas un hasard si Jaccottet a été particulièrement sensible à l'atmosphère mélancolique et crépusculaire des œuvres de la modernité autrichienne, hantée par l'effondrement de l'Empire austro-hongrois aux lendemains de la Première Guerre mondiale, et par la prescience de désastres pires encore : « ce sont des écrivains autrichiens, rappelle-t-il dans *Autriche*, qui, au début de ce siècle, ont été le plus sensibles à la catastrophe imminente (ils comprenaient que le sol se dérobaient sous eux, ils marchaient au bord d'un abîme, ils ne se soustraient pas à la pression de l'avenir)⁶ ». Imprégné de la lecture de ces romanciers et poètes qui tous, de Hofmannsthal à Alfred Kubin, de Georg Trakl à Musil, ont diagnostiqué une désagrèga-

1. « Un Remède à la nausée », *Nouvelle Revue de Lausanne*, 23 décembre 1953, *ibid.*, p. 60.

2. « Clairvoyance de Hofmannsthal », *Nouvelle Revue de Lausanne*, 27 mars 1969, *ibid.*, p. 285.

3. *Ibid.*, p. 286-287.

4. Jaccottet n'écrivait-il pas en 1971 dans *La Semaison* : « Je crois que ma réflexion rejoindrait presque inévitablement, sur l'ensemble, le scepticisme triste de Musil » ?

5. Robert MUSIL, « L'Europe désesparée ou petit voyage du coq à l'âne », *Essais, conférences, critique, aphorismes, réflexions*, trad. Philippe JACCOTTET, Le Seuil, 1978, p. 148.

6. *Autriche*, Lausanne, éd. Rencontres, coll. « L'Atlas des voyages », 1966, rééd. L'Âge d'Homme, Lausanne, coll. « Poche Suisse », 1994, p. 92.

tion de la civilisation européenne moderne, Jaccottet n'a pu qu'y entendre un écho à ses propres inquiétudes et une confirmation de son pessimisme.

Lorsque Jaccottet entre en littérature, le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale est tout proche, même si le jeune homme qu'il était alors, vivant en Suisse, n'y fut pas véritablement confronté¹. L'ombre épaisse de « ces années de destruction² » plane sur les textes écrits à cette époque et dans les années cinquante, ponctués par les termes de « désastre », de « catastrophe », d'« anéantissement », voire d'« apocalypse », écho obsessionnel du cataclysme qui vient de dévaster l'Europe et du bouleversement provoqué par la révélation des camps de concentration. En 1956, par exemple, dans son discours de remerciement pour le prix Rambert, Jaccottet rappelle à quel point la guerre a ébranlé les certitudes sur lesquelles notre civilisation européenne se reposait et plongé cette dernière dans un immense désarroi³. Quelque quinze ans plus tard, en 1972, il réitère son propos : « Les événements effrayants de l'histoire contemporaine n'étaient pas faits, certes, pour [...] rendre la confiance. On aurait même dit que leur violence, leur bassesse, en ruinant tant d'ouvrages et tant de vie, ruinaient plus définitivement encore toute formule prétendant expliquer le monde et le transformer au nom de cette explication⁴. »

L'Histoire s'impose à Jaccottet sous son aspect le plus monstrueusement destructeur, si violemment incarné dans la barbarie qui vient de se déchaîner au cœur d'une époque et d'une civili-

1. Si l'on excepte ses premiers essais poétiques, publiés en Suisse pendant la guerre dans des revues confidentielles, son premier recueil, *Trois Poèmes aux Démon*s, paraît en 1945. *Requiem*, inspiré par la découverte de photographies de jeunes maquisards torturés par les nazis, paraît deux ans plus tard. Pour une chronologie circonstanciée des publications de Jaccottet jusqu'en 1976, on peut se reporter au volume de sa correspondance avec Gustave Roud : *Philippe Jaccottet-Gustave Roud. Correspondance 1942-1976*, textes réunis et présentés par José-Flore TAPPY, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la N.R.F. », 2002.

2. *Observations et autres notes anciennes*, op. cit., p. 34.

3. « Remerciement pour le prix Rambert », repris dans *Une Transaction secrète*, Gallimard, 1987, p. 287-296.

4. « À la source, une incertitude... », *ibid.*, p. 312.

sation censées pourtant être des parangons de culture et de progrès. Les convulsions qui ont ébranlé l'Europe sont la manifestation paroxystique d'un processus historique à l'œuvre depuis longtemps et dont Jaccottet, dans ses heures les plus noires, apparente le dénouement à une fin du monde, vision radicale où s'entend l'inquiétude causée par le développement de plus en plus massif de l'arme nucléaire :

[...] la menace du pire est près de nous [...] étant tout entière contenue dans moins qu'un grain de poussière, dans un point invisible, comme si d'une graine ailée, d'une goutte de pluie, nous devons attendre non seulement la mort, mais des souffrances dont le simple récit voilé serait insoutenable, et ensuite, par un enchaînement monstrueux, un cataclysme qui réduirait à une explosion d'astres tous les hommes, tout ce qu'ils ont fait, et leur séjour aussi bien ¹ [...].

Le motif récurrent de la ruine donne une image concrète de ce processus de déliquescence à quoi se ramènerait l'Histoire de notre modernité. Puisque « une énorme entreprise de démolition » opère pour saper les fondations mêmes de notre civilisation, on ne peut que constater l'abondance des ruines qui en résulte. Jaccottet partage là une obsession commune à nombre d'écrivains du moment, les nouveaux romanciers surtout (notamment Claude Simon), traversés par une vision analogue d'un monde délabré, près de s'écrouler. Voici comment, au début des années cinquante, il évoque la situation de l'homme contemporain :

[...] celui qui admirait, marchant dans une ville, la fermeté de ses assises et la vieillesse de ses énormes monuments comprendra que les plus lourdes pierres, entassées les unes sur les autres selon des lois qui paraissent très fortes, ne furent en définitive que des coalitions de poussières [...]. Ainsi avons-nous parfois le sentiment [...] de traverser des ruines ² [...].

1. *Observations et autres notes anciennes, op. cit.*, p. 126.

2. *Ibid.*, p. 34.

Ébranlé dans ses soubassements par la force corrosive de l'Histoire, le monde actuel se désagrège et menace ruine. Témoin affligé de cette détérioration générale, l'homme actuel erre, inquiet, s'efforçant de frayer un chemin d'espoir parmi les décombres et de préserver ce qui, même fragile, résiste à l'effondrement : « On cherche ainsi dans les immenses ruines : quand la pierre, qui semblait si durable, s'est dé faite en poussière, que reste-t-il¹ ? »

La métaphore de la ruine s'oppose chez Jaccottet aux rêveries engendrées par les vestiges des monuments ou des édifices anciens. Alors que la ruine offre l'image d'un monde en proie au chaos, produit d'un temps historique fait de violentes ruptures et de bouleversements, la méditation rêveuse sur les ruines bâtit un temps intérieur exempt de fractures et de failles, tout de continuité et de permanence². Traditionnellement, « la sensibilité ruiniste est l'indice d'un malaise et d'une inquiétude³ », et s'y projettent souvent les « hantises eschatologiques⁴ » des périodes de crise, mais les évocations ruinistes de Jaccottet sont une échappée heureuse hors de la durée linéaire et douloureuse de l'Histoire et apaisent l'angoisse du sujet confronté à une époque tourmentée et lasse.

Comme l'écrit Pierre Chaunu, « la décadence fait partie de notre perception du temps historique⁵ ». L'idée de décadence est indissociable d'une conscience malheureuse du temps vectoriel, dont le cours haletant et brutal conduit inéluctablement à la dégénérescence, sinistre préliminaire à la dissolution : « [...] il y a une fatigue des civilisations et [...] il est difficile de vivre quand se multiplient les menaces d'anéantissement », constate

1. *Une Transaction secrète*, *op. cit.*, p. 291.

2. Je renvoie à mon étude, « Paysages avec vestiges », *Philippe Jaccottet. La mémoire et la faille*, *op. cit.*, p. 91-114.

3. Roland MORTIER, *La Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1974, p. 226.

4. *Ibid.*

5. Pierre CHAUNU, *Histoire et décadence*, Librairie Académique Perrin, coll. « Histoire et décadence », 1981, p. 22. Julien Freund exprime la même idée lorsqu'il rappelle que la décadence est « une des catégories fondamentales de toute interprétation historique », *op. cit.*, p. 1.

Jaccottet dans *La Promenade sous les arbres*¹. Le temps de l'Histoire use et « fatigue », privant les hommes et leurs réalisations de toute énergie, tout comme la durée intime de l'existence singulière mène à l'affaissement du corps et du cœur puis au néant de la mort. L'effroi provoqué par la confrontation avec cet écoulement mortifère — des siècles ou des jours — explique l'aura dont bénéficient chez Jaccottet les multiples apparitions, rassurantes, du temps cyclique, surtout celles qui sont associées à la ronde des saisons. Ce temps est « étroitement lié », rappelle Pierre Barbéris, « aux civilisations de la nature, de la terre, du ciel, de l'eau, de la propriété foncière et de la richesse immobilière ». Ponctué par « le départ des oiseaux sauvages, et leur retour, le flux mensuel féminin, le charme des déclinis mais aussi celui des renouveaux² », il est métaphorisé par la figure du cercle. Le temps circulaire est heureux parce qu'il est toujours promesse, éternelle reviviscence du familier. Il ne progresse pas en une ruée exténuante vers un avenir de déchéance, mais tourne sur lui-même en un périple serein. Le cercle uni et accueillant du temps répétitif contre la ligne accidentée de la durée vectorielle, telle est bien la dichotomie qui traverse toute l'œuvre de Jaccottet³, et qui conditionne sa vision de l'Histoire, fondamentalement pessimiste car elle demeure indissociable d'une pensée effarée de la finitude et de la mort.

« L'expérience mélancolique du temps, écrit Jean Lauxerois, est celle de la perte, de l'histoire comme ruine et souffrance⁴ ». De fait, la prégnance du sentiment et du discours de la décadence chez Jaccottet place sa perception du temps sous le signe d'une mélancolie tenace. Qu'elle affecte une civilisation inscrite dans le long cours de l'Histoire ou un sujet engagé dans l'histoire restreinte d'une existence particulière, la décadence est bien le

1. *La Promenade sous les arbres*, op. cit., p. 108.

2. Pierre BARBÉRIS, *Prélude à l'utopie*, PUF, coll. « Écriture », 1991, p. 85.

3. Rappelons la prédilection du poète pour la figure du cercle, dont maints avatars — notamment sous les espèces de l'enclos, du vallon ou du jardin — jalonnent ses textes.

4. Jean LAUXEROIS, « Le jardin de la mélancolie », *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, actes du Colloque de Vassivière-en-Limousin de septembre 1994, sous la direction de Monique MOSSER et Philippe NYS, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 1995, p. 93.

produit d'un temps ruineux, qui ne progresse qu'en endommageant, et à proprement parler désespérant, puisque s'y affairant sans relâche des puissances mortifères qui rendent le présent difficilement vivable, interdisent toute projection confiante dans l'avenir — non plus synonyme d'élan et promesse de plénitude, mais menace effrayante de la béance — et condamnent le sujet à la douloureuse nostalgie d'un autrefois moins disgracié. Il n'est rien de moins conciliable avec le grand désir de repos et de quiétude qui traverse toute l'œuvre de Jaccottet que ce persistant « sentiment, non seulement, de la catastrophe, mais [...] de cette sorte de tourbillon accéléré, de maelström où toute existence est entraînée aujourd'hui¹ ».

Que faire alors ? Pour conjurer les effets dévastateurs de l'Histoire, se mettre un tant soit peu à l'abri de sa course en choisissant le retrait relatif à Grignan, où la plainte du monde s'assourdit légèrement (à condition de ne pas se laisser happer par les échos que télévisions et journaux en répercutent tous les jours), et en refusant toute portée politique à son œuvre. Pour apaiser l'inquiétude suscitée par la hâte des jours et faire face au principe de réalité qu'est la mort, élire domicile dans le rythme tranquille de la rêverie poétique, afin de recueillir les signes encore vivaces d'une beauté poignante qui, si elle ne peut effacer la mort hideuse, redonne confiance et rappelle que cette dernière n'a pas seule droit de cité. Autrement dit, tenter d'atténuer la violence de notre temps de détresse, pour reprendre la célèbre formule de Hölderlin, en privilégiant quelques figures d'élection qui, rassemblées à neuf dans le texte, bâtissent un univers intime pacifié, en accord avec les aspirations intérieures de l'être.

1. Lettre à Gustave Roud du 5 mars 1947, *Jaccottet-Gustave Roud. Correspondance 1942-1976, op. cit.*, p. 132.

André Breton et l'histoire littéraire : l'Histoire en ses œuvres vives

Christophe GRAULLE

Avant même l'acte de fondation officiel du mouvement, le groupe proto-surréaliste réuni autour de Tzara et de Breton s'est construit, de manière spontanée et chaotique, une place marginale dans l'espace littéraire. La contestation dadaïste et ses actions iconoclastes, si elles relèvent d'une stratégie de positionnement dans le champ culturel d'une époque, signalent surtout un rejet conjoncturel qui va fixer les orientations cardinales de la position surréaliste par rapport à l'Histoire. La crise des valeurs — sinon la crise de l'esprit — qui frappe, au tournant des années vingt, la conscience européenne ouvre, pour le surréalisme à venir, une fracture profonde. La distance critique prise par les surréalistes vis-à-vis de leur propre culture aboutit en effet à une relecture minutieuse, méticuleuse et globalement négative non pas de l'Histoire et du fait historique, mais de l'interprétation qui en est faite. Elle s'exprime aussi à travers un refus radical, chez Breton tout au moins, d'une conception linéaire de l'histoire littéraire cette fois. L'histoire des manuels, profère Breton en 1946, est à « récrire ». Les convulsions du globe dont hérite au début du siècle la génération « bleu horizon » ne sont, pour le poète, que la résultante des événements passés. Face à la réalité d'une civilisation qui a pu produire l'inimaginable, la littérature, comme le reste, demeure pour Breton à réinventer comme un ailleurs possible. C'est entre ces deux pôles — négation et invention — que s'élabore, en textes et en actes, pendant presque un demi-siècle, une vision émancipatrice, révolutionnaire et prophétique de l'Histoire.

Lorsqu'il précise, dans le *Manifeste* de 1924, les assises théoriques et esthétiques du surréalisme, Breton se soucie d'abord de positionner le mouvement naissant au regard d'une lignée d'ancêtres qui vont fonder en légitimité l'entreprise surréaliste. Exception faite de quelques auteurs de renom (Hugo, Chateaubriand ou Poe), la liste avancée décline, à rebours des taxinomies officielles, les noms de ceux qui ont su mettre en cause, dans leur existence ou à travers leurs écrits, nos façons de vivre, de sentir ou de penser. Sade y est déclaré surréaliste « dans le sadisme » tandis que Rimbaud est proclamé surréaliste « dans la pratique de la vie et ailleurs¹ ». Le surréalisme, dès sa fondation, récuse l'historiographie littéraire. Le constat est sévère : d'une part la critique positiviste, de Taine à Sainte-Beuve en passant par Lanson, exclut de son domaine d'étude les « grands indésirables », individus perturbateurs ou marginaux considérés comme des épiphénomènes éphémères, c'est-à-dire ceux qui sont le plus à même de participer à la refonte intégrale de l'esprit humain voulue par le surréalisme. Réduire les écrits transgressifs de Sade ou les *Illuminations* de Rimbaud à leurs manifestations les plus terre-à-terre revient pour Breton à laisser de côté une partie du psychisme humain ; l'émancipation de l'esprit restant, pour le poète, un préalable nécessaire à la libération sociale de l'homme. D'autre part, l'histoire littéraire telle qu'elle est enseignée dans les manuels est fondée sur le principe d'une succession chronologique, sur l'idée de rapports de causalité ou de correspondances plus ou moins nécessaires, entre les œuvres, les hommes ou les mouvements. Outre qu'elle uniformise la singularité des figures en présence, une telle vision historicisante ne saurait rendre compte de l'exacte réalité des faits. Aux auteurs convenablement rangés, socialement acceptables, aux genres clairement établis et définis une fois pour toutes, aux dissections analytiques des contenus, le surréalisme oppose la recherche d'une littérature vivante, en devenir perpétuel, fondée sur ce que Julien Gracq appelle la connaissance ou la critique intuitive. Lorsque Breton répond en mai 1922 à l'enquête lancée par *Le Figaro* : « Quels

1. André BRETON, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, *Manifeste du surréalisme*, p. 329, désormais abrégées en O. C.

mouvements principaux distinguez-vous dans la jeune poésie française et dans quel sens croyez-vous que se dirigera la poésie de demain ? », son propos n'est pas de conforter à l'intérieur du mausolée littéraire la valeur de telle production au détriment de telle autre. Le poète insiste au contraire sur la signification que prend l'œuvre au regard d'un comportement individuel qui la justifie en dehors de toute préoccupation artistique, soit en marge de la littérature :

Si des œuvres comme celles de Ducasse, de Rimbaud, de Nouveau jouissent de ce prestige sur les jeunes, pour commencer c'est que ces auteurs n'ont pas fait profession d'écrire (le mot de la situation n'a-t-il pas été trouvé par l'un d'eux : « La main à plume vaut la main à charrue. Je n'aurai jamais ma main » ?). C'est que leur attitude en tant qu'hommes laisse loin leurs mérites d'écrivains et que seule cette attitude donne son sens véritable à leur œuvre, telle que nous l'admirons¹.

Dans un second texte que publie *Littérature* en septembre de la même année, Breton précise encore que seule une telle poésie, affranchie des limites du genre, est capable d'apporter une solution véritable au problème que pose « l'inacceptable » condition de l'homme :

[...] Je pense aussi que la poésie, qui est tout ce qui m'a jamais souri dans la littérature, émane davantage de la vie des hommes, des écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit ou de ce qu'on suppose qu'ils pourraient écrire. Un grand malentendu nous guette ici, la vie, telle que je l'entends, n'étant pas même l'ensemble des actes finalement imputables à un individu, qu'il s'en soit senti pour l'échafaud ou le dictionnaire, mais la manière dont il semble avoir accepté l'inacceptable condition humaine².

La littérature n'est donc pas une fin en soi, elle est un moyen. À l'esthétique de l'art pour l'art répond une éthique du vital : la littérature, l'histoire littéraire n'ont de sens pour Breton que dans la mesure où elles apportent aussi une réponse aux aspi-

1. André BRETON, *O. C.*, t. 1, *Les Pas perdus*, « Réponse à une enquête », p. 267.

2. *Ibid.*, « Clairement », p. 265.

rationnelles de l'homme qui constituent les données fondamentales, programmatiques, du surréalisme : l'amour, la poésie, la révolte, la liberté et la révolution. À la lumière de ces balises cardinales, l'histoire littéraire, celle qui ne consacre au début du siècle que quelques lignes à Rimbaud dans le meilleur des cas, appelle à être revue et corrigée. Première conséquence de ce constat : le surréalisme opère une relecture des œuvres du passé qui le conduit, de sélections en rapprochements, à s'inventer une généalogie mythique, à se construire une histoire propre. À travers publications et prises de positions, le groupe, tout au long de son activité, se pose comme l'héritier d'une tradition littéraire marginale qui finit par composer sa généalogie sensible. Cette appropriation de l'histoire nationale, qui est aussi création d'un imaginaire collectif, intervient comme un *nécessaire* processus d'ouverture à de nouveaux champs du savoir. Si l'Europe, après avoir produit la boucherie de la Première Guerre mondiale, connaît, trente ans plus tard, le retour d'un conflit généralisé, c'est que les cadres de pensée qui soutiennent cette civilisation sont toujours inadaptés. En 1942, Breton note ainsi, dans les *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* :

Sans éclectisme aucun, il doit être permis de recourir à l'instrument de connaissance qui semble en chaque circonstance le plus adéquat. Il suffit, du reste, d'une brusque convulsion de ce globe, comme nous en connaissons une aujourd'hui, pour que soit inévitablement remise en question sinon la nécessité, du moins la suffisance des modes électifs de connaissance et d'intervention qui sollicitaient l'homme au cours de la dernière période de l'histoire ¹.

Le surréalisme est aujourd'hui entré dans l'institution littéraire. L'avertissement lancé en 1930 par René Daumal : « Prenez garde, André Breton, de figurer plus tard dans les manuels d'histoire littéraire, alors que si nous briguions quelque honneur, ce serait d'être inscrits pour la postérité dans l'histoire des cataclysmes », cet avertissement est devenu réalité. La violence et la

1. André BRETON, *O. C.*, t. 3, *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, p. 9-10.

tureur primitives de la contestation surréaliste se sont transformées en objet de lecture, circonscrit par deux dates : 1919-1969. Mais c'est oublier un peu rapidement peut-être qu'à son origine le surréalisme est un mouvement révolutionnaire, une aspiration révolutionnaire avortée qui a sombré dans la littérature. La même révolte nourrit pourtant, d'un bout à l'autre de son histoire, les prises de position du mouvement. Le rejet des valeurs culturelles instituées qui justifie, en 1924, le « non conformisme absolu » de l'activité surréaliste reste, en 1942, d'actualité :

Il faut que l'homme s'évade de cette lice ridicule qu'on lui a faite : le prétendu réel actuel avec la perspective d'un réel futur qui ne vaille guère mieux. Chaque minute pleine porte en elle-même la négation de siècles d'histoire boitillante et cassée. Ceux à qui il appartient de faire virevolter ces huit flamboyants au-dessus de nous ne le pourront qu'avec de la sève pure¹.

La condamnation de l'histoire apparaît comme un préalable incontournable au « changer la vie » rimbaldien. La conviction que la situation présente découle nécessairement des événements passés et qu'à ce titre elle demeure pour une grande part intangible, repose pour le poète sur un principe de causalité inacceptable parce que mutilant. Il est au pouvoir de chaque individu de modifier le cours de l'histoire, de celle, en tout les cas, qui reste à écrire. Encore faut-il, à cette fin, être capable de se débarrasser des scories culturelles accumulées au fil de ce que Breton nomme les « années de dressage » :

À quand, enfin, un laboratoire tout neuf où les idées reçues, *quelles qu'elles soient*, à commencer par les plus élémentaires, les plus hâtivement mises hors de cause, ne seront plus acceptées qu'à l'étude, que sous réserve d'examen *de fond en comble*, par définition hors de tout préjugé ? [...]. Il serait de toute nécessité, de toute urgence, de remédier à ce que peut avoir de limitant et d'affligeant le concept de *temps*, au moins tel que se l'est formé l'Occident².

1. *Ibid.*, p. 9.

2. André BRETON, *O. C.*, t. 3, *Arcane 17*, p. 54.

Seconde conséquence de cette inscription du surréalisme dans une tradition littéraire marginale : la nécessité de récrire l'Histoire. L'histoire canonique, celle qui se donne à lire et qui s'enseigne dans les écoles met en scène, pour Breton, une vision partielle des faits ou des phénomènes historiques. Deux sortes d'erreurs déprécient, à ses yeux, le travail d'anamnèse effectué par les historiens. Le premier grief retenu concerne l'arbitraire de la présentation historique. La mise en perspective historique suit d'abord un ordonnancement présenté comme naturellement nécessaire, alors que la culture humaine, pour le poète, s'est au contraire « édifiée sur l'arbitraire » et a accepté, rappelle Breton, « de suivre la voie générale que lui assignait la routine¹ ». Suivant un déterminisme condamnable — et condamné —, une telle approche du processus historique dévoile une moisson de faits, « amplifiés ou réduits », parfois empreints de fictions et, dans tous les cas, un fil directeur « tendancieux » qui fait de l'histoire un outil de propagande servant une fin idéologique. Le second reproche intéresse la mise en perspective, ou plutôt l'absence de perspective, de l'interprétation historique. L'histoire française, telle que la déclinent les ouvrages spécialisés, est trop centrée sur elle-même². Ses pages s'agrémentent d'un nationalisme cocardier qui fausse la nature des rapports entre les faits, les événements, les êtres et les choses. La désinformation, en outre, y occupe une place importante. Les anecdotes retenues ne concernent qu'indirectement le sujet tandis que les grands perturbateurs de l'ordre établi n'y sont représentés que pour le principe. L'histoire des manuels, en un mot, reste, en 1944, réactionnaire :

Il n'est, par exemple, que de feuilleter un cours élémentaire d'histoire de France [...] pour prendre en flagrant délit ceux qui, se donnant les gants d'opérer sur les consciences vierges, n'arrivent le plus souvent qu'à les estropier à tout jamais. Haro sur Robespierre, Louis XVI était d'ailleurs un bon roi, quoiqu'un peu faible

1. *Ibid.*, p. 55.

2. À l'image de la monumentale *Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution*, publiée en neuf volumes par l'historien Ernest LAVISSE, entre 1903 et 1911.

(*sic*), mais le véritable héros national continuera à être honoré dans la personne de Napoléon : c'étaient là les idées généralement indélébiles que la République française supportait qu'on inculquât à des enfants dont l'immense majorité ne dépasserait pas le certificat d'études. [...] Toutefois, ce n'est pas cette partialité scandaleuse, cet esprit incorrigiblement réactionnaire qui m'a le plus retenu en l'occurrence, mais bien tout ce qui peut dans leur démarche apparenter les historiens susdits aux mythographes, à cette différence près — tout à leur désavantage — que les premiers donnent pour exact ce que les autres exposent comme mythique¹.

L'histoire des livres avancerait donc, sous les atours de la vérité, une interprétation pour le moins contestable des événements passés. Les panoramas présentés seraient trop restrictifs. Subordonnés aux intérêts d'un seul pays, ils ne sauraient prétendre à la vérité historique. Or, falsifier les événements de l'histoire, fût-elle littéraire, revient pour Breton à réduire, ici et maintenant, la liberté de chaque individu :

Parmi les idées reçues, les idées historiques, tant que l'histoire s'écrit dans le cadre national, commandent les plus expresses réserves. Ici comme ailleurs, mais ici particulièrement, un bain de scepticisme prolongé serait recommandable à très bref délai. Il ne pourra être question de nouvel humanisme que du jour où l'histoire, réécrite après avoir été concertée entre tous les peuples, et *limitée à une seule version*, consentira à prendre pour sujet *tout* l'homme, du plus loin que les documents le permettent, et à rendre compte en toute objectivité de ses faits et gestes passés sans égards spéciaux à la contrée que tel ou tel habite et à la langue qu'il parle².

Si l'ambition de fonder l'objectivité et de constituer l'histoire en savoir se manifeste de manière nette chez les écrivains positivistes de la fin du XIX^e siècle, les surréalistes, plutôt que d'ériger l'ensemble en système, cherchent à replacer l'individu au cœur de la réflexion sur l'histoire. Il s'agit moins pour eux de recomposer l'histoire à partir de ses données objectives que de mettre

1. *Ibid.*, p. 56.

2. *Ibid.*, p. 57.

à l'épreuve sa composante principale : le temps. Dans cette perspective, l'œuvre ou l'événement surréalistes ne sont plus évalués suivant une avancée linéaire que guiderait l'idée positiviste d'un progrès nécessaire. Seul le sens que ces derniers sont susceptibles de prendre au regard de la situation présente les qualifie en tant qu'œuvres vives. Évoquant, dans *Arcane 17*, les créations du Douanier Rousseau et du facteur Cheval, Breton précise :

Ce qui m'a toujours passionnément requis dans des œuvres comme les leurs, c'est qu'elles font bombes en leur temps, qu'elles se produisent tout à fait au large de la ligne culturelle assignable à l'époque et aussi qu'elles rendent un tribut beaucoup plus vaste que les autres aux aspirations et aux craintes qui forment le fonds commun de l'humanité¹.

Premier principe qui commande donc au reclassement des valeurs instituées : l'œuvre d'art, comme toute production de l'esprit, ne doit pas être considérée pour ses qualités intrinsèques mais en fonction de la charge de soulèvement qu'elle convoque par son caractère révolutionnaire. La portée d'une œuvre, son influence sur la sensibilité contemporaine, se mesure avant toute chose à son absolue originalité, à son extrême nouveauté. Le non-conformisme le plus débridé est le préalable indispensable à toute création de l'esprit digne de ce nom. Il faut, tonne Breton, que l'artiste dispose « d'une énergie exceptionnelle de *refus* : quitte à passer pour difficile, il doit impitoyablement rejeter ce qui se présente à lui comme déjà vu, déjà senti, déjà exprimé sous une forme approuvée. Il faut braver à tout prix la crainte de l'incompréhension qui n'est *jamais* que provisoire² ». On comprend aisément que ces « œuvres ferments », ces génératrices ainsi que les appelle le poète, invitent à une relecture des taxinomies usuelles, à commencer par la hiérarchie qui organise les manuels d'histoire littéraire — ordonnancement dont Breton précise d'ailleurs qu'il résulte de « la paresse d'un enseignement d'esprit tout académique ». Second commandement qui

1. *Ibid.*, p. 58.

2. André BRETON, *Conférences d'Haïti, II, O. C.*, t. 3, p. 218.

préside aux choix surréalistes : la modernité de l'œuvre considérée. La création, en d'autres termes, doit répondre à une nécessité vitale si bien que l'urgence de son message prend la forme d'une injonction impérieuse. L'œuvre ne peut être que vivante, en résonance avec la sensibilité d'une époque. L'indifférence, sinon l'extrême indépendance, à l'égard du contenu *manifeste* de son temps et la nouveauté radicale dans le traitement du sujet, constituent les seules orientations recevables de toute création authentique. À l'aune de tels critères, le jugement porté sur les siècles passés est parfois sans appel. La portée du rayonnement intellectuel de notre xvii^e siècle, par exemple, se trouve ainsi considérablement réduite :

Sans m'exposer à sous-estimer la pureté de langage et les hauts accents humains de Racine, moins encore le génie de Pascal, je dis qu'un siècle de culture, pour revendiquer électivement l'épithète de « grand », doit pouvoir mettre au premier plan des œuvres d'une tout autre envergure et d'une tout autre vertu émancipatrice que celles d'un Boileau ou d'un La Fontaine. Rien ne peut faire que nous ne puissions aujourd'hui de tout autres forces dans les xv^e et xvi^e français de Villon et de Maurice Scève, à condition de les étayer du xvi^e anglais de Shakespeare et des élisabéthains, dans le xviii^e français de Rousseau, des Encyclopédistes et des grands conventionnels, à condition de l'étayer du xviii^e allemand de Kant et de Goethe. Non, plus on y songe, plus on se convainc que le xvii^e français doit d'être réputé « grand siècle » à une bonne part de considérations extra-culturelles. Sa principale caractéristique dans les lettres est d'avoir été un siècle de *soumission*, soumission obséquieuse au pouvoir absolu d'un homme qui se reflète dans une soumission, également à toute épreuve, à un certain nombre de « canons » artistiques. [...] Siècle de courtisans, *petit* siècle par rapport à d'autres, siècle aussi où la poésie végète, ne trahit plus sa présence que par lueurs, cède la place à la versification qui ne fait que la simuler. Peut-être certains d'entre vous me trouveront-ils sévère, voire aveugle, j'avoue qu'en dépit des pressions scolaires anciennes je persiste à ne pas éprouver le frisson du sublime aux points désignés de *Polyeucte* ou d'*Horace* comme à ne pas tressaillir d'une aise élective au souvenir de *L'Avare* ou du *Malade*

imaginaire. Je ne puis même dire que me subjuguent entre tous les quelques vers isolés de *Phèdre*, qu'on a coutume de monter en brillants¹.

André Breton, un « beau classique » ? Pas si sûr. La condamnation de ce siècle tout entier tourné vers son monarque, pour intransigeante qu'elle soit, ne doit pas surprendre outre mesure. Elle s'inscrit dans une éthique du refus au cœur de la *praxis* surréaliste. Refus d'une morale qui n'ouvrirait pas toutes grandes les écluses de la liberté individuelle et qui serait marquée du sceau de la démission critique à l'égard des productions de son époque. Quelle autre réaction envisager, sur le plan de la forme cette fois, chez un homme qui a toujours considéré l'arbitraire de l'automatisme surréaliste comme livrant « l'or brut » — de valeur inégale, il est vrai — de la poésie, ou qui voyait dans le lyrisme de *Vents* de Saint-John Perse l'accomplissement de la poésie la plus haute, celle qui « va au-devant du besoin spécifique d'une époque² » ?

Cette révision de l'histoire littéraire n'est pas nouvelle. Dès que se posent les prodromes du mouvement, la revue du groupe, *Littérature*, affiche sur une double page en octobre 1923, sa première liste de préférences avec « erutarétil », l'envers de la littérature. Des auteurs dits secondaires, Pétrus Borel, Charles Perrault, le révérend Charles-Henri Robert Maturin ou Alphonse Rabbe, y côtoient des valeurs sûres : Hegel, Jarry, Apollinaire ou Baudelaire ; la déclaration collective « Lisez / Ne lisez pas », de décembre 1931, confrontera de même, sur quatre colonnes, une série de préférences et une suite de mises à l'index : « Lisez Swift, Ne lisez pas Molière ; Lisez Vaché, Ne lisez pas Paul Valéry ; Préférez Sigmund Freud à Henri Bergson ». Ces listes sont complétées d'autres correspondances qui sonnent, à l'exemple de la série de conférences que Breton prononce en Haïti, entre décembre 1945 et février 1946, comme autant de révisions de l'histoire littéraire. Si le XIX^e siècle marque ainsi, pour Breton,

1. *Ibid.*, p. 215.

2. André BRETON, *La Clé des champs*, « Le donateur », O. C., t. 3, p. 899.

un renouveau de la poésie sans commune mesure avec l'académisme poétique du xviii^e siècle, l'histoire du romantisme français n'en demeure pas moins, aux yeux du poète, lacunaire :

De ce point de vue encore, je ne crains pas de dire que l'histoire du romantisme, telle qu'elle s'enseigne, est à refaire de fond en comble. L'image que les manuels nous proposent du romantisme est entachée d'un vice de structure fondamental : elle laisse systématiquement dans l'ombre ou éclaire mal les forces génératrices du mouvement romantique, en particulier lorsqu'il lui faudrait les découvrir hors de France, elle grossit démesurément l'apport de quelques poètes tels Lamartine, Musset, Vigny, voire Gautier dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils ne sont pas *essentiels* à ce mouvement. Hugo à part, dont l'importance ne saurait être surfaite, l'histoire littéraire fait un cas disproportionné d'œuvres poétiques qui ont été bien plutôt *portées* par le romantisme qu'elles n'ont été *déterminantes* du romantisme. [...] À l'origine de cette erreur d'optique, de conséquence monumentale, je crois qu'on pourrait déceler aisément la crainte qu'ont inspirée aux esprits bien-pensants la révélation et la diffusion de certaines des propositions romantiques les plus extrêmes : il est bien probable que dans l'esprit de ceux qui écrivent l'histoire, il s'agit beaucoup moins d'*exalter* tout ce qui répond à une aspiration nouvelle que de la *conjur*er, ici encore la routine qui veut que les ouvrages s'écrivent les uns *d'après* les autres, la routine a fait le reste. Enfin, une autre cause de l'erreur que je dénonce ici réside dans le fait qu'on s'est appliqué à concevoir le romantisme comme mouvement strictement artistique, au lieu de l'homologuer en même temps comme mouvement philosophique et social, c'est-à-dire de le concevoir dans son ensemble¹ [...]

Le contexte troublé dans lequel prennent place ces conférences en Haïti peut certes expliquer la sévérité de l'analyse. La fin de l'année 1945 est marquée par de vives tensions qui vont aboutir à la destitution, le 11 janvier 1946, du Président autoproclamé Élie Lescot. Reçu en tant que « chargé de mission » en Haïti, à l'invitation de son ami Pierre Mabilille — alors attaché culturel

1. André BRETON, *Conférences d'Haïti, II, O. C.*, t. 3, p. 218-219.

de la France libre —, Breton n'ignorait pas tout des remous traversés par le peuple haïtien. Il est possible de lire le jugement porté par le poète sur la tradition littéraire comme un discours de circonstance destiné à exalter les aspirations à la liberté du peuple haïtien. La chronologie des événements et le point de vue des différents protagonistes invitent pourtant à nuancer l'analyse. Lorsque Breton débarque en Haïti, le 4 décembre 1945, la situation est déjà explosive. Une grande partie de la population connaît la misère ; l'agriculture, aux mains d'une multinationale américaine, la Société Américano-Haïtienne pour le Développement Agricole, est ruinée ; la mise en place d'une agriculture de plantations dominée par les étrangers a forcé les paysans, propriétaires libres, à devenir journaliers et les différentes tentatives d'industrialisation échouent ou ont échoué sous le poids des taxes imposées sur les produits nationaux par le contrôle financier nord-américain. Les « quatre libertés » fondamentales — la liberté d'association, la liberté de la presse, la liberté d'opinion et la liberté syndicale — sont bafouées ; les mouvements politiques à visée démocratique sont rapidement étouffés et leurs responsables arrêtés. L'armée, la justice, le corps législatif fonctionnent sous la stricte supervision du commandant en chef de l'armée, le Président lui-même. Dans ce contexte, la conférence inaugurale de Breton, puis la publication par René Depestre dans *La Ruche, Organe de la Jeune Génération* du 1^{er} janvier, d'un « Hommage à Breton » reprenant les lignes de force du « Discours au club Savoy de Port-au-Prince » mettent, selon René Depestre, « le feu aux poudres¹ ». Le journal est saisi, ses rédacteurs sont emprisonnés et le mouvement de grève estudiantin déclenché pour leur libération dégénère en grève généralisée. Le Président Lescot est contraint à l'exil. Dans ses *Entretiens* pourtant, Breton, le premier, relativise la portée de son intervention dans la révolution haïtienne en rendant les conditions objectives de vie sur l'île responsables des flambées de révolte². Que la présence du poète ait pu « électriser » son jeune auditoire et constituer l'élément

1. René DEPESTRE, « Haïti dans tous nos rêves », entretien avec Ghila Sroka, 24 septembre 1997, disponible sur le site : www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/depestre_tribune.html.

2. André BRETON, *Entretiens*, « interview de Jean Duché », O. C., t. 3, p. 592.

catalyseur d'une situation en bordure de crise, c'est probable. Eu égard au contexte, on peut toutefois raisonnablement se demander si, sans le concours de Breton, la conjonction d'événements n'était pas suffisante pour que se produise, à brève échéance, l'explosion de janvier 1946.

En marge de la réécriture de l'histoire littéraire voulue par Breton, une figure singulière cristallise enfin, de manière exemplaire — parce que problématique — ce qualificatif d'œuvre vive à partir duquel doivent être interprétées les œuvres : celle d'Arthur Rimbaud. Si la fréquentation passionnée des textes rimbaldiens remonte pour Breton à ses lectures de jeunesse, c'est-à-dire à cet âge où se façonnent nombre de choix déterminants, le cas Rimbaud ne va cesser de fasciner et d'interroger en effet, des décennies durant, l'égrégore surréaliste au point que Breton et le groupe s'instituent, pendant presque un demi-siècle, gardiens de la parole et de l'héritage rimbaldiens. Derrière l'hagiographie assumée, la référence continue à Rimbaud est pourtant plus ambiguë et plus complexe qu'il n'y paraît. Rimbaud est salué, admiré, et son message est défendu contre toute tentative d'annexion idéologique ou partisane. Le poète est même pris pour modèle, jusqu'à devenir un mythe, un « véritable dieu » selon les termes de Breton, tout en restant coupable « de ne pas avoir rendu tout à fait impossibles certaines interprétations déshonorantes de sa pensée, genre Claudel¹ ». Sur une même tonalité déceptive, la notice dédiée, dans *l'Anthologie de l'humour noir*, au jeune voyant ne cache pas certaines réserves. L'absence d'humour de Rimbaud, comme l'aventure africaine du Harrar, y sont sévèrement jugées, alors même qu'une partie du prestige dont jouit le poète procède de ce renoncement, exemplaire, à toute activité littéraire. Comment expliquer dès lors la revendication de cet héritage et les réserves que cette appropriation implique ?

L'attitude de Rimbaud qui, au plus fort de son génie, tourne soudainement le dos à son œuvre et abandonne la poésie pour se consacrer à différents trafics, ouvre pour Breton sur un conflit

1. André BRETON, *Second manifeste du surréalisme*, O. C., t. 1, p. 784.

existentiel : celui de la poésie et de la vie¹. L'accomplissement le plus exigeant de la poésie, lorsqu'il atteint à l'état limite que décrit « L'Alchimie du verbe » — « J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable² » — résout l'opposition de la poésie et de la vie à l'avantage de la quête poétique. Les désordres sacrés de l'esprit, l'état de grâce ou d'extase éprouvé par Rimbaud après avoir touché à l'inconnu — « Je fixais des vertiges³ » — rappelle néanmoins que « la vraie vie », ici-bas, « est absente ». « Nous ne sommes pas au monde », écrit encore le poète⁴. Or, la poésie ne saurait constituer une expérience contingente pour Breton, c'est-à-dire un genre littéraire parmi d'autres. Elle doit plutôt, en application du mot d'ordre ducassien, répondre « à une vérité pratique⁵ ». L'expérience de la voyance, puis l'exil à Aden, signalent alors un dilemme : au « pourquoi écrire ? » que signifie le renoncement rimbaldien, s'ajoute en effet pour Breton, si la poésie doit être séparée de l'existence, un « comment vivre ? ». Jusqu'à l'année 1945, qui semble marquer un tournant décisif dans l'examen du « problème » Rimbaud, ce dilemme existentiel innerve et infléchit les termes du débat qui retient Breton. Non pas que soit rejetée ou niée sans discernement la période du Harar. Les grands gestes de la biographie signifient autant pour Breton que la littérature. Seulement, si le renoncement rimbaldien figure, entre 1914 et 1919, une manière exemplaire d'échapper aux compromis de l'institution littéraire, les errances africaines font très vite l'objet d'une défiance croissante. L'équivoque, la formulation ambiguë, voire la condamnation morale, ne sont pas absentes des déclarations qui suivent. Le *Second manifeste du sur-*

1. Ce point a déjà fait l'objet d'études de détail, notamment par Marguerite BONNET, dans son *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, 1975, p. 67 et suivantes, par Étienne-Alain HUBERT dans le n° 10 des *Cahiers de l'Herne* (1993) à la faveur d'une contribution très complète : « Rimbaud et les surréalistes », p. 179-203 ou encore par Elliott MOORE dans *Littérature et anarchie*, P. U. du Mirail, 1998, p. 443-472.

2. Arthur RIMBAUD, *Une Saison en enfer*, « Alchimie du verbe », *Cœuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », texte établi et annoté par Roland DE RENÉVILLE et Jules MOUQUET, Paris, Gallimard, 1960, p. 233.

3. Arthur RIMBAUD, *Une Saison en enfer*, « Alchimie du verbe », *op. cit.*, p. 233.

4. *Ibid.*, « Vierge folle », p. 229.

5. LAUTRÉAMONT, *Poésies*, *Cœuvres complètes*, édition commentée par Marcel JEAN et Arpad MEZEI, Losfeld éditeur, 1971, p. 344.

réalisme, en particulier, condamne avec sévérité le renoncement à la poésie alors même que la « Lettre du voyant » et *Une saison en enfer* ont formulé une théorie de la poésie et de la voyance qui fournit à l'automatisme surréaliste les deux principes définissant son action :

Que Rimbaud ait cru bon de s'excuser de ce qu'il appelle ses « sophismes » nous n'en avons cure ; que cela, selon son expression, *se soit passé*, voilà qui n'a pas le moindre intérêt pour nous. Nous ne voyons là qu'une petite lâcheté très ordinaire, qui ne présume en rien du sort qu'un certain nombre d'idées peuvent avoir. *Je sais aujourd'hui saluer la beauté* : Rimbaud est impardonnable d'avoir voulu nous faire croire de sa part à une seconde fuite alors qu'il retournait en prison¹.

La seconde partie de la vie de Rimbaud, son activité de marchand d'armes en Éthiopie, ne saurait égaler la force de révélation de l'art poétique à nul autre pareil que constitue *Une Saison en enfer*. La longue argumentation développée dans *Flagrant délit*, brochure dédiée en 1949 à la dénonciation d'un énième « faux Rimbaud », ne laisse pas de doute quant à l'importance et à la portée du message rimbaldien pour Breton. « L'aura exceptionnelle » dont bénéficie l'œuvre, réduit à néant les hypothèses et conjectures d'interprétation que soulève la destinée du poète-explorateur, jusqu'à effacer purement et simplement le visage de l'aventurier. Évoquant les parcours respectifs de Rimbaud, de Nouveau, de Jarry, de Roussel et de quelques autres, Breton affirme en effet dans *Flagrant délit* :

Reconnaissons que leurs tribulations à travers la vie, telles que nous arrivons à nous les retracer tant bien que mal, sont d'un infime intérêt auprès de leur message et n'apportent à son déchiffrement qu'une contribution dérisoire. Peut-être est-ce justement cela qui nous retient en eux. Un mythe nouveau part d'eux, dont le propre est d'effacer leur être physique ou de le rendre aléatoire².

1. André BRETON, *Second manifeste du surréalisme*, O. C., t. 1, p. 820.

2. André BRETON, *La Clé des champs*, « Flagrant délit », O. C., t. 3, p. 796.

La vie du mouvement surréaliste, les interrogations et les mises en question que suppose la pratique d'une libre expression collective, les prises de position politiques, sociales, artistiques ou morales, comme les préoccupations internes au groupe, font de Rimbaud une « référence réactualisée, approfondie, enrichie, discutée ¹ » et, finalement, nuancée. Ici encore, les variations d'intérêt que suscitent les choix existentiels du « second » Rimbaud, n'affectent en rien l'attraction passionnelle exercée par l'auteur des *Illuminations*. Tout au plus des réserves de détail sont-elles formulées à l'encontre des *Poésies*. La « vieillerie poétique » qui, de l'aveu de Rimbaud, tient trop de place dans « l'Alchimie du verbe » est regrettée ; les « sophismes », dont le jeune poète a cru devoir s'excuser restent, aux yeux de Breton, d'un intérêt tout relatif. À l'inverse, ce « Dieu de la puberté » se voit assigner, dans les conférences prononcées en Haïti, une mission prométhéenne : changer, purement et simplement, le monde :

Rimbaud est celui qui a dit « Je est *un autre* », renversant de ces mots le principal pilier de la pensée cartésienne, le fameux « Je pense donc je suis » et la portée de cet acte est déjà incommensurable. Il est celui qui a crié : « La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde ». Il est celui qui a conçu le projet de « changer la vie ». Qu'on le veuille ou non, on n'est plus là dans la littérature mais bien au seuil d'autre chose et peut-être même ce seuil est-il déjà franchi car il est clair qu'on ne peut plus revenir sur ses pas. On est sur une voie de métamorphose et l'objet de cette métamorphose, dont la forme est imprévisible et *totale*ment *confondante*, n'est rien moins que la condition humaine ².

Nul grand écart, en dépit des apparences, dans l'ambivalence manifestée à l'égard de Rimbaud, tour à tour couvert de louanges et objet de réserves. Ces variations du sismographe affectif trouvent une explication dans le rapport que la biographie entretient avec l'œuvre ou, plus exactement pour Breton,

1. Voir l'article d'Étienne-Alain HUBERT, « Rimbaud et les surréalistes », *Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 179.

2. *Conférences d'Haïti*, VII, O. C., t. 3, p. 321.

dans la distinction entre « ce qui est écrit¹ », c'est-à-dire la *valeur* du message — « c'est oracle ce que je dis² » — et ce qui relève, chez Rimbaud, de l'événement biographique. Dans la poétique rimbaldienne, l'émotion devient en effet vecteur de connaissance, faisant d'*Une Saison en enfer* une œuvre visionnaire qui ouvre la conscience de l'homme aux possibles de l'existence. La lecture que les surréalistes pratiquent de l'histoire se nourrit, comme en écho au message rimbaldien, de la même force révolutionnaire. L'Histoire, revue et corrigée, n'a en définitive de sens que si elle apparaît chargée d'une capacité soulevante, prémonitrice. De même que la liberté ne peut subsister qu'à l'état dynamique et se concevoir « non comme un état mais comme force vive entraînant une progression continue³ », l'Histoire, avec un grand H, ne peut être que la somme des efforts manifestés par cette liberté pour venir au jour, ce que Hegel nomme « la nécessité réalisée ». Autrement dit, une histoire vivante, dynamique qui doit constituer, à l'instar de l'insurrection haïtienne de 1946, une véritable anthologie critique de la liberté. « Si les exhortations de Marat, de Saint-Just gardent aujourd'hui tout leur prestige », précise Breton dans ces mêmes conférences d'Haïti, c'est parce que « chargées de l'irrésistible courant de libération concrète que fut la Révolution française [...] elles ont encore le pouvoir de nous projeter en avant de nous⁴ ».

1. L'expression est empruntée à Gérard LEGRAND, « Le regard des surréalistes : un dieu de la puberté », *Le Magazine littéraire*, n° 289, juin 1991, p. 64.

2. Arthur RIMBAUD, *Une Saison en enfer*, « Mauvais sang », O. C., p. 221.

3. André BRETON, *Arcane 17*, O. C., t. 3, p. 91-92.

4. *Id.*, *Conférences d'Haïti, IV*, O. C., t. 3, p. 255.

Lectures historiques de Céline

Suzanne LAFONT

Remarque préalable : ce texte porte la trace des conditions initiales de sa production, soit une conférence destinée avant tout à des étudiantes non-spécialistes de l'œuvre célinienne. Les marques d'oralité et de subjectivité, la composition fondée sur la reprise des éléments annoncés, les citations intégrées à notre propos ont été conservées dans cette version écrite. Les références bibliographiques sont regroupées à la fin.

Je propose de rendre compte de quelques lectures de Céline qui ont été faites dans les années trente et de nos jours, en retenant celles qui intéressent de près notre propos (« Le procès de l'Histoire »). Je me demanderai en quoi ces lectures sont mémorables et rendent mémorable le texte qu'elles commentent. Le compte-rendu de ces lectures sera précédé et suivi d'une méditation d'ensemble sur l'importance de l'intertexte et la dimension polémique comprise dans toute lecture de Céline.

La catégorie du mémorable est au cœur de l'entreprise célinienne, d'abord parce que ses récits entretiennent un commerce étroit avec les fantômes (revenants de l'œuvre, spectres historiques ou prédécesseurs en littérature); ensuite parce que Céline brigue, dans le champ littéraire, la place de classique du xx^e siècle (classique-lyrique-drôle, précise-t-il dans *Entretiens avec le Professeur Y*). Il lui faut pour cela choisir des ancêtres qui serviront de caution à ses innovations — et de contrepoids à ses errements idéologiques —, par exemple, dans la deuxième période de l'œuvre, le classique le plus consensuel de la nation française, Molière. La difficulté propre de Céline est, tout en refusant le principe d'autorité, de maintenir l'impératif d'une dette à acquitter — jamais définitivement acquittée — avec les fan-

tômes qui l'accompagnent. Mon hypothèse générale est que la révolution célinienne est faite moins de ruptures avec une tradition, sur le modèle désormais classique des avant-gardes, que de reprises incluant les chemins oubliés de cette tradition : être révolutionnaire, pour lui, ne consiste pas à aller de l'avant mais à prendre du champ par rapport à l'actuel (et, par conséquent, il lui importe d'en mesurer la pression). C'est pourquoi le repérage de l'intertexte — notion en elle-même problématique — est de première importance pour la lecture de Céline : selon la constellation dans laquelle on replace son œuvre, l'interprétation qui en est faite et le problème que pose son cas (il ne date pas des pamphlets) changent notablement et modifient la façon même dont on envisage l'histoire littéraire dans son rapport à l'Histoire collective.

Ce que Céline a le plus profondément bouleversé, c'est l'espace de la lecture, car il en a fait un champ polémique — la guerre étant pour lui bien plus qu'un thème narratif : un principe général de l'organisation du monde. Ses lecteurs s'interpellent fréquemment entre eux pour régler des comptes ; ils prennent son œuvre pour cible ou pour objet afin de contrer ou de défendre, plus qu'une vision du monde, un mode de réflexion. Pour cette raison, ils vont souvent par couples de critiques divergeant à partir d'une base commune. Le plus mesuré de ses lecteurs peut se trouver en position de batailler, serait-ce à fleuret moucheté, avec un autre dans un souci paradoxal de sérénité : c'est le cas, me semble-t-il, de Henri Godard avec Philippe Alméras¹. Il en va de même pour les diverses sociétés qui se partagent le champ célinien et dont l'étude pourrait donner matière à plusieurs thèses (concurrentes elles aussi). Toute lecture de Céline tend donc à intégrer une dimension pamphlétaire et une méditation sur l'histoire de la littérature, telle qu'elle a façonné notre identité nationale : c'est ce que fait Patrick Modiano dans un roman publié en 1968, *La Place de l'Étoile*, hanté littéralement

1. Voir par exemple son compte-rendu, dans *L'Année Céline 1994*, Du Lérot, 1995, p. 141, du livre d'ALMÉRAS, *Céline entre haines et passion*, Robert Laffont, 1994, ouvrage qui ne consacre qu'un paragraphe à Céline écrivain sur 434 pages vouées à dénoncer le credo raciste de l'auteur.

par le fantôme de Céline¹. C'est par le couple Céline-Raphaël Schlemilovitch, héros du livre, que j'aurais aimé terminer mon parcours. Ce sera... *pour une autre fois*.

Qu'entendre par « lectures historiques » ?

Ce sont d'abord des lectures qui ont fait date et qui s'interrogent sur le sens de l'histoire, au triple sens de narration, aventure d'une civilisation, itinéraire d'un individu. Ces lectures prélèvent dans le roman ce qui intéresse leur propre vision du monde. Par exemple, les lecteurs de *Voyage au bout de la nuit* n'y trouvent pas traité le même sujet : Paul Nizan y voit une épopée de la misère, Léon Trostky une méditation sur la guerre, Christian Prigent une confrontation avec le Mal et Philippe Muray une critique de l'enthousiasme sous toutes ses formes.

L'itinéraire général du sujet Céline donne lieu à de semblables différences : certains y voient l'histoire d'un fasciste dont les idées sont décelables dès les premiers romans ; d'autres — parfois les mêmes — regrettent qu'il n'ait pas su faire fructifier sa lucidité pour rejoindre le bon camp et mettre son style au service de la bonne cause. Les lecteurs moins manichéens s'interrogent avec perplexité sur le trajet d'un homme tendu constamment entre des pôles contradictoires, ce dont son œuvre est le témoin. L'itinéraire de Céline peut apparaître enfin comme un condensé des divers trajets possibles d'un individu au xx^e siècle et d'un écrivain qui a trouvé une écriture à la mesure des convulsions du siècle : « je peux dire, sans me vanter, que le fil de l'Histoire me passe de part en part, haut en bas, des nuages à ma tête, à l'an... » écrit-il lui-même dans *Nord* (le dernier mot est abrégé par lui).

Pour soutenir leur point de vue, les lecteurs ne se font pas la même idée de l'intertexte de l'œuvre ni du type de problématique auquel il est lié. Nizan l'inscrit dans la lignée des populistes, eux-mêmes héritiers du roman picaresque ; Trostky le replace dans l'horizon d'une riche tradition littéraire qui se fonde au siècle classique ; Jean-Louis Bory souligne sa parenté

1. Patrick MODIANO, *La Place de l'Étoile*, Gallimard, « Folio », 1968.

avec Rabelais, un Rabelais sans la santé, un Rabelais de l'ère atomique. Modiano, très perspicace et armé d'une mémoire à la mesure de son sujet, le situe à la confluence de Rimbaud, Proust et du Talmud.

Ce qui rend une lecture mémorable, c'est son amplitude (en amont, vers le passé et en aval dans la perspective offerte), la variété de son irrigation (livresque, populaire, affective) qui lui fait distinguer dans le texte ce qui aide à déchiffrer l'Histoire passée, présente et future. Si les lectures que nous avons retenues sont historiques, c'est qu'elles sont toujours pertinentes. Soit elles témoignent d'un moment particulier où la littérature s'est livrée à un corps à corps avec l'Histoire, cette situation étant susceptible de se répéter. Soit elles étaient prémonitoires et le sont encore : relevant les malentendus que l'œuvre suscite, les dissonances internes qui la rendent complexe, elles empêchent l'interprétation de se clore sur des certitudes. Lire Céline dérange en effet l'idée même qu'on se fait de la lecture, en tant qu'elle cherche à produire du sens, à ordonner le chaos et à dissiper les ambiguïtés. Céline n'a travaillé qu'à aggraver les malentendus, à rendre monstrueuses les erreurs, à mettre le sens en déroute et à rendre difficile le jugement final.

Les plus pertinentes ne proposent pas de solution définitive aux apories de l'œuvre. Celle de Trotsky, en particulier, fait face aux divers appels du texte sans résoudre les contradictions qu'il y décèle. Il ne se met pas à l'abri de son altérité, tout en refusant la fusion avec lui. Mais une lecture peut être grande par ses faiblesses : Nizan a une juste intuition des points d'achoppement de la sienne, des nœuds où se brise le contrat de lecture attendu, et son rejet est à la mesure de ses intuitions. *A contrario* une lecture comme celle de Marie-Christine Bellosta, malgré un titre prometteur (*Céline et l'art de la contradiction*) et une analyse des sources souvent très éclairante, soumet en définitive le texte à une optique idéologique rétrospective : selon elle, Céline était fasciste dès *Voyage* ; ce premier livre est « méchant », non pas comme le disait Céline par « le fonds sensible », mais par son cynisme froid ; c'est un conte philosophique parodique et nihiliste. Plus encore : l'écriture n'en est pas libératrice car elle prône le primat de l'instinct et de l'émotion sur la réflexion ; elle

fourmille d'archaïsmes, de clichés et d'emprunts. Henri Godard, dans son introduction aux romans céliniens dans la « Bibliothèque de la Pléiade », et Yves Pagès, dans *Les Fictions du politique chez L.F. Céline*, tout en reconnaissant l'apport décisif de M. C. Bellosta à l'analyse de l'œuvre, en ont montré le caractère réducteur et tendancieux. Yves Pagès par exemple met au jour d'autres références intertextuelles, de La Boétie à Ibsen, toutes liées en quelque façon à l'idéologie libertaire (nous y revenons ci-après).

La bonne façon de lire Céline ne semble pas, en tous cas, de lui imposer une grille théorique, qu'elle soit idéologique, psychanalytique ou narratologique¹... : il est symptomatique que Céline n'ait pas trouvé, comme Proust, son Genette (il a en revanche ses bénédictins dont le plus exemplaire est sans nul doute Henri Godard). Dès l'instant où une théorie surplombe le texte célinien, elle se trouve en porte-à-faux avec tout ce qui déconstruit son édifice. Il est très difficile d'en apprivoiser toutes les aspérités sans délirer soi-même, comme Muray le fait avec brio, ce qui le prémunit contre les grandes entreprises de retraitement de l'œuvre à des fins fonctionnelles et didactiques. Car Céline n'aide à rien d'autre qu'à lire Céline, à prendre la mesure d'un phénomène irréductible à tout autre mais qui invite à considérer l'histoire, littéraire ou collective, comme une sédimentation de singularités.

Le lecteur le plus avisé est peut-être bien le lecteur amateur, sorte de concierge à l'écoute des ragots, ce personnage clef de l'univers célinien. Il se prévaut, en guise de compétence, d'une longue fréquentation de l'œuvre ; il a la mémoire aux aguets, tout en gardant l'oreille attentive aux bruits de l'actualité. Bien qu'il soit d'une grande érudition, Patrick Modiano est de ceux-là. Il n'hésite pas à mettre l'œuvre à l'épreuve de ses propres principes (d'inversion, de contradiction, d'outrance) ; il est prêt à lui faire un enfant dans le dos en la fécondant par une autre, celle de Proust par exemple, le grand rival de Céline ; puisque celui-ci se réclamait du lyrisme, il le prend au mot et, sans plus de façons,

1. Julia KRISTEVA dans *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, 1980, donne, selon nous, l'exemple à ne pas suivre d'une paraphrase du texte célinien, orientée par des thèses psychanalytiques préalables (omniprésence de la pulsion de mort, complexe de castration, etc.).

convoque Verlaine pour lui demander des comptes : « Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà, de ta jeunesse ? » (*op. cit.*, p. 168 ; la question s'adresse au protagoniste du roman, Raphaël, qui s'identifie au cours de ses hallucinations au « docteur Bardamu »). De la sorte, Modiano autorise un mode très incisif d'interrogation de l'itinéraire célinien, une façon inédite de s'y confronter.

Si Céline a eu de si bons lecteurs c'est qu'il a su les provoquer, parce que ses textes *font appel* : ils obligent le lecteur à collaborer et à résister dans un même temps, ils maintiennent de force le dialogue entre les vivants et les morts, le dit et l'informe. Chroniqueur de son siècle, ainsi qu'il se qualifie dans la Trilogie allemande, mais gardant la mémoire de ceux qui ont rendu possibles ses désastres, il est à la fois un agent et un patient des événements qu'il décrit (le terme « chronique » garde chez lui sa connotation médicale). De ses « chroniques », les lecteurs ne retirent pas le même enseignement selon l'importance réelle qu'ils accordent à l'écriture et à sa paradoxale force comique.

Si le poète Georges Henein vantait, à propos de *D'un château l'autre*, le rire tonique et dévastateur de Céline (il le tenait pour « le Bossuet de la voirie contemporaine »), certains sont insensibles au comique célinien ou le considèrent comme un argument à charge. Pour M. C. Bellosta par exemple, il assure la lisibilité du texte en reculant le seuil de tolérance à l'horreur (*op. cit.* p 201). Fidèle disciple de l'historien Zeev Sternhell¹, elle y voit un symptôme de la provocation ricanante des anarchistes qui se sont éloignés de la véritable dynamique révolutionnaire, entendons par là tout spécialement ceux qui appartiennent à la mouvance libertaire. C'est dire à quel point l'idéologie peut faire écran aux effets du texte. À cette interprétation, Y. Pagès a opposé une analyse historique — mais aussi littéraire — très documentée, montrant que c'est justement en trahissant les idéaux libertaires, chers notamment à sa grand-mère, que Céline a pu dériver de façon si désastreuse. Son sens du comique, qu'il ne dédaigne pas de s'appliquer à lui-même, serait le seul véri-

1. Zeev STERNHELL, *La Droite révolutionnaire. Les origines françaises du fascisme 1885-1914*, Seuil, 1978.

table antidote à l'esprit de sérieux, aveugle à sa propre bouffonnerie, qui a conduit Céline à défendre les thèses les plus insensées.

Avec Céline, il faut admettre que le tragique prend parfois les accents d'une farce, ce qui le rend plus tragique encore, mais d'un tragique sans rémission ni purgation possibles¹. On dit qu'au procès de Céline, le public, dont on imagine bien qu'il n'était pas composé exclusivement d'amis de l'auteur, était saisi de fou rire à la lecture de certaines pages des pamphlets. Ce rire, comme les registres de langue céliniens, couvre une large palette, du plus sombre au plus léger : assurément, c'est *un drôle de rire*, comme on le dit de la guerre du même nom, car c'est un rire sans issue. Céline reprend la question du comique au point où l'avait laissée Molière dans ses dernières œuvres (Ramon Fernandez, lecteur attentif de Molière et ami de Céline, parle de « jovialité sinistre »).

Le cas Céline

Dans les années trente, après la publication de *Voyage*, la question se posait ainsi : est-il de gauche ou de droite ? Ou rien du tout : anarchiste, mais alors de quel bord ? Simone de Beauvoir, après avoir été enthousiasmée avec Sartre par *Voyage*, tranchera, après avoir lu *Mort à crédit*, sur le ton péremptoire qu'on lui connaît : « Il y a [dans ce roman] un certain mépris des petites gens qui est une attitude préfasciste² ». Outre que l'expression « petites gens » nous est personnellement pénible, on peut aisément constater, même en s'en tenant aux premiers romans, que le problème est plus compliqué, aussi bien pour ceux qui veulent l'annexer à droite que pour ceux qui rêvaient d'en faire un des leurs à gauche.

1. On comprend que Beckett, grand admirateur des premiers romans de Céline, se soit retrouvé avec lui sur ce terrain-là, toutes différences comprises.

2. *La Force de l'âge*, Gallimard, 1960, p. 142. Sartre a placé en exergue de *La Nausée* une citation de *L'Église*, pièce qui sert de matrice à *Voyage* mais qui, au contraire du roman, comporte des propos antisémites.

Céline est indiscutablement sensible à la misère, sociale et ontologique, mais il n'y voit pas de remède. Médecin des pauvres, il est aux côtés des miteux, sans leur accorder pour autant un certificat de sainteté¹. S'il exècre la bourgeoisie et le pouvoir qu'elle monopolise, il fustige avec une égale violence le désir de servitude chez ceux qui lui sont soumis : « même idéal boa », dit-il des prolétaires et de leurs exploiters dans *Les Beaux Draps*. Prenons les choses dans l'autre sens : redoutable réactionnaire, il ne souhaite cependant aucune sorte de régénérescence, n' imagine pas que le passé fut meilleur et il s'attache à ridiculiser tant qu'il le peut le culte du chef, de l'ordre ou de l'obéissance. Il est indéniablement raciste mais son fantasme même de pureté raciale le conduit à trouver toutes les races hybrides et dégénérées, y compris l'aryenne. Son antisémitisme forcené et proprement hallucinant en arrive à déplaire aux antisémites eux-mêmes, parmi lesquels Brasillach qui supporte mal de le voir traiter de juifs Racine, le pape, l'Église, les rois de France (la liste n'est pas exhaustive) : de tels excès, s'inquiète Brasillach, nuisent à la cause qu'il prétend défendre et on croirait, écrit-il à propos de *Bagatelles pour un massacre*, que l'ouvrage « a été composé par un certain Célineman, dit Céline, afin de déconsidérer les antisémites² ». Céline se met par conséquent en position de n'être récupérable par aucun parti.

La question ne s'arrête pas aux choix idéologiques ; elle conduit certains lecteurs à se demander si son écriture est véritablement novatrice ou si elle fait semblant de l'être. On a vu que M. C. Bellosta y relevait de nombreux archaïsmes (ce qui paraît être un défaut), Nizan y décelait quant à lui une tendance mécanique à l'octosyllabe. C'est un fait que même ceux qui placent *Voyage* dans la mouvance de la littérature populiste sont obligés de constater que le roman est imprégné de modèles plus classiques. L'argot, le langage familier ne sont pas la principale composante d'un style qui recourt à toutes les ressources de l'étymo-

1. « Être la grande victime de l'histoire, ça ne veut pas dire qu'on est un ange », écrit-il dans *Mea culpa*, son pamphlet de 1936.

2. *L'Action française*, le 13 janvier 1938. Les pamphlets antisémites de Céline ont été expurgés par les nazis, notamment des pages « littéraires », et interdits sous le gouvernement de Vichy.

logie pour forger ses étonnants néologismes ; les effets d'oralité de la syntaxe célinienne sont précisément des effets et non une copie supposée fidèle du parler populaire. De l'écriture très travaillée de Céline, on pourrait dire, à rebours de ce qu'on lit d'ordinaire à ce sujet, qu'elle fait entendre dans le parler une vaste mémoire de l'écrit ; les voix auxquelles elle donne écho sont aussi celles des œuvres littéraires avec lesquelles elle compose. Le fil narratif est traversé de mille hantises qui font dévier le récit de sa trajectoire linéaire et lui substituent un subtil tissage aux motifs ajourés : faire dans la dentelle, comme une vieille fille ou comme Mallarmé, c'était sa façon d'être absolument moderne¹.

Dans les années soixante, un relatif recul étant pris après qu'eut lieu le procès Céline, la question est de savoir comment une écriture révolutionnaire a pu se mettre au service du nazisme (on se pose des questions similaires à propos de Pound ou de Heidegger). Le problème demeurant à ce jour à peu près entier, tout ce qu'on peut dire est qu'il ne gagne rien à être simplifié. On ne peut pas, pour aller plus vite, le scinder en deux compartiments étanches, l'homme ignoble d'un côté, l'écrivain génial de l'autre, car il s'agit de la même entité faite de traits à la fois inconciliables et concomitants. Comme le dit J. L. Bory, on ne peut pas se bricoler son petit Céline à soi en enlevant la partie gênante : même en restant dans le strict domaine des écrits, il n'est pas si aisé de détacher les pamphlets des romans, les uns et les autres ayant de nombreux points communs, à commencer par l'écriture à la première personne. Les pamphlets sont eux-mêmes traversés de tendances contradictoires puisque *Bagatelles pour un massacre* inclut trois ballets totalement décalés du contexte antisémite et que *Les Beaux Draps* se termine sur une pastorale se référant au Grand Siècle. On doit toutefois noter que les romans sont presque totalement étanches au discours antisémite, comme s'ils constituaient un garde-fou contre les stéréotypes les plus dangereux. Mais ils manifestent d'évidentes tendances pamphlétaires qui ne demandent qu'à se déverser ailleurs.

1. Mallarmé est cité, en mauvaise part bien entendu, dans *Bagatelles pour un massacre*.

En ce début de XXI^e siècle, il nous semble que le problème a achevé de se rendre inextricable. Il se poserait ainsi : peut-on lire tout Céline sans s'excuser de le faire, peut-on rire à la lecture de ses récits sans être suspecté de complaisance envers l'auteur ? On serait plutôt tenté de répondre par la négative et de voir le lecteur ordinaire de Céline comme quelqu'un qui doit se garder sur sa gauche (politiquement correcte), sur sa droite (extrême) et même au centre (mou). Un colloque à la Bibliothèque Nationale en 2002, organisé par l'irréprochable Société d'études céliniennes, s'est auto-interdit de publicité de peur de débordements incontrôlables. Précaution vaine apparemment, puisque c'est à l'intérieur même de ladite société que passent des divergences éthiques et idéologiques, ainsi qu'on a pu le constater lors du colloque de Budapest en juillet 2004.

Certes Céline est en Pléiade, il figure dans tous les manuels scolaires et est au programme des concours¹. Mais il n'est pas pour autant devenu un classique comme les autres. Ses œuvres ne sont pas complètes puisque les pamphlets sont interdits de publication, alors même que Régis Tettamanzi leur a consacré un volumineux et remarquable ouvrage, indispensable à l'analyse globale de l'œuvre. Rien n'est pacifié, tout s'est plutôt opacifié, ce dont il faut plutôt se réjouir tant les réponses simples sont inadéquates. On se voit ici sommé de choisir entre Michaux et Céline (Michaux n'en demandait pas autant, qui confessait une admiration pour l'écrivain), là suspect de rappeler que l'antisémitisme a aussi été une passion de gauche, comme le montre Alain Finkielkraut dans *L'Avenir d'une négation* (Seuil, 1982). On compte sur les doigts de la main ceux qui ont pu faire carrière à l'université avec une thèse sur Céline (que dire des téméraires qui osent se pencher sur les écrits de Brasillach ou de Rebatet dont certains restent au catalogue de la maison Gallimard ?).

Il est donc communément admis que la justice n'est jamais rendue en ce qui concerne les écrivains (Brasillach, Rebatet et Céline ont payé le juste prix de leur ignominie, le premier ayant

1. « J'en aiderai à passer le bachot », prédisait-il en 1957 dans *Entretiens avec le Professeur Y*.

été jugé à chaud). Que penser d'une morale qui consisterait à ignorer les désastres de l'Histoire dont la littérature est l'un des sismographes les plus sensibles ? Il est bien évident qu'on ne gagne rien, à long terme, à éviter de s'y confronter. La question de savoir ce sur quoi se fonde l'identité nationale est visiblement à reprendre, comme l'a bien senti Modiano, et elle ne peut faire l'objet d'un consensus sans examen critique. Peut-on le faire sur des bases simplifiées jusqu'à l'indigence, sans mémoire véritable ? Nous proposons, pour alimenter de façon précise cette mémoire, de faire retour sur deux lectures critiques contemporaines des premiers romans de Céline, et sur deux lectures actuelles, qui tiennent compte de l'ensemble de son trajet.

Nizan est l'un des représentants de la gauche marxiste parmi les plus subtils. Son *Aden Arabie* est strictement contemporain de *Voyage* ; il partage avec Céline bon nombre de diagnostics sur la société bourgeoise et sur une civilisation dont Rimbaud, auquel tous deux se réfèrent plus ou moins explicitement, a entamé le procès. Sa lecture de *Voyage* est une façon de régler ses comptes avec l'anarchisme, celle de *Mort à crédit* avec la modernité littéraire de Mallarmé, à ses yeux deux utopies individualistes dépassées. Il commence par saluer la force du premier roman de Céline pour aussitôt en réduire la portée en cédant, dans son analyse, à cet académisme dogmatique qu'il n'a cessé par ailleurs de dénoncer.

Que lit-il ? Un roman picaresque et populiste marqué par un nihilisme absolu. Ce faisant, Nizan fait l'impasse sur la double focalisation du roman et les dissonances qui en résultent. Il a en effet deux héros, comme le soulignait Céline dans l'une de ses premières interviews : « Une autobiographie mon livre ? C'est un récit à la troisième puissance. Céline fait délirer Bardamu qui dit ce qu'il sait de Robinson¹ ». Le roman n'avance pas seulement de façon linéaire, il se double d'une démarche spectrale : Céline disait encore que les personnages principaux en

1. Interview avec Merry Bromberger reproduite dans *Cahiers Céline 1, Céline et l'actualité littéraire 1932-1957*, Gallimard, 1976, p. 30-31.

étaient les fantômes. Au cœur du livre, figure en effet l'assassinat, d'abord manqué puis réussi, d'une grand'mère pétroleuse qui rappelle à notre bon souvenir celui des Communards et des insoumis fusillés en 1917 dont elle fait visiter les squelettes dans une crypte toulousaine.

La problématique du roman est de type lyrique, ce que l'intertexte rimbaldien auquel le Nizan d'*Aden Arabie* aurait dû être sensible, permet de déceler : « Je est un autre » est pour Céline un programme narratif. Bardamu y est en quête d'identité et essaie de trouver une voix personnelle parmi toutes celles qui traversent ses discours. La musique du roman est certes hargneuse (elle porte plainte contre le sentimentalisme hypocrite des belles âmes) mais elle est également compassionnelle (elle porte les plaintes de tous les sans noms qui la hantent). Le cynisme affiché par Bardamu est contredit par un sentiment de culpabilité omniprésent, qui ne relève pas seulement de « l'inconvénient d'être né » : il ne se sent pas innocent des crimes commis avec sa complicité silencieuse — dont le principal est l'assassinat de la vieille Henrouille — et il éprouve durement son impuissance devant la mort d'un enfant ou la douleur inacceptable d'un autre. C'est à bon droit que Céline pouvait dire que son roman avait aussi, si ce n'est principalement, un propos mystique : « Le fond de l'histoire ? Personne ne l'a compris. [...] C'est l'amour dont nous osons parler encore dans cet enfer, comme si l'on pouvait composer des quatrains dans un abattoir¹ ». Il revient à la charge dans le même sens lors de la réédition de son roman en « Poche » en 1949, écrivant dans une préface en forme de poème en prose : « on est en pétard de mystique ».

Ce qui a gêné Nizan est ce qui fait la force du roman : la suspension du jugement. Si le moraliste en Céline « arrache tous les masques », il arrache aussi celui de la révolution. D'où le verdict de Nizan : « Céline n'est pas parmi nous : impossible d'accepter sa profonde anarchie, son mépris, sa répulsion générale qui n'exceptent point le prolétariat. Cette révolte pure peut le mener n'importe où : parmi nous, contre nous, ou nulle part. Il lui manque la révolution, l'explication vraie des misères qu'il

1. Interview avec Merry Bromberger, *Cahiers Céline* 1, *op. cit.*, p. 31.

dénonce, des cancrs qu'il dénude, et l'espoir précis qui porte en avant ». Il juge donc que le roman fait « deux cents pages de trop », une fois son message exprimé : « il devrait s'arrêter quand tout est dit ». Céline entend justement explorer les suites du « Tout est dit » de La Bruyère. C'est quand tout ce qui pouvait être dit est dit que commencent les difficultés.

La révolution étant décidément ailleurs, dans la force de l'écriture, Nizan la réduit à une transposition du langage populaire parlé, qu'il juge d'ailleurs « assez extraordinaire ». Pourtant il voit bien que l'argot de Céline est en grande partie inventé, que son écriture vise à introduire une pluralité de voix, y compris à l'intérieur de la parole même du narrateur, ce qui achève de le distinguer des romanciers populistes.

Sur la question du style, Nizan revient avec plus de précision dans son article sur *Mort à crédit*, le livre qui a mis tout le monde d'accord contre Céline. Soucieux de dénoncer les réactionnaires qui n'ont pas fait allégeance à la dynamique révolutionnaire prescrite, Nizan concentre alors ses attaques, de façon apparemment étonnante, sur la poésie, en particulier quand elle trouve un refuge clandestin dans la prose : « L'échec de Céline me semble éclater dans le fait qu'il rencontre constamment la forme du vers de huit pieds ».

Il est saisissant de voir Nizan toucher juste quand il attaque Céline en même temps que Mallarmé. Tous deux sont rangés par Nizan dans la catégorie des symbolistes, terme désignant ceux qui donnent de la réalité une représentation déformée par l'écran d'un langage concerté, c'est-à-dire manipulateur. Le langage est donc pour Nizan ce qui fait écran au réel. Il l'oppose au style, ornement au service de l'idée, qui se doit d'être le plus naturel et transparent possible (ô combien de conservatisme chez les zélotes du progressisme révolutionnaire). L'idée que le travail de l'écriture est un travail sur la langue et que telle est sa réalité lui reste étrangère : « Il y a un style Rimbaud, il n'y a pas de style Mallarmé [...] Il existe une langue célinienne, il n'existe pas de style célinien ». Observant que la tentation du vers est forte également dans *Les Cloches de Bâle* d'Aragon mais n'en est pas la règle comme dans la prose célinienne, Nizan en vient à la condamnation suivante : « Cette soumission à une machine du langage est

le contraire d'un style ». L'essentiel de la révolution célinienne est justement de saisir l'aliénation de l'individu à sa source langagière, d'en faire son sujet, un sujet même pas assuré de voir le jour. C'est là ce qui le distingue en profondeur du Vallès de *L'Enfant : Mort à crédit* est le récit d'une émancipation, d'un désapprentissage des savoirs appris, mais aussi des impasses de cette émancipation. On a reproché à Céline de s'inventer une enfance miséreuse et un langage peuple (ce qui est un point de rapprochement avec Genet), mais il n'est pas indifférent que ce soit là qu'il se sente une dette et un regret : c'est ce qui lui a permis d'offrir aux misérables la langue la plus riche et variée qui soit, au lieu de les confiner dans le pittoresque d'un parler populaire¹. Pour y parvenir, il n'a pas jugé bon de suivre les préceptes prolétariens. Nizan le dit d'une façon bizarre, presque sous forme de lapsus. Céline s'attaque selon lui de façon révoltante au militantisme révolutionnaire — c'est peu de le dire — à travers le personnage de Mireille dans *Mort à crédit* : « [il fait] une prostituée du seul personnage communiste », là où il pourrait dire : « une prostituée du roman est communiste », ce qui ne devrait pas poser de problème au défenseur du vrai peuple.

Céline fait le procès du genre d'histoire que se raconte Nizan : une histoire qui triomphe du mal, des aliénations, des erreurs et des incertitudes. Il le fait en infiltrant la langue du roman du poison poétique qui tue son prétendu réalisme. La dimension « lyrique », lisible, si l'on s'en donne la peine, dans les deux premiers romans ne suit pas la ligne générale de l'histoire. Elle est à bâtir à partir d'indices dispersés, comme on le fait pour un poème, et selon une mémoire de grande amplitude. Le prologue de *Mort à crédit* s'engage sur un dialogue entre les morts et les vivants qui oriente d'entrée de jeu le roman selon des tracés clandestins qui trouvent un prolongement dans la suite de l'œuvre. Pour Céline, la langue littéraire naît de la confrontation avec ce qui la défait ; elle n'est pas étrangère au monde, elle est l'autre avec lequel il dialogue, elle est sa mémoire. C'est bien autre chose que la transposition du style parlé.

1. La vieille Henrouille s'inspire, dans sa vindicte, des poèmes de Charles d'Orléans : « Vous êtes plus méchants que l'hiver » lance-t-elle par exemple à ses persécuteurs, *Voyage*, « Folio » n° 28, p. 256.

La lecture de *Voyage* par Trotsky est elle aussi d'obédience marxiste mais elle diffère sensiblement de celle de Nizan, en particulier sur la nature de la révolution stylistique célinienne et même sur les présupposés idéologiques de l'auteur. Trotsky n'a pas de comptes à régler, en matière littéraire, avec l'anarchisme ni avec les « poètes symbolistes décadents » ; sa cible principale est la rhétorique de la bourgeoisie conservatrice nationaliste (« le poincarisme moral et artistique ») : c'est sur ce terrain qu'il rencontre Céline, tout en mesurant les risques d'un tel compagnonnage.

Il est plus sensible à la force d'une écriture dont il voit le double aspect. Après avoir constaté que « Céline écrit comme s'il était le premier à se colleter avec le langage », Trotsky précise qu'il se nourrit du riche terreau de la culture française : « À travers ce style [...] vit, jaillit et palpète la réelle richesse de la culture française, l'expérience affective et intellectuelle d'une grande nation dans toute sa richesse et ses plus fines nuances ». Il accorde à ce style une force révolutionnaire propre, distincte des opinions de l'auteur : « Céline n'est pas un révolutionnaire et ne veut pas l'être. Il ne vise pas le but, pour lui chimérique, de reconstruire la société. [...] Pour soulager sa conscience devant les affres de la vie, il a fallu, à ce médecin des pauvres, de nouvelles ordonnances stylistiques. Il s'est révélé un révolutionnaire du roman. Et telle est la condition du mouvement de l'art : le heurt de tendances contradictoires ». La révolution célinienne consiste donc, non pas à proposer des remèdes politiques, mais à établir un diagnostic qui sorte des formules convenues, en permettant éventuellement à d'autres d'en tirer les leçons : « dévoiant les mensonges, il suggère la nécessité d'un avenir plus harmonieux ».

Le diagnostic célinien paraît à Trotsky d'un incurable pessimisme et il en relève les traits les plus déprimants : la mort est intriquée à la vie, l'absurdité est sans issue, sans causalité logique ni progrès possible, la structure sociale aussi mauvaise que n'importe quelle autre dans le passé, le présent ou le futur. Cependant, il perçoit dans le roman une tension interne, celle d'« un désespoir qui se débat dans son propre cynisme ». Les épisodes marqués par les figures de Molly, Alcide et Bébert infléchissent la ligne dure du roman dont le narrateur n'est pas un médecin

« assez ignoble », comme le disait Nizan, mais aussi misérable que ses patients. Le rire y est un antidote à la désolation, un rire hérité de Rabelais et de ses « robustes outrances » selon la formule de Flaubert.

Le résumé que fait Trotsky du roman en met en lumière les dissonances : dès l'incipit, l'anarchiste Bardamu s'engage dans une guerre qui n'est pas la sienne. On sait en effet que, dans une première version de *Voyage*, c'était Arthur Ganate, patriote conservateur, qui s'engageait dans le régiment, comme il était logique. En faisant de l'anarchiste Bardamu le narrateur du récit et en lui prêtant une forme d'engagement inconséquente, Céline a délibérément accentué la discordance entre les actes et les discours. Par ricochet, il creuse la dénivellation entre les épreuves vécues par le héros et le récit qu'il en fait.

L'épreuve cruciale, matrice de toutes les autres, est l'expérience de la Grande Guerre. Trotsky sent bien qu'elle est perçue, non comme un accident de l'Histoire, mais comme le principe général de la vie sociale et de la vie tout court (le vitalisme ambiant ajoutant ici sa note). Le champ social se partage en effet entre ceux qui disposent d'un capital de vie leur permettant de réaliser les bons investissements dans tous les domaines et ceux qui, à leur corps défendant, permettent à ce capital de fructifier. C'est ce diagnostic qui nourrit le pacifisme hargneux, quasiment hystérique, de Bardamu acharné à défendre sa survie contre le consensus belliqueux. Les risques d'une telle attitude dans le contexte des années trente n'échappent pas à Trotsky.

Lire *Voyage* dans ces années-là, c'était se donner les moyens de saisir les conditions d'émergence d'une nouvelle guerre. Comme Céline, Trotsky se place du point de vue de ceux qui ont payé de leur personne, les soldats du Front, et des vaincus, les Allemands de la Ruhr-Rhénanie, en mesurant les conséquences probables de leur humiliation : « Poincaré voulait crucifier l'Allemagne afin de délivrer la France, une fois pour toutes, de toute inquiétude. Cependant [...] sans l'occupation de la Ruhr, les nazis ne seraient pas si facilement venus au pouvoir ». Ils font tous deux le procès de la république de Raymond Poincaré, personnage évoqué

dans les premières pages de *Voyage* comme le président des expositions canines. Trotsky analyse donc « le style anti-Poincaré » de Céline : il le sort de la deuxième ornière, celle de « l'imitation » du langage parlé.

L'idée de Trotsky est de lire le roman célinien parallèlement aux Mémoires de Poincaré et de comparer leur sens de l'Histoire selon la manière dont ils l'écrivent. Les souvenirs en plusieurs volumes de Poincaré se présentent comme une série de notations autocentrées, usant d'une rhétorique de la sincérité soucieuse de ses effets. Le mot « mémoire » y reste vide et sans résonance, au contraire de la mémoire célinienne attentive aux échos les plus ténus, aux bruits de tout ce qu'on ne voit pas et de ce qui a disparu (« des bruits de musée » écrit-il dans *Féerie pour une autre fois*). Poincaré, revenant à la veille de la guerre d'un voyage à Saint Pétersbourg, peint un chromo touristique de « la mer bleue indifférente aux conflits humains » ou bien, en plein conflit, entre deux télégrammes patriotiques, il énumère les fleurs qui ornent sa villa et les dorures de son palais de l'Élysée. L'un passe à côté des désastres qu'attise son indifférence, l'autre se place dans l'œil du cyclone, à ses risques et périls.

Trotsky discerne la filiation de Poincaré avec le sens de l'ordre et de la mesure, très infidèle à la véritable leçon du cartésianisme, alors que Céline, accordé aux problématiques du Grand Siècle sans déposer son esprit critique, pointe le lien entre le culte de la mesure et la dévotion à l'autorité ou au respect des normes imposées. Céline a su, selon les termes si pertinents de Trotsky, « arracher le prestige qui entoure ce qui l'effraie » ; pour cela il a sondé le style du pouvoir, fait d'intimidation et de correction disciplinaire. L'on voit qu'une lecture très politique de Céline peut se révéler plus profonde littérairement que celle en apparence plus stylisticienne de Nizan. On peut prolonger sur ce point la lecture de Trotsky qui fait de Céline l'héritier des moralistes du Grand Siècle : pour défaire le processus de fascination, principal ressort du désir de servitude, Céline a sans nul doute trouvé une partie de son inspiration chez Molière, auteur qu'il adulait (l'injure « Tartuffes ! » et ses dérivés est l'une des plus fréquentes

sous sa plume). Dans *Mea culpa*, il en appelle à *George Dandin* pour mettre en lumière le ressentiment qui anime « les larbins », aussi égocentriques que les maîtres qu'ils dénoncent car tous sont mus par des calculs d'intérêt qui ne s'avouent pas à eux-mêmes (mais là encore, il préserve l'éventualité, si hypothétique soit-elle, d'une « quatrième dimension » compassionnelle dont le modèle est donné à ses yeux par Vincent de Paul¹ ; il en fait son « pote » dans *Féerie pour une autre fois*). Poincaré incarne, par son prosaïsme sec, l'impossibilité de parler une autre langue que celle de ses intérêts de classe. On ne peut pas dire que Céline parlait uniquement la langue de ses intérêts.

Grâce à sa perception du lien entre Céline et le siècle de Molière, Trotsky sait lire avec lui l'emprise de la religion, jusque dans ses aspects les plus laïques : « Nulle part on ne parle aussi volontiers de la "religion du patriotisme" que dans cette république laïque ». Le patriotisme est une Tartufferie et l'ironie de Trotsky ne le cède en rien sur ce point à celle de Bardamu : « "L'Union sacrée" purifia les cœurs » (cela signifie entre autres qu'elle détourna l'attention des scandales financiers). La religion patriotique de Poincaré, dénuée de miséricorde, étend sa régence à toutes les sphères de la vie privée, ce qui se vérifie dans *Voyage* par l'aventure de Bardamu avec Lola (au Front) puis avec Musyne (à l'arrière). L'analyse de Céline doit beaucoup à sa réflexion sur les impostures et sur le théâtre : « Soulevant les voiles superficiels de la décence, il découvre la boue et le sang », souligne Trotsky, « et non content de déshabiller la vie, il lui arrache la peau ».

C'est en effet en termes dramaturgiques que Céline analyse la scène sociale ; il en montre les coulisses, les estrades, le public, les argentiers. Un genre sert à en analyser un autre : ainsi le roman, tel qu'il se vit ou s'écrit, est vu au prisme de l'art dramatique. Céline montre en quoi les événements dépendent de la représentation qu'on s'en fait, comment se fabrique un héros et sur quels présupposés (cohérence, permanence, consistance), com-

1. Constatant que « l'homme nouveau » est seul, Céline ajoute : « Il faut qu'on la découvre bien vite la quatrième dimension ! Celle du sentiment fraternel, celle de l'identité d'autrui », *Mea culpa*, dans *Cahiers Céline 7. 1933-1961*, Gallimard, 1986, p. 40.

ment s'invente un type de récit où le vraisemblable est le substitut du vrai. Dans *Voyage*, Bardamu traque chez tout un chacun ce désir de se raconter une histoire dont il sera le héros. Pour cela, il faut, comme la lingère-gantière-libraire Mme Herote, savoir faire fructifier ses relations et, par conséquent, en établir.

Faire des relations, faire travailler le lecteur à ce mode de rapport, c'est le modèle du récit classique : à partir d'un constat qui se donne pour objectif, il s'agit de faire signifier les indices, d'établir entre eux des relations qui rapportent un maximum de sens, de tout exploiter (chez Céline il y a toujours un reste intraitable). Le dynamitage du récit — celui qu'opère le narrateur de *Voyage* — consiste à défaire ce régime général de rapport, à déjouer les alliances attendues considérées comme seules recevables, à en créer d'autres qui paraissent fantastiques et déplacées (entre fantômes par exemple). Il faut détisser ici, reprendre là, broder pour faire ressortir les lacunes, faire des jours dans le récit : Céline, c'est Ariane, mais aussi Pénélope et la Parque noire. Pour le lire, le lecteur devra faire de même : désactiver des pans de mémoire qui font écran (le modèle picaresque par exemple), tirer un fil qui se révélera plus fructueux que d'autres (la filiation avec Rimbaud ou Molière à l'occasion) et parfois revenir bredouille après avoir suivi une fausse piste.

L'histoire avec Céline est surtout une question de géographie, particulièrement dans la Trilogie où le chroniqueur, tel un Pline moderne, raconte sa « croisière aux entrailles du Vésuve » dans l'Allemagne en débâcle. Les frontières entre les pays, entre les peuples, entre les langues sont souvent brouillées, comme le sont dans toute l'œuvre les lignes de démarcation entre les aliénés et les aliénistes, les bons et les méchants ou encore le féminin et le masculin. Les tracés forment des chevêtres, à l'image de ceux que dessinent les enfants autistes dans *Rigodon*. Il y a bien du Poincaré chez Céline, mais l'autre Poincaré, Henri, le précurseur des théories du chaos évoqué dans *D'un Château l'autre*. Il observait les mouvements turbulents, comme Céline ceux de la Seine à Ablon, et voyait qu'y coexistaient irrégularités et zones de régularité, selon une périodicité non prédictible. On croirait lire un traité du style de Céline et un aperçu de sa conception de l'Histoire.

Céline lit l'Histoire dans tous les sens : elle fait du sur place, elle va en avant, en arrière, et surtout fait des zigzags. Il enregistre avec une particulière précision le moment où une page se tourne, où un décor est remplacé par un autre alors que les acteurs sur scène continuent encore à jouer un rôle qui n'a plus cours. D'où l'extraordinaire atmosphère d'opérette de la vie quotidienne à Sigmaringen racontée dans *D'un château l'autre* ; dans *Nord*, le fond sonore est assuré par le cri des oies, lointaines cousines de celles du Capitole, qui avertissent de l'arrivée d'un intrus. C'est l'Histoire entière qui est pour lui en dérangement : non seulement le récit que peut en faire le chroniqueur mais la façon qu'ont les événements de se dérouler. À Pétain, aux collabos, à ceux qui lui téléphonent à Meudon et enfin à lui-même, Céline semble dire : il n'y a plus d'abonné au numéro que vous composez.

Les lectures contemporaines des premiers romans montrent que Céline a, dès le départ, divisé ses lecteurs, même quand ils étaient idéologiquement proches. Il n'en va pas autrement aujourd'hui, plus de soixante après. Nous nous concentrerons à titre d'exemple sur deux critiques, Christian Prigent et Philippe Muray. À l'heure de faire le solde des avant-gardes compromises avec les dictatures du siècle écoulé, ils dialoguent entre eux par-dessus l'épaule de Céline. Prigent entend se démarquer des réactionnaires, Muray s'attaquant aux progressistes avant de s'en prendre à tous ses contemporains, toujours en lisant Céline.

Christian Prigent, dans *Ceux qui merdRent* (1994) aborde directement Céline par les pamphlets antisémites car, dit-il, « quand il est question d'antisémitisme dans un essai sur la littérature, le nom de Céline surgit inévitablement » ; mais, afin de ne pas éluder les difficultés ni les contradictions, il remonte à *Voyage* « qui a su traiter la question de la guerre, cette forme suprême [...] du Mal autrement que comme un simple thème [...] et autrement qu'à partir du point de vue d'une réprobation humaniste convenue ». Son style émotif, écrit-il, a le souffle coupé par une horreur indicible mais qu'il tente quand même de dire (c'est ce que Conrad appelle le « *Wild* »). Son lyrisme imprécatoire — car

il s'agit bien chez Céline de lyrisme — n'a rien à voir, y compris dans les pamphlets, avec la rationalité froide des circulaires d'un Darquier de Pellepoix car Céline a su se forger un style « à la hauteur goguenarde des monstruosités du siècle ». C'est aussi bien ce que pensait avant lui le poète Georges Henein.

Son cas peut être élargi à celui des écrivains d'avant-garde qui, comme Pound, ont adhéré à des idéologies totalitaires. L'interprétation de Prigent est la suivante : terrifiés de voir le Mal les surprendre sauvagement, ils ont tenté d'éradiquer la surprise en se mettant dans des postures insensées. De là l'inconfort du lecteur qui ne peut s'en tirer par des formules du genre : c'est un grand écrivain mais un salaud antisémite (ou l'inverse). En résumé, il n'y a pas deux Céline mais « un-sans-unité », formulation qui nous semble d'une grande pertinence.

Mais Prigent ne s'arrête pas là et il s'en prend à la lecture du *Céline* de Muray, paru en 1981, qui faisait, à travers l'analyse du trajet célinien, le procès des avant-gardes « grevées [à ses yeux], de mille péchés d'affiliation aux idéologies progressistes ». Il s'agissait pour Muray vu par Prigent de s'attaquer aux modernes, fils de Pétain et de Rimbaud nés à deux ans d'intervalle : il y avait un lien, pour ce Muray-là, entre la fascination pour la défaite du sens et la fixation raciste pour combler « le gouffre noir » ouvert par l'écriture. Céline était l'exemple de ce qui arrive quand « [on entend] mieux sa glotte que le latin ». La conclusion de Muray selon Prigent serait donc : « Antisémites et racistes, en définitive, Rimbaud, les dadaïstes, les futuristes, les maniaques des "grandes irrégularités de langage", les glapisseurs de "glotte" de la poésie sonore, etc. — en bloc »... On doute fort que Muray se reconnaîtrait dans un tel raccourci.

Il est vrai que la défaite du sens devant les puissances occultes qui rôdent autour du langage fait partie des hantises de Céline, qu'elle est un motif d'horreur et de fascination. Pour Prigent, on peut encore « s'en sortir [des "surprises du Mal"] tant bien que mal en écrivant ». Céline en doutait. Tout cela est bien abscons pour le lecteur ordinaire, mais il reste que Céline a réussi son coup : mettre le doigt sur la plaie, nous obliger à interroger la modernité et ses explorations d'inconnu, imposer une pause dans nos enthousiasmes. Prigent, comme nous tous, a du

mal à suivre la prose imprécatrice de Muray où, selon lui « l'orthodoxie biblique » vient remplacer « l'orthodoxie marxiste » ; mais ce n'est pas une raison suffisante pour assortir ses citations de Muray d'un triple point d'interrogation, comme si s'interroger, certes sans précaution excessive, sur la proximité des avant-gardes avec les totalitarismes était le symptôme d'un esprit gravement réactionnaire. Prigent en vient à accuser Muray d'idolâtrie du Verbe : c'est bien avec elle que Céline s'est débattu, lui qui n'a cessé de considérer la Bible comme sa grande rivale et le Verbe comme le vecteur principal des catastrophes. Prigent en arrive à opposer à Muray des hypothèses de type psychanalytique très en retrait sur les analyses qu'il donne par ailleurs dans son ouvrage, telle celle-ci : « c'est souvent l'allégeance à la positivité du sens et la dévotion à l'instance paternelle de la Tradition qui génèrent la déclaration raciste et l'affiliation aux pensées totalitaires ». Faut-il vraiment opposer une simplification à une autre ?

Dans ce qui va suivre, je me ferai le porte-voix de Muray, dont je trouve roboratives les lectures de Céline, sans pour autant me sentir tenue d'adhérer à ses partis pris délibérément outranciers (la lecture de Céline développe cette disposition). Que lisait Muray chez Céline en 1981 ? D'abord la critique, proche de celle de Heidegger, du développement technique. Les Expositions Universelles, moquées dans *Mort à crédit* à travers les discours du père de Ferdinand, claironnaient un avenir radieux que rien n'entraverait (« tous les assassins voient l'avenir en rose » écrit le Céline de *Mea culpa*, son pamphlet anticommuniste publié la même année que le roman, en 1936). Il constatait, dès *Voyage*, que les avancées techniques, en U.R.S.S. ou aux U.S.A., ne faisaient progresser que la misère, les instruments de la terreur et le contrôle des individus.

Muray lisait encore chez Céline une intuition qui va devenir son thème de prédilection à lui : la fin possible de l'Histoire, entendue comme la mémoire des erreurs qui nous ont menés là où nous sommes : « Je donne pas dix ans pour que les jeunes prennent Pétain pour une épicerie », prédisait Céline moqueur dans *Nord* (éd. Folio, p. 217). Il consacrait ses dernières œuvres

à composer avec le chaos, à écouter les sirènes de toutes sortes (« Je sirène ! » lançait-il dans *Guignol's band*), à retrouver d'anciens sentiers fréquentés par les vieilles dames, tel ce fameux « Sentier des Bergères » à Puteaux, écho de pastorales oubliées. Il avait pu expérimenter sur lui-même le désir fou de guérir du cauchemar de l'histoire (celui dont le Stephen Dedalus de Joyce essaie de se réveiller), alors même qu'il n'avait cessé de faire le procès des Lumières, époque où tout le monde proposait des remèdes au malheur. Céline était devenu un Monsieur Purgon, à la fois bouffon et dangereux, acharné à traquer le microbe afin de débarrasser l'humanité de l'embarrassante question de l'altérité, représentée chez lui par la figure du juif.

Pour Muray, Céline était à lui seul une mémoire des antisémitismes de toutes provenances, ce en quoi il devrait nous paraître précieux si nous voulions analyser sérieusement cette composante peu glorieuse de notre histoire nationale ; et Muray de renvoyer, sur le modèle célinien inversé, aux paroles peu amènes sur le sujet des rois d'Espagne, des Chrétiens, de Schlegel, de Voltaire, Rousseau, Fourier, Proudhon... Toutefois, observe-t-il avec Henri Godard, Céline met rarement en scène dans ses romans des personnages juifs et, quand il le fait, ils sont plutôt sympathiques et proches du narrateur (on pense à Titus Van Claben ou à Clodovitz dans *Guignol's band* dont l'origine juive n'est pas déterminante si ce n'est dans l'esprit du lecteur). Le roman semble avoir empêché chez Céline le mot juif de prendre consistance et c'est aux romans qu'il a consacré l'essentiel de son travail (les pamphlets couvrent cinq ans de sa vie et il les rédige tout en écrivant la suite de son entreprise romanesque). Tel était l'état de la réflexion de Muray sur Céline en 1981.

Un peu plus de dix ans plus tard, en 1994, alors que *Voyage* est au programme de l'agrégation, Muray publie une lecture de *Voyage* qui est un manifeste contre les contemporains et non plus seulement contre les modernes. Comme Céline, il se déclare en *Désaccord parfait* avec son époque (c'est le titre de son recueil de quelques « Exorcismes spirituels »).

Sa cible n'est plus les avant-gardes mais *l'homo festivus* et son comparse, « le droit-de-l'hommiste », tous deux nantis d'une

bonne conscience à toute épreuve, défilant main dans la main dans « des parades de fierté injustifiée » (les *gay prides*) au son des musiques de *rave*. Muray décrit avec une rage jubilatoire les déambulations touristiques du post-moderne à la fin de l'Histoire (il est sur ce point en phase avec Houellebecq). Il reprend, pour lui faire face, sa lecture de Céline et propose de relire ses lettres à la N. R. F., particulièrement celle où il donne le résumé de *Voyage*. Céline y commente l'épisode où Robinson, qui vient de précipiter la vieille Henrouille dans l'escalier, va enfin toucher le capital espéré mais renonce soudain à se caser : « Quelque chose le retient [Robinson] de s'installer dans le bonheur bourgeois, dans l'amour et la sécurité. *Quelque chose ! Ah ! Ah ! C'est tout le roman ce quelque chose !* ». Muray consacre un article à ce « *quelque chose* » que le roman n'explicite pas, nous laissant le soin de continuer le voyage. Comme le dit Antoine Compagnon à propos des œuvres d'une modernité critique, elles ne répondent pas aux questions qu'elles posent. Elles les laissent (se) reposer.

Les lecteurs de *Voyage* ont sommé Céline de tirer les conclusions de ses constats. Il fallait que ça serve à quelque chose, à une cause, à un parti, qu'il y ait une issue : la grâce (Bernanos) ou la révolution (Aragon). Mais Céline reste intraitable, sans credo d'aucune sorte, il le répète fermement dans *Rigodon* où il envoie aux arènes les curetons de tout poil. Il n'était le contemporain que de ceux qui, d'une façon ou d'une autre, avaient mis en question cette catégorie de la pensée, par exemple... Mallarmé. Céline, qui était à cheval sur au moins trois siècles, décrivait cette irréalité dans laquelle on baigne quand on se croit en phase avec le vent du siècle et assuré qu'il souffle du bon côté.

On peut donc souscrire au jugement de Muray soulignant que Céline s'est attaqué à toutes les formes d'enthousiasme, à tout ce qui peut faire croire qu'on est sauvé, qu'on est innocent. Avec Rimbaud, il voit l'homme comme un damné de la rédemption, un aliéné du salut. Dans *Voyage*, le capitaine Ortolan met son entrain au service du carnage. Sous les positivités apparentes, Céline s'attache à mettre au jour le travail du négatif, ordinairement refoulé : pour lui le négatif ce n'est pas seulement la mort, c'est la part maudite, la monstruosité, l'acquiescement aux forces de destruction. Sa folie est d'avoir régressé par rapport

à ce constat, d'avoir prétendu vouloir guérir le monde, maladie juvénile dont notre époque est, selon Muray, gravement atteinte. Pour Céline en effet, même la mort est à crédit et il faut payer de sa personne pour obtenir un permis d'inhumer (*Mort à crédit*, c'est quand même un titre époustouflant). Encore faut-il savoir à qui payer son dû et auprès de qui obtenir la reconnaissance de la dette à acquitter ; il n'y aura d'ailleurs pas d'acquiescement mais un sursis sans cesse à reconduire.

En 2001, Muray récidive dans un article intitulé « On purge bébé », titre inspiré de Feydeau. Il examine deux brûlots anticéliniens, celui de Jean-Pierre Martin (*Contre Céline*) et celui de Michel Boutan (*Céline et l'art de son temps*), ce qui lui permet de déchaîner sa fureur contre « les nouveaux actionnaires » des bonnes causes.

Jean-Pierre Martin et Michel Boutan entendent culpabiliser les lecteurs de Céline, surtout ceux qui sont sensibles à son style et à son comique (culpabiliser le rire, fait remarquer Kundera, est pourtant caractéristique des régimes totalitaires). Ils feignent de croire qu'on n'a pas encore traité sérieusement de la culpabilité de Céline. Muray rappelle en préalable qu'aucune personne sérieuse n'a jamais douté de la culpabilité de Céline, qu'on n'a pas invoqué en sa faveur une extraterritorialité de la littérature dont pouvait jouir par exemple Sade, tenu pour indemne des péchés de ses fictions. De plus, il convient de rappeler que le coupable avait payé ce qu'il devait payer, qu'une épuration avait eu lieu, pas toujours dans la sérénité, on peut en croire Jean Paulhan¹.

D'où vient, se demande Muray, l'acharnement à poursuivre le coupable après le jugement rendu ? Sa réponse est que les écrivains sont désormais sommés d'œuvrer à l'extension des valeurs de tolérance, de justice et de transparence, au lieu de faire l'instruction de désastres confus. La moralisation est devenue, selon Muray, « le pôle nord de l'interprétation ». L'homme nouveau tardant à venir — ce que Céline constatait en 1936 à son retour d'U.R.S.S. —, il est devenu urgent de trouver des coupables, en allant les chercher parfois très loin dans le temps : il ne suf-

1. Voir sa Lettre aux directeurs de la Résistance en 1952.

fit pas que Céline ait été antisémite en son temps, il faut qu'il soit lepéniste aujourd'hui (J.-P. Martin). D'où les lectures rétrospectives passablement malhonnêtes de *Voyage* où l'on se plaît à relever l'allusion à la « musique négro-judéo-saxonne », expression malheureuse mais isolée (par ailleurs, Céline est content de faire jizzer la littérature française). Les modernes inquisiteurs, exigeant « des objets d'exécration totalement cohérents » d'un bout à l'autre, en viennent à dénoncer son écriture manipulatrice, « d'une innocence feinte » (J.-P. Martin) jusqu'à voir dans les points de suspension, présents depuis la thèse de Céline sur Semmelweis, des sortes de fils de fer barbelés entourant les espaces de connivence non-dits avec les fascistes : « des gens qui voient des fils de fer barbelés dans des points de suspension doivent avoir quelque chose à se reprocher » observe sarcastiquement Muray qui se demande, comme le fait également Henri Godard, jusques à quand la littérature restera encore insoluble dans la morale, sans l'annuler ni être annulée par elle, formulation d'une implacable justesse.

Cela le conduisit à ajouter en 2001 une préface à son essai de 1981. Suivant l'exemple de Céline, il aggrave son cas avec une vigueur pamphlétaire décuplée. Il observe que naguère encore il était possible de « méditer avec une relative sérénité sur quelqu'un qui s'était monstrueusement trompé », de réfléchir sur la cohabitation chez un écrivain de quelques vérités incompatibles, de s'interroger, sans faire trépigner d'impatience son auditoire « sur quelques vérités boiteuses, qui le resteraient, qui n'étaient vérités que parce qu'elles étaient boiteuses ». L'humanité n'avait pas totalement divorcé d'un sentiment de « péché originel », ce pourquoi elle pouvait rire car le rire naît du spectacle d'une chute qui fait que l'homme n'est pas Dieu : Céline le rappelait à l'imaginaire Professeur Y en prenant l'exemple de Pascal (un type mystique dans son genre¹...) qui aurait dû l'essentiel de sa conversion à la peur de voir son carrosse verser sur le Pont de Neuilly. L'univers était encore noir ET blanc. On pouvait lire Céline ET Primo Levi.

1. *Entretiens avec le Professeur Y*, Gallimard, « Folio », 1955, p. 81.

Le trait marquant de ces différentes lectures de Céline est de mettre en lumière la dimension polémique qui les travaille, mais aussi les conflits internes à une œuvre qui ne cesse de batailler avec les fantômes qui la hantent. Jean-Louis Cornille — autre lecteur inspiré à la fibre pamphlétaire — montre ainsi, dans son ouvrage intitulé *La haine des lettres*, que *D'un château l'autre* est la réécriture de *Voyage*, une version « célinisée » du premier roman après que le désir de rivaliser avec Proust a été mis à distance¹. Et J.-L. Cornille d'ouvrir les hostilités avec l'éditeur Gallimard, infiniment plus favorable à Proust qu'à Céline, ne serait-ce que par solidarité de classe, un éditeur toujours en train de récupérer les auteurs qu'il a d'abord manqués.

Ces lectures servent donc de révélateur à des désaccords qui concernent l'histoire littéraire, en tant qu'elle façonne notre perception de l'identité nationale et culturelle. Céline n'a cessé de recréer les conditions de ce genre de malentendu : *Bagatelles pour un massacre* paraît en plein Front Populaire et il est farci de ballets au cadre bucolique détonant dans le contexte du pamphlet ; *Guignol's band* est publié en 1944 quand plus personne n'a envie de lire un roman ayant pour toile de fond la première guerre, surtout pas un roman comique ; la Trilogie allemande, qui revient lourdement sur le sort des Collaborateurs, commence à être publiée à l'heure de la réconciliation nationale et elle affiche ostensiblement ses références aux classiques français là où on les attendait le moins.

Céline s'est acharné à souligner les ratés de la connivence, à créer les conditions d'un brouillage maximal dans la réception de son œuvre, sans jamais cesser de vouloir maintenir le courant avec ses lecteurs, fût-il sous une ligne à haute tension. Avec une précision de sismographe, il a transcrit les bruits et les images qui parasitent le circuit du sens, mais l'ouvrent par là au dehors et l'exposent au devenir. Ce faisant, il a rendu particulièrement sensible la trahison des héritages que le lecteur partage avec lui,

1. Cf. cette phrase de *Voyage*, minutieusement assassine : « Proust, mi-revenant lui-même, s'est perdu avec une extraordinaire ténacité dans l'infinie, la diluante futilité des gens du monde, gens du vide, fantômes de désirs, partouzards indécis attendant leur Watteau toujours, chercheurs sans entrain d'improbables Cythères » (p. 74).

parmi lesquels les héritages littéraires qui sont bien autre chose qu'un intertexte tant ils font corps, dans son cas, avec la constitution problématique d'une identité.

Bibliographie

Les œuvres de Céline sont citées dans l'édition la plus récente en « Folio » quand elle existe. Soit (nous indiquons entre parenthèses la date de première publication)

Voyage au bout de la nuit (1932), n° 28 (titre abrégé en *Voyage*).

Mort à crédit (1936), n° 1692.

Guignol's band (1944 et posthume, 1964, pour la partie II), n° 2112.

Féerie pour une autre fois (1952 et 1954 pour la deuxième partie), n° 2737.

Entretiens avec le Professeur Y (1955), n° 2786.

D'un château l'autre (1957), n° 776.

Nord (1960), n° 851.

Rigodon (posthume, 1969) n° 481. (On appelle Trilogie allemande l'ensemble de ces trois derniers romans).

La thèse de 1924 sur Semmelweis est disponible dans *Cahiers Céline* 3, Gallimard, 1977.

La lettre à la N. R. F. de 1932 est extraite de *Lettres à la N. R. F. 1931-1961*, Gallimard, 1991, p. 13-15.

Les ballets sont réunis dans *Cahiers Céline* 8, Gallimard, 1959, qui contiennent également les pièces antérieures aux romans, *L'Église* et *Progrès*.

Mea culpa, pamphlet anticommuniste de 1936, est reproduit dans *Cahiers Céline* 7, Gallimard, 1986.

Les pamphlets antisémites *Bagatelles pour un massacre* (Denoël, 1937), *L'École des cadavres* (Denoël, 1938) et *Les Beaux Draps* (Denoël, 1941) sont interdits de réimpression.

L'édition de référence, indispensable à tout travail sur l'œuvre de Céline, est celle de Henri Godard chez Gallimard en « Bibliothèque de la Pléiade », *Romans* en 4 tomes (éd. de 1981 à 1993).

Les lectures contemporaines de Céline sont disponibles pour Voyage dans 70 critiques de Voyage au bout de la nuit, textes réunis et présentés par André Derval, IMEC éd. 1995.

Nous avons retenu celle de Nizan initialement publiée dans *L'Humanité*, 9 décembre 1932 et celle de Trotsky, initialement publiée dans *The Atlantic Monthly* en octobre 1935 (reprise en traduction française dans *Littérature et révolution*, René Juillard, 1964).

Sur *Mort à crédit* et les autres titres de Céline, les articles sont disponibles dans *Les Critiques de notre temps et Céline*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin, Garnier, 1976 (l'article de Nizan, reproduit p. 55-60 de ce recueil, a paru initialement dans *L'Humanité*, le 15 juillet 1936).

Les lectures ultérieures citées dans cet article (par ordre alphabétique d'auteur)

BELLOSTA Marie-Christine, *Céline ou l'art de la contradiction*, PUF, 1990.

BORY Jean-Louis, article sur *Nord* publié dans *L'Express*, 26 mai 1960, repris dans le *Magazine littéraire*, Hors série n° 4, décembre 2002.

CORNILLE Jean-Louis, *La Haine des lettres*, Actes Sud, 1996.

GODARD Henri, *Poétique de Céline*, Gallimard, 1985.

Céline scandale, Gallimard, 1994.

HENEIN Georges, *L'Esprit frappeur. Carnets de 1940-1973*, Encres, 1980, p. 127-128 et p. 205.

MODIANO Patrick, *La Place de L'Étoile*, Gallimard, « Folio », 1968.

MURAY Philippe, *Céline*, Seuil, 1981, repris et augmenté en collection « Tel » chez Gallimard en 2001 (avec les deux préfaces de 1981 et 2001).

« C'est tout le roman ce quelque chose » (sur *Voyage*) dans *Roman 20-50*, n° 17, juin 1994, p. 9-19.

« On purge bébé : examen d'une campagne anti-célinienne » dans *Année Céline 1997*, Du Lérot 1998, p. 151-171 (à propos du *Contre Céline* de Jean-Pierre Martin, publié chez Corti en 1997 et de *L'art de Céline et son temps* de Michel Boutan publié chez Allia en 1997).

PAGÈS Yves, *Les Fictions du politique chez L. F. Céline*, Seuil, 1994.

PRIGENT Christian, *Ceux qui merdRent*, POL, 1994, (chapitre « La lecture et son monstre », p. 47-56).

TETTAMANZI Régis, *Esthétique de l'outrance. Idéologie et stylistique dans les pamphlets de L. F. Céline*, 2 vol., Du Lérot, 1999.

ZAGDANSKI Stéphane, *Céline seul*, Gallimard, 1993.

La mémoire et l'Histoire dans l'œuvre de Pierre Michon : pour une réinvention de la temporalité romanesque

Nadine LAPORTE

Pierre Michon est devenu, en un seul livre, *Vies Minuscules*, (1984), l'un des tenants d'un genre redécouvert que l'on a qualifié de « biographie imaginaire ». Après *Vies Minuscules*, *Vie de Joseph Roulin*¹, puis *L'Empereur d'Occident*², *Maîtres et serviteurs*³, enfin *Rimbaud le fils*⁴, confirmeront ce choix qui lie Histoire et imaginaire. Les deux textes publiés en 2002, *Corps du roi* et *Abbés*⁵, reprennent cette inspiration paradoxale, et la portent à une sorte de point extrême.

Procès de l'Histoire donc dans ces textes contemporains ? En tout cas utilisation de l'Histoire, que l'on met au service d'un imaginaire individuel, et, pour ce qui est de Michon, d'une écriture. Il semble que tout un courant de la production contemporaine retrouve ce désir d'utilisation de l'Histoire dans la fiction. C'est le cas de trois auteurs parmi les plus importants de cette génération. Pierre Michon, donc, qui est peut-être l'inventeur du genre tel qu'on le pratique aujourd'hui, Pascal Quignard, dans *Tous les matins du monde* (Gallimard, 1992) ou *Terrasse à Rome* (Gallimard, 2000), et Richard Millet, dans *Ma vie parmi les ombres* (Gallimard, 2003). Utilisation moderne, car l'Histoire et la fiction se conjuguent chez ces trois auteurs en une série de variations

-
1. *Vie de Joseph Roulin*, éditions Verdier, 1988.
 2. *L'Empereur d'Occident*, Fata Morgana, 1989.
 3. *Maîtres et serviteurs*, éditions Verdier, 1990.
 4. *Rimbaud le fils*, Gallimard, 1992.
 5. *Corps du roi* et *Abbés*, éditions Verdier, 2002.

et de provocations, de conjugaisons et de dénégations au service d'une éthique qui est celle, assez proustienne, finalement — nous verrons dans quelle mesure cette réminiscence collective du mythe proustien existe chez Michon —, de la création.

Histoire et imagination. Ce sont, de manière frappante, les deux entités que Paul Ricoeur pose comme fondamentalement différentes dans toute écriture historique, et même dans toute écriture de la mémoire. Or, dans le roman très contemporain, depuis la fin des années 80, les catégories de l'Histoire et de la fiction se trouvent bouleversées. L'historien-écrivain se transforme en écrivain tout court. L'Histoire joue dans la temporalité créatrice le rôle d'une borne, d'un repère, ou d'un élément à dépasser, à digérer, à modifier, à contredire ou contrarier.

Pierre Michon revendique cette perversion du processus et des procédés historiciens. Dans *Vies minuscules*, il s'agit de personnages humbles, que le lecteur peut encore croire imaginaires. Dans *L'Empereur d'Occident*, le personnage est emprunté à une historicité qui le rend étrangement vraisemblable (et de fait Alaric 1^{er}, souverain wisigoth qui conquiert Rome au v^e siècle, est un personnage historique). L'Histoire utilisée est cependant lointaine, c'est celle des Temps Obscurs et des invasions barbares. Un cadre seulement, donc, qui permettrait à la fiction de se développer sans trop d'encombre ? Ou bien un élément de perversion qui ramène la fiction et son souci de vraisemblance aux données historiques, mêlant Histoire et fiction dans un même souci du récit ? Dans quelle mesure, et comment, le récit d'un passé attesté met-il en jeu, chez Pierre Michon, une langue et une littérature contemporaines, redéfinissant de manière singulière, voire inattendue, et pourtant évidente, la perception du monde moderne et le sujet qui la perçoit ? Ce sera mon propos.

Je tenterai d'étudier dans un premier temps ces données du récit michonnien, dans ce va-et-vient entre Histoire et fiction qui joue sur la perception linéaire du temps et utilise à des fins fictionnelles, de manière assez provocatrice, en tout cas distancée, les matériaux de l'Histoire. J'essaierai ensuite de montrer comment c'est une perception de la fiction et du récit proche d'une incarnation au sens religieux du terme, qui reconstruit l'Histoire pour mieux lui donner un sens éloigné des interpréta-

tions historiques. Enfin, je conclurai sur la perception de ce sens, dont Michon affirme dans *Rimbaud le fils* qu'il « s'en va », et je m'interrogerai sur cette signification fuyante et en même temps nécessaire, et sans cesse réaffirmée, que l'Histoire dans les récits modernes propose lorsqu'elle est niée.

« C'est du passé, donc de la fiction » ou « le tourniquet herméneutique »

La première de ces expressions se trouve dans *L'Empereur d'Occident*. La composition du récit est simple : un homme, agent de l'Empire romain, fait parler un vieil ami de l'empereur des Barbares, Alaric, pour tenter de savoir si le vieillard est encore dangereux pour l'Empire. En fait, et il semble qu'ici nous soyons dans la mouvance du poncif romanesque, le vieil homme raconte par bribes sa vie au jeune homme ; une amitié naît, et au lieu de rencontrer un ennemi, le narrateur rencontre un Père. Méditation sur le souvenir, sur la manière de raconter ce souvenir, sur les traces d'un passé et ce qu'elles impriment dans l'âme de l'homme.

L'Histoire est ici convoquée à plusieurs titres : au titre, d'abord, de la distance ambiguë : je l'ai dit en introduction, les « Temps Barbares » évoqués ici sont, en fait, un gage d'authenticité et de distance. Puisque c'est éloigné dans le temps, c'est authentique, il y a des traces, des témoignages, des indices. Puisque c'est éloigné dans le temps, il est possible de broder, d'inventer, d'imaginer le probable, le possible, voire l'improbable.

Premier procès de l'Histoire, donc, qui est une utilisation des procédés de la trace et du témoignage pour mieux authentifier la fiction. Le roman historique de Walter Scott, ou celui de Victor Hugo, le faisait déjà. Pierre Michon reprend une tradition, en modifiant les données romanesques romantiques pour les adapter aux contingences du xx^e siècle finissant. Il remplace la force du héros face au Peuple par la profondeur d'un individu englué dans sa mémoire.

L'Histoire est cependant garante d'une vérité qu'il faut décrypter selon les nécessités du sujet historique lui-même, englué dans

sa propre chronologie. De fait, le narrateur de *L'Empereur d'Occident* est d'abord parfaitement défini, dans sa généalogie, son identité et ses contingences historiques. Ainsi, l'adoubement historique est double : le personnage historique d'Alaric cautionne la parole du vieillard, la situation historique réelle du narrateur-témoin (Rome contre les Barbares) rend vraisemblable et surtout lisible selon un faisceau de significations à la fois précises et symboliques l'initiation du narrateur. Alaric et Gaudentius, c'est, dans l'Histoire de Rome, l'époque de l'écroulement des valeurs d'harmonie et de modération de l'empire romain, l'invasion politique, éthique et violente des Barbares, la naissance d'une civilisation hiérarchisée en rapports père-fils qui sera la civilisation chrétienne. Ce n'est pas un hasard si le narrateur définit ainsi, dès les premières pages de *L'Empereur d'Occident*, sa formation spirituelle :

Les évêques ariens qui nous catéchisaient me parlèrent de la lumière empruntée du Fils, du plus grand éclat et de la plus grande antiquité du Père... Aujourd'hui, je suis serviteur de l'Empire ; j'ai donc accepté le symbole de Nicée ; je m'efforce de croire que le Père et le Fils sont contemporains, ont même vouloir, même éternité et souffrance pareille, sont de même farine. Je laisse aux Barbares les arguments de raison qui sont de l'hérésie (*L'Empereur d'Occident*, p. 15).

L'Histoire intervient également au titre de l'ouverture possible de la fiction. C'est peut-être dans *Rimbaud le fils* que Pierre Michon montre le plus nettement à quel point les éléments figés d'une Histoire reconnue et universellement acceptée permettent au récit de se développer en marge de cette Histoire, qu'il appelle « la Vulgate ». Tout au long de l'évocation, cette *Vulgate* est serrée de près, commentée, élargie, ou bien niée à l'avance. Le chapitre v, par exemple, commence ainsi :

On reprend la Vulgate.

On dit qu'Arthur Rimbaud [...] fit des escapades [...] dans la campagne des Ardennes ; que ses grands pas alors le portèrent dans des patelins formidables et mornes comme des coups de canon,

des mouchoirs enfoncés dans la bouche, Warcq, Voncq, Warnécourt, Pussemange, Le Theux. [...] (*Rimbaud le fils*, p. 57 et suivantes).

Et l'évocation de cette Histoire officielle et populaire se termine, dans un premier temps par cette mise en doute de la véracité de l'Histoire : « comme le veut sa légende » (*Rimbaud le fils*, p. 59).

« On dit que », « on sait que » sont les introducteurs principaux du discours du narrateur, que l'on pourrait appeler ici narrateur-enquêteur, chercheur d'indices et utilisateur de chroniques. Comme il est habituel dans ce type de contrat de lecture, c'est la fiction individuelle, personnelle, inventée et mise en forme par le narrateur, qui gagne à cette utilisation de la « Vulgate ». Ainsi, dans l'évocation de la Commune :

On dispute si dans Paris il fit le coup de feu avec ceux de la Commune ; s'il eut le plaisir et l'effroi de tenir au bout d'un chassepot un ennemi patent, le mal en personne, c'est-à-dire aussi un pauvre bougre du fin fond des campagnes à qui monsieur Thiers dans Versailles avait confié plumet et chassepot, et si les deux cymbales antithétiques battant à tout rompre dans son cœur il tira ; ou s'il fut tambour en haut de la barricade ; et si en bas de la barricade il mangea la soupe avec les misérables, les obscènes, les doux idiots, avec eux fuma le caporal ; on voudrait le croire mais il semble bien qu'on ne le puisse, cette histoire est dans *Les Misérables*, du Vieux, pas dans la vie d'Arthur Rimbaud. Communard ou non, il revint à Charleville avec des crachats dans le cœur (*Rimbaud le fils*, p. 60).

« On dispute si » : plus que les faits, c'est ici le processus de connaissance du passé, d'interprétation des indices, de quête des indices qui se trouve par ce verbe entaché de soupçon, voire de nullité. L'énumération qui suit n'est une suite d'images historiques que si on accepte que l'Histoire soit aussi images d'Épinal, poncifs, *vulgate*, légende. Faire fi de l'exactitude, donc, ne pouvoir se raccrocher à aucun témoignage fiable. Enfin, la révélation des sources vient modifier le niveau signifiant des images :

il ne s'agit pas d'Histoire, il s'agit d'imaginaire, en l'occurrence de celui de Victor Hugo, le « Vieux ». *Exit* donc l'Histoire, *exit* également l'imagerie référentielle de l'Histoire littéraire.

Il ne reste finalement que la voix du narrateur, qui affirme de façon péremptoire que le fait historique est sans importance, et que seules doivent être prises en compte ses conséquences subjectives et incalculables : « Communard ou non, il revint à Charville avec des crachats dans le cœur ».

Ce qui compte alors, c'est, seule, la voix de l'énonciateur. Cette primauté de la narration sur le fait et sur l'Histoire est, bien entendu, un héritage proustien. Michon remonte plus loin et affirme que c'est d'abord un héritage balzacien, puis flaubertien. Derrière le texte, sans cesse l'Auteur. Pas vraiment l'homme, mais pour Balzac « le gros homme », et pour Flaubert, le « masque du Grand Auteur ». Il semble alors qu'il y a inversion de valeurs temporelles : au lieu de montrer un déroulement chronologique, une mise en forme signifiante du temps, une parole organisatrice et explicative, l'Histoire dans le récit révèle une figure unique qui prend en charge le récit du passé en le transformant en récit fictionnel. Une dialectique entre vérité passée et mensonge présent se déploie ainsi dans *L'Empereur d'Occident*. Le souvenir n'est fait que d'oublis volontaires, la parole cache et modifie l'événement passé pour délivrer une vérité essentielle qui est celle de l'homme en train de parler :

Sa parole ténue, ce petit souffle vite perdu qui était sa vie même et la prolongeait encore une fois jusqu'à la nuit, jusqu'à ce pastiche bruissant et visible de l'invisible, du silence, et dans sa bouche que je ne voyais plus le récit de sa vie devenait la nuit même, ce chuchotement obstiné où une à une apparaissaient les étoiles. Il mentait (*L'Empereur d'Occident*, p. 18).

Entre mensonge, fragments et vérité passés, la fiction acquiert un statut étrange, celui du texte absolu. Ce qui est affirmé, c'est la toute-puissance de l'auteur, qui fabrique du texte avec l'Histoire comme avec d'autres choses, d'abord fabricant d'icônes, plus que d'images vraies. Michon fait ainsi dire à Beckett, autre grand Auteur : « Je suis le texte, pourquoi ne serai-je pas l'icône ? » (*Corps du roi* p. 15).

D'où l'extrême liberté de cette voix auctoriale : renier l'histoire, abandonner les témoins à leur silence, refuser les traces du passé : « de tous ces hommes, dit le narrateur de *Rimbaud le fils*, je ne parlerai pas » (*Rimbaud le fils*, p. 98).

Ce procédé est cependant chez Michon plus complexe qu'une simple réécriture fictionnelle et narcissique de l'Histoire. En effet, contrairement à ce que pourrait laisser attendre le parti-pris de détournement que nous venons d'évoquer, l'Histoire est omniprésente dans les textes de Michon. Elle existe sous la forme habituellement connue des historiens, le témoignage, et souvent même d'une espèce particulière d'historiens : celle des archéologues, la trace. Pierre Michon, en effet, écrit à partir de documents et le dit. Hormis la *vulgate* rimbaldienne, que l'on pourrait supposer presque orale, il dit suivre scrupuleusement l'album photographique de la collection de « La Pléiade », commentant successivement les clichés de Vitalie Cuif, d'Izambard, de Banville, sans oublier les multiples photographies de Rimbaud lui-même. De même, dans *Maîtres et Serviteurs*, et dans *Vie de Joseph Roulin*, c'est à partir de tableaux réels que se déploie la fiction.

Les deux derniers textes publiés permettent peut-être de préciser cette idéologie de la trace. Dans *Corps du roi*, Beckett et Faulkner sont également vus et devinés à travers une photographie. Plus exactement, à travers l'instant imaginé pendant lequel fut prise cette photographie précise. Du coup, la fiction devient le soutien de cette trace du passé. À partir de l'invention d'un seul, héritier d'une image, se déploie l'importance historique du témoignage. La fiction dit que Beckett est d'abord la littérature « personnellement », que la photographie prise en 1961 a pour fonction de donner d'abord l'empreinte de l'éternité du « Corps du roi », l'éternité de la littérature par rapport au « *saccus merdae* » du corps charnel de Samuel Beckett. De même, la fiction, et le grand auteur qui dit « j'invente », a pour fonction de donner à Faulkner, sur la photographie précise prise en 1934, sa justification, sa généalogie, son épaisseur vivante et sa valeur de trace d'un passé vivant.

Mais dans la fiction, ou à côté d'elle, jamais bien loin, Gérard Genette nous l'a rappelé, il y a la diction. C'est cette écriture, qui travaille le passé comme une matière, que Pierre Michon

met inlassablement en scène. Le grand Auteur n'est donc pas seulement celui qui renie (ou se débarrasse de) l'événement historique. Il n'est pas non plus seulement celui qui se rit des débats d'exactitude. Il est celui qui est au delà de l'événement historique. Contrairement à l'historien, qui construit un système, l'écrivain n'oublie jamais qu'il est avant tout artisan, ou s'il est artiste, artiste de cirque. Il y a chez Pierre Michon, une déconstruction systématique de tout système d'interprétation et de valeurs, qui le fait sortir du système historique pour le faire entrer dans le domaine d'une expérience.

En effet, autant qu'écrivain, le narrateur (ou le Grand Auteur, selon que l'on se situe sur le plan narratif ou sur le plan littéraire et fantasmatique) est un individu qui a conscience de sa situation historique, et qui comme tel, connaît à la fois le passé — que l'on pourrait appeler historique —, le présent — que l'on pourrait appeler explicatif, puisque c'est le présent de l'écriture explicative —, et une sorte de futur, qui n'est pas le futur absolu du narrateur, mais qui est le futur de l'événement dans ses conséquences.

La linéarité chronologique qui permet à l'Histoire de se structurer en tant que système interprétatif est donc une première fois pervertie par la mise en avant de cet étrange futur, futur de l'événement et présent du narrateur, confondu en un seul temps, une seule temporalité, qui est celle de l'écriture-lecture de la fiction (de la diction autrement dit). Le texte peut se permettre alors de jouer sur le temps, et refuser d'accorder à celui-ci le bénéfice de la clarté historique, de l'encadrement scientifique et rhétorique de l'explication et de la connaissance. Deux exemples nous serviront à mettre en place cette toute-puissance de l'Auteur face au temps, sa maîtrise simultanée du passé, du présent et du futur, ainsi que sa volonté de saper cette structuration trop facilement assimilable.

Le premier exemple est une technique d'écriture de la temporalité romanesque que Pierre Michon n'est pas le premier à utiliser (Giono avant lui, dans *Noé* par exemple, en avait fait grand usage), mais à laquelle il fait assez systématiquement appel, et que j'appellerai le télescopage temporel.

Plusieurs niveaux à ce télescopage, qui tous mettent en doute la valeur passée d'un passé, pour le faire surgir dans le présent du texte, et partant, dans le futur d'une expérience de lecteur :

- *Niveau 1* : le narrateur est aède, augure, et voit un passé que le lecteur ou le narrataire, voire un narrateur second, ne fait qu'inventer. Le passé, par la force de l'écriture (et ici il s'agit d'une simple manipulation morphologique), est projeté dans le présent de l'énonciation et de l'invention. Le témoignage se transforme en imagination, puis en hallucination, et de ce passage par l'imaginaire et l'incertain, il devient vision présente d'un passé évident. Ainsi, l'entrée de Goya au Prado, pour copier les Velasquez. Entrée symbolique, puisque de cette visite sortira réellement le peintre Goya visionnaire, et décrite comme suit :

Ils allèrent donc au Prado, le lendemain ou huit jours plus tard. Vous pouvez les imaginer, Madame, comme moi-même je les vois, franchissant le grand portail tôt le matin en mai. Ils sont à cheval, Goya est un peu à la traîne [...] (*Maîtres et serviteurs*, p. 39).

- *Niveau 2* : interprétation d'une trace (en l'occurrence une photographie) par le narrateur-historien, en fonction du futur de l'homme que l'on photographie. Il s'agit de Faulkner dans *Corps du roi* :

Ni le photographe ni le modèle ne savent que de leur commerce étrange, copulation en quelque sorte, va naître le premier portrait mythologique de Faulkner. Mais nous, nous le savons (*Corps du roi*, p. 58.)

- *Niveau 3* : de cette connaissance du passé et du futur ensemble, de cette puissance de rassemblement et de télescopage, l'écrivain et le lecteur ne tirent aucune certitude. Au contraire. Il semble que la conscience du système de valeurs dans lequel se meut l'historien se transforme, pour l'écrivain, en un ensemble de questions et de mises en

doute. Ainsi, de la valeur des poèmes de Rimbaud. L'écrivain Michon utilise le témoignage de Banville pour prouver le génie des premiers textes rimbaldiens :

Et cela, cette ambition dévoyée qui fait les grands poètes, Banville au moins une fois l'avait rencontré en chair et en os [il s'agit de Baudelaire] [...] Il le reconnut donc dans les vers de Rimbaud. C'est ce qu'on veut croire, puisqu'on est dévot ; mais on doute parfois ; et quand on doute on se dit que cette musique n'est pas si évidente, que c'est nous peut-être à force de pâtenôtres qui l'y avons mise, pas Dieu, pas toutes les muses rassemblées sur Charleville, pas le génie ; qu'un siècle de dévotions seulement sur ces portées a mis des notes. Qu'importe, le pli est pris : ce n'est peut-être qu'une chansonnette, mais cela résonne fabuleusement en nous comme les grandes orgues d'un *Te Deum*.
On veut dévotement croire que Banville entendit le *Te Deum* (*Rimbaud le fils*, p. 48).

L'Histoire est alors métamorphique, et d'être métamorphique, soupçonnée de fausseté et de perversité, elle n'est plus Histoire, elle est croyance : « tourniquet de l'herméneutique », affirme Michon dans *Rimbaud le fils*, c'est-à-dire réécriture lucidement faussée d'un fantasme collectif.

Les « vastes palais de la mémoire »

Le second exemple de la toute-puissance de l'Auteur face aux catégories temporelles nous permettra de passer à une autre dimension de l'analyse. Il s'agit de la trace que peut laisser le passé sur une conscience individuelle, sur les actes de cet individu, sur son destin, sur les mots et la langue qu'il emploie. Dans la vaste mise en scène et mise en « abyme » de la parole que constitue en effet l'utilisation de l'Histoire dans le roman contemporain, la trace du passé a un statut ambigu. Elle est à la fois l'indiscutable, et l'interprétable. Elle est ce qui est intérieur (*eikon*, image pure) et marque de l'extérieur (*typos* ou empreinte). Toute trace du passé, se situerait donc, pour une part importante, du

côté de l'épiphanie, et aurait pour tendance de rapprocher l'imagination de l'hallucination. Que le passé ait été vécu ne constitue pas tant une preuve extérieure objective ; ce qui est indiscutable, c'est lorsque le passé a marqué une empreinte, a imprimé son sceau sur une perception individuelle du monde. De cette ambiguïté, que Bergson, dans *Matière et mémoire*, tente de dénouer, Pierre Michon fait une force et un principe d'écriture.

Dans le dernier texte d'*Abbés*, Pierre Michon met en scène cette activité du travail de mémoire, qui utilise et dépasse le processus conscient de l'historicisation, et provoque ainsi une perception et même une action sur le monde, grâce à son pouvoir magique et hallucinatoire.

Il s'agit du prieur de l'abbaye de Mazereilles, qui dérobe au cours d'une cérémonie l'une des dents de la tête retrouvée de saint Jean-Baptiste. Le prieur, ne pouvant, pour des raisons politiques, dévoiler son larcin, confie la dent sacrée à un moine silencieux et modeste d'une abbaye voisine. Or, ce moine silencieux, bègue de surcroît, trouve grâce à la garde de cette dent sacrée, un admirable et merveilleux pouvoir de parole. Par ses magnifiques prêches, il devient Supérieur de son abbaye, et l'un des puissants du monde ecclésiastique. Jusqu'au jour où la vérité éclate : la tête de saint Jean-Baptiste était un faux. Par conséquent la dent sacrée n'est qu'une dent de *quidam*. À partir de cette révélation, le Supérieur prêcheur redevient pauvre moine silencieux, et cesse même de parler totalement. La magie est brisée. Le récit se clôt sur la phrase qui lui a donné départ : « toutes choses sont incertaines »

Parabole et mise en scène de la manière dont sont utilisés par l'Histoire et pour l'action des hommes l'indice, la preuve, le témoignage ? Mise en scène symbolique de la puissance de la mémoire individuelle lorsqu'elle relaie l'Histoire et la ferveur collective ? Michon semble rejoindre ici les premières propositions de saint Augustin sur la mémoire. Dans le livre X des *Confessions*, Augustin parle de ces « vastes palais de la mémoire » pour tenter de cerner la problématique relation entre l'homme et le temps. Or, c'est ce que montre, il me semble, l'œuvre de Pierre Michon. De la force (Augustin parle de la « toute-puissance ») de la

mémoire, et de l'infinie potentialité de l'interprétation humaine, l'homme, même modeste, même bègue, tire son ultime valeur et ses raisons d'être. Posséder, avoir la garde de l'icône, de l'objet qui exista même avant le livre, avant la « lettre » (puisqu'il s'agit symboliquement d'une dent de saint Jean le Précurseur), c'est trouver en soi la puissance de parole, la force d'agir, et donner au texte la possibilité d'être écrit dans l'espace du récit signifiant.

La perception du temps lorsqu'il est témoignage du passé prend ainsi plusieurs dimensions, parfois contradictoires, dimensions que j'énumérerai ainsi :

- d'une part une matérialisation nécessaire qui fait partie d'une mise en scène, d'une symbolique, d'une incarnation quasi didactique du passé. La chose est nécessaire parce qu'elle projette dans l'espace des objets visibles la réalité d'un temps invisible. C'est ce qui me permet de parler de la métaphore augustinienne. Il y a systématiquement chez Michon une matérialisation du temps passé en symboles et en lieux : le *tupos*, l'extérieur, ce qui va placer son empreinte, laisser son sceau dans la mémoire et faire l'Histoire. La croix barbare sur la poitrine du musicien levantin, dans *L'Empereur d'Occident*, la cravate et le chapeau de Rimbaud, la cigarette de Faulkner, incarnations, ai-je proposé. Je dirais plutôt éléments religieux d'une symbolisation, d'une parabole. Signes matériels qui ne sont pas seulement là pour dire la présence du passé, ni même pour provoquer l'imagination, comme je le disais dans ma première analyse, ni encore pour transformer la fiction en passé ou inversement. Ces objets, ces lieux, sont surtout là pour signifier, pour faire signe que la mémoire, la reconstruction du passé est avant tout une nouvelle interprétation, une possibilité d'action différente, un nouveau pouvoir donné à la parole ou à l'action de l'homme. Paul Ricœur, suivant Henri Bergson, analyse dans ce sens le rôle de la mémoire dans la littérature fictionnelle : « le spectacle de la mémoire, dit-il, est à l'origine du récit tragique ¹ ».

1. Paul RICŒUR, *L'Histoire, la mémoire, l'oubli*, Seuil, « Points », 2000, p. 62.

— d'autre part, ce pouvoir accordé au passé, lorsqu'il devient espace, prend les caractéristiques de l'espace : il est perceptible, peut s'élargir, se délimiter, se parcourir, se décrire. D'où, sans doute, ce choix des peintres comme maîtres du récit michonnien pendant quelque temps : les tableaux de Goya et de Velasquez, ceux de Van Gogh, ceux de Watteau, de Piero della Francesca, les photographies de Rimbaud et de ses proches, celles de Faulkner ou de Beckett sont les signes spatiaux d'un temps passé, et comme tels, descriptibles. Maîtrisables, peut-être ? En tout cas ils permettent de garder la marque extérieure du passé. Ils permettent de garder la métaphore de l'empreinte, et donc de faire du temps une matière : réelle, malléable, superposable, étirable à l'infini. C'est sans doute le rôle tenu dans *La Grande Beune* (je ne m'appesantirai pas sur ce texte, je n'en propose qu'une interprétation de surface) par cette recherche obstinée des origines : origine des grottes, origine des peintures rupestres, origine du monde à travers un paysage, voire, à travers, symboliquement, le corps désirable d'une buraliste. L'Histoire devient donc pour l'écriture michonnienne cette matière dont on peut faire un lieu, une représentation plastique, une incarnation, une légende. Il ne s'agit pas, en écrivant la trace, de retrouver ou d'expliquer un temps passé, mais de percevoir en soi l'empreinte physique des grandes catégories de perception : l'espace et le temps, et d'en faire, par l'écriture et la mémoire, l'expérience vitale. Mémoire du passé et expérience présente de sa représentation, tels pourraient être les principes de cette utilisation non plus narrative et technique, mais esthétique de l'Histoire.

Dès lors, le procès est subtil entre cette marque, *tupos*, et le souvenir vif, *eikon*. Car le souvenir vif n'a pas besoin d'empreinte, ni d'apprentissage, pour être perçu, ni pour exister. Il est au delà de l'apprentissage, au delà même de toute matière qui pourrait le symboliser. Il est, lui, immatériel. Pierre Michon laisse à l'écriture de l'Histoire le soin de choisir de quel côté penche la balance, ou plutôt de quel côté elle ne penche pas, et garde l'équilibre. L'écriture du passé ne sera historique que si elle tient compte

à la fois de la matière, du symbole, du temps devenu objet, et de l'immatériel, de l'hallucination vive. Michon explore, dans l'écriture du passé, les moments de jonction entre cette matière imprimée et cette matière vive, plus justement encore entre ce qui est matérialisable et symbolisable dans le temps et ce qui ne l'est pas.

Deux grandes directions nous semblent pouvoir être retenues dans cette exploration. La première est aisément reconnaissable. C'est celle de l'invention mythologique. Des temps passés, on se fabrique une origine, et cette origine, dans son irréprésentabilité divine, en même temps que dans sa nécessité d'existence, ne peut exister que sous la forme d'une Histoire avant la lettre historique, voire avant la conscience historique et sa faculté de représentation.

L'histoire mythique est exemplaire, et lie à la fois le temps (origine de soi et du monde, le souvenir *vif*, *l'eikon*) et l'espace (l'Éden perdu, le souvenir d'un lieu, ou *tupos*). C'est ainsi que le narrateur met en scène, et situe dans un espace précis (le bosquet d'Apollon) le mythe des origines du héros de *L'Empereur d'Occident* :

Il me dit que dans les siècles passés, il y avait près d'Antioche un bois de lauriers, qui n'est plus qu'un bois, et qui était un temple d'Apollon : la nymphe Daphné est poursuivie par le dieu du jour ; elle le fuit, elle le désire trop peut-être ; il redouble d'ardeur ; il rit, immanquablement il l'aura ; elle est changée en laurier-rose, plutôt que de souffrir l'étreinte du plus beau des Immortels. Le bosquet d'Antioche était cette fuite, la fureur de ce désir bafoué, ces beaux bras déchus en branches. Les pèlerins y affluaient. Dans ce grand temple vert, où chaque laurier était la nymphe prude et chaque souffle le dieu déçu, dans cette fraîcheur fleurie, vibrante, insatisfaite, ses grand-mères avaient vendu, sous les prédécesseurs de Julien et sous Julien lui-même, de petite statues en terre cuite du dieu. Julien était mort, le dieu ardent était devenu chose du passé ; quand Théodose en abolit le culte, les grands-mères, puis la mère, vendirent sur le port des poissons. [...] Lui, il était né dans cette nostalgie, cette amertume de boutiquières déchues [...] Apollon en personne peut-être encore une fois, vous a regardée un peu longuement, un

pèlerin entrevu au matin, souhaité tout le jour, et que plus tard à la nuit on suit en frémissant sous les lauriers, où sa main se posera sur vous. L'un de ceux-là, que sa mère ne vit que le temps où les mains s'étreignent et où dans une sombre hâte le reste suit, était son père (*L'Empereur d'Occident*, p. 20).

Même mythologie fantastique pour l'image de Faulkner dans *Corps du roi*. Le temps, devenu matière et étincelle en même temps, est devenu l'ancêtre mythique.

Le second processus selon lequel la matière temporelle n'est pas Histoire, mais moment de jonction entre la vie, inexplicable, et l'empreinte, apprise et décelable, est celui de la langue. Il y a, selon Pierre Michon, un moyen de trouver la jonction entre mémoire apprise et mémoire vive, de réécrire l'Histoire en la démontant, en l'individualisant, en liant le singulier et le collectif, le spontané et l'apparis. Ce moyen est celui de la parole poétique, et c'est dans ce processus que Pierre Michon se voit, se dit et se découvre écrivain. Activité de transformation non du sens des choses, mais des choses elles-mêmes. Ainsi se trouve réinventé, parce qu'inversé, tout le processus de perception du monde. Ainsi la mer, nous dit le narrateur de *L'Empereur d'Occident*, est « inévitablement vineuse, puisque les Grecs l'ont dit » (p. 13). Et le vieux musicien parle

[...] de navigation et de poésie grecque : car l'une ne peut être dite sans l'autre, à tel point qu'on ne sait laquelle est le texte de l'autre, et si d'abord on jeta de frêles charpentes goudronnées, ou des mètres de juste syntaxe, sur le pur hasard de la mer et des langues. Il pensait quant à lui que le poème précède le navire, comme le Père est avant le Fils (*Ibid.*, p. 12).

De la jonction entre une langue apprise et une sensation vive naît ainsi un autre monde dans lequel les relations ne sont plus des relations de causalité historique, mais des ajustements de généalogie et une simultanéité d'apparition de phénomènes qui rendent incertain tout processus explicatif lié à une quelconque chronologie. Grâce à la langue, le temps historique devient le lieu où se mêlent étroitement souvenir et oubli, matière et incertitude. Et cette perception de l'Histoire est à la fois la plus singu-

lière et la mieux partagée. Le vieux musicien se souvient ainsi, dans *L'Empereur d'Occident* :

[...] sur le bac de pierre sur lequel, après les heures torrides, s'abandonnant au vent léger du large, à tout ce bleu où pesait un volcan et s'enfuyaient les voiles, il s'efforçait d'oublier ou de se souvenir, l'un et l'autre sans doute, l'un puis l'autre, l'un exaspérant l'autre en s'épuisant à le celer, comme sans profit nous le faisons tous (*L'Empereur d'Occident*, p. 18).

Étrange dialectique qui n'en est pas une, où le souvenir et l'oubli sont, en fait, non pas indissociables ou complémentaires comme on pourrait le croire, mais métaphoriquement semblables et vains. Du coup, seul le récit, que la nuit va rendre audible, seule la mise en forme du récit comme langue métaphorique permet d'utiliser cette empreinte du souvenir et cette spontanéité de l'oubli dans une même matière, pour la perception conjuguée du même phénomène. L'Histoire, qui était événement, devient langue. Elle prend du passé, de l'ancienneté du passé qu'elle suppose une épaisseur culturelle, la profondeur d'une imprégnation ancienne dont la seule utilité est peut-être, justement, d'être utile, renouvelable, dicible plutôt que connaissable. Nous connaissons la définition de l'imaginaire par Bergson : « le lieu où le pensable dépasse le connaissable ». Rapprochons la formule de ce que Michon dit de Joubert :

Joubert a pensé le *livre en style*, le texte imparable qu'on bricole en même temps que la pose [...] De la Perfection, bizarrement pensée comme entité géographique, Joseph Joubert écrit : « Je prétends ne plus rien écrire que dans l'idiome de ce lieu. » (*Corps du roi*, p. 27).

Or, cette spatialisation nécessaire du temps et du style se trouve dans cette recherche obstinée d'un lieu propice au dépassement des limites. Que l'instant soit refuge à la fois du passé, du présent et de l'avenir, que le mot ou la phrase parfaite soit l'osmose entre l'empreinte et le souvenir vif, que la matière de l'espace soit le symbole et le phénomène préhensible d'un être-au-monde dont la quête obstinée d'un passé est lieu de perfec-

tion possible, l'Histoire est toujours vue par Michon comme la linéarité à partir de laquelle il faut construire une matérialité jaillissante, immédiate, verticale et unique. Le temps prend corps parce qu'il est historique, la langue lui prête ce corps parce qu'elle porte en elle assez de perfectibilité et de sensualité pour faire vivre un jaillissement idéalement an-historique, ou plutôt, un jaillissement qui idéalement rend indissociables l'historicité de l'empreinte matérielle et l'absolu quasi-divin de la conscience vive. Le pouvoir de la mémoire est, chez saint Augustin, immense et secret, et c'est pourquoi la mémoire habite de vastes palais, comme un souverain sacré et infini. Chez Michon, cette mémoire est forcément liée à une historicité, c'est-à-dire à une lecture du temps passé. Mais cette lecture est si puissante, si secrètement organisée pour dépasser toute limite connaissable, rhétorique, argumentative, logique et scientifique, qu'elle fait vivre l'invisible.

Ainsi, les mots de Muhamad Ibn Manglî, dans « L'oiseau », qui forment la phrase parfaite :

« Quand il bat large, il est démesuré ; quand il se repaît, il fait vite ; quand il frappe, il met à mal ; quand il donne du bec, il tranche et quand il fait prise, il se gave » (*Corps du roi*, p. 49).

Michon analyse ainsi la technique de l'écrivain pour produire cette « phrase parfaite » :

Il avait porté sur le poing gauche des faucons. Il nomma chaque acte du faucon, chaque instant de chaque mouvement du faucon, chaque instant de chaque repos du faucon. Il choisit pour ce faire les mots que la tradition avait choisis avant lui (*Corps du roi*, p. 50).

Et le texte conclut, de cette perfection en quelque sorte résolue par un langage à la fois historique (dû à la culture) et vif (dans lequel l'homme qui écrit retrouve l'acte même de porter le faucon) :

Je ne verrai jamais le visage qui fut Ibn Manglî. Je verrai le gerfaut (*Corps du roi*, p. 54).

Nous sommes des « crapules romanesques »

Un dernier épisode me permettra de poser une conclusion toute interrogative à ce parcours de l'aspect historique de l'œuvre de Michon. Dans *Mythologies d'hiver*, l'écrivain décrit en deux épisodes l'écriture de la « Vie de sainte Énimie¹ ». Le premier épisode relate à peu près à la manière des récits d'abbés la vie de sainte Énimie, jeune fille que Dieu rendit lépreuse en une nuit pour lui éviter le mariage, et que Dieu guérit en la faisant boire à la fontaine de Burle, près de Mende, mais en lui interdisant de montrer sa beauté recouvrée à la face des hommes. Le second épisode développe assez longuement le « comment » de l'écriture et de la diffusion de cette vie de sainte. En somme, c'est le récit déplié des *incipit* des récits d'Abbés (« je tiens du chroniqueur » [...], « Qui lui-même reprend » [...] etc.). La « Vie de sainte Énimie » reprend donc l'Histoire à sa source : non pas lorsqu'elle est événement, mais juste après, lorsque l'événement devient matière à signification.

Or, que lisons-nous dans cette histoire de la réécriture de la vie de sainte Énimie ? D'abord, ce que nous avons lu jusqu'à présent : la conscience que l'Histoire est écrite pour les privilèges, les propriétés et la gloire de quelques-uns. Il y a donc nécessité, pour que le récit historique soit fiable et crédible quant à l'explication qu'il donne de la réalité présente, d'un mensonge permanent par rapport aux faits, ou en tout cas d'une invention à la limite du mensonge : invention que nous avons appelée spectacle. Ensuite, nous lisons l'affirmation, dans cette mise en scène, de la matérialité et de la sensualité d'un texte qui sert d'être-au-monde à ses lecteurs crédules. Enfin, on peut y lire, mise en « abyme » de manière peut-être à demi-ironique seulement, la confiance en ce que l'Histoire est le dire et le fait de l'écriture littéraire. Une sorte de réhabilitation, donc, sous les auspices du mensonge, de la falsification et de l'exigence esthétique de la matérialité vive.

Pendant, un doute subsiste. Quelle est donc cette confiance accordée à l'Histoire sous le masque du romanesque ? Est-ce réellement une confiance dans une réécriture du réel, ou au contraire une confiance dans la force de spiritualisation de cette écriture ?

1. *Mythologies d'hiver*, éditions Verdier, 1997.

Car écrire la « Vie de sainte Énimie » c'est, pour le bayle, posséder les choses à travers une langue ; pour l'abbé, posséder une terre à travers un texte, pour le maître d'œuvre, disons Michon, donner à voir l'absolu sous le visible.

Il ne s'agit donc pas d'une réécriture qui rend grâce à la véracité de l'Histoire. Au contraire, il s'agit de trouver la ruse littéraire, la falsification stylistique qui permettra d'atteindre quelque chose qui ne fait pas partie de la succession chronologique des faits, ni même de leur explication possible. Quelque chose, nous dit la dernière phrase, qui est de l'ordre du désir, voire de la transgression, et que les mots, dans leur perfection et leur matérialité, sont seuls à pouvoir provoquer. Du coup, la temporalité historique que Michon semble ailleurs utiliser en la pervertissant, se trouve laissée de côté. L'Histoire devient ce par quoi le temps aboutit à une verticalité transcendante, fantasmatique, certes, mais toujours agissante.

Proposer une interprétation de cette espèce me gêne. Car Michon, dans sa perception du temps, semble alors avoir quelque chose de religieux. Il y a en effet dans cette utilisation de l'Histoire un moment sur lequel l'Histoire bute, qui est celui de la révélation. Cette révélation semble alors le but de toute Histoire, et en même temps la preuve que cette Histoire, dans ses significations, son agencement explicatif et argumentatif, est totalement inutile.

Qu'est donc le résultat de cette « Histoire de la vie d'Énimie » rendue intelligible par la littérature ? Le désir charnel de l'abbé Guillaume pour le corps de la sainte... résultat pour le moins a-historique... Quel est le résultat d'un destin chronologique de l'artisan consciencieux, le fondeur de cloches, dans *Madame Bovary* ? D'après Michon :

La cloche de vingt tonnes tombée du ciel que son auteur prend sur la gueule, c'est le texte qui tue. (*Corps du roi*, p. 45).

Révélation instantanée, jouissance de cette révélation de la perfection, toute l'idéologie de Michon historien se résume dans cette profession de foi qui fait fi de toute temporalité, de toute chronologie, et de tout raisonnement logique.

Le plus étonnant, c'est que, ce faisant, Michon, répond parfaitement aux penseurs de notre temps. Traitant du Moyen âge et des Temps Obscurs, réinventant les causes et les effets des destins importants du monde de l'art, il dit que l'Histoire a une fin, que cette fin est déjà vécue, mais que demeure comme seule réalité phénoménologique l'inexplicable existant individuel. Ce qu'il appelle, en parlant du moment où Flaubert devient Flaubert, « l'improbable ». Il semble encore que, ce faisant, mais ce serait à étudier de manière systématique, Michon nous adresse une véritable radiographie de ce qu'est, pour nous lecteurs du *xxi^e* siècle, la pensée de l'Histoire. À la fois nécessité de repérage, de commémoration, de plus ou moins rusée et fallacieuse dialectique de l'oubli et du souvenir, l'Histoire est aussi, depuis Blanchot et Heidegger, la pensée de la finitude et la nécessité de la conscience du néant. D'où une sorte de désenchantement, de lucidité matérialiste excessive qui proclame la mort des idéaux, du sujet et de l'éternité, qui réduit l'existant à une fragmentation lumineuse ou soucieuse (selon que l'on est nietzschéen ou heideggerien). Seules nous restent, dans ce naufrage des certitudes, la réalité du spectacle de l'Autre (de Soi-même comme un Autre dit Paul Ricœur) et la perception réelle du phénomène sensible, liée à la mort comme réalité ultime et image de la fin.

Pierre Michon inscrit ses textes dans cette inconfortable éthique. À la fois spectacle du passé rendu présent, et aspiration ironique et fantasmatique vers une réalité absolue que seuls les sens (le désir) peuvent rendre en une sorte de fulguration créatrice, son œuvre se regarde être non seulement au monde, mais aussi dans le processus historique. Être dans l'histoire, le sujet créateur michonnier est celui qui renverse les données proustiennes : il ne s'agit plus, pour créer, de retrouver le temps perdu par anamnèse. Il s'agit de prendre conscience de la finitude pour tenir tout à la fois, de manière désespérée et jouissive, le passé et son interprétation présente, l'être et la mort, les sens et la parole. Alors, seulement, le sujet peut prendre sens, même si ce sens est incertain et muable, comme dans la légende de la dent de saint Jean-Baptiste.

L'œuvre parle d'un au-delà qui n'est pas la reconstitution histo-

rique et explicative des faits, mais l'ultime et ridicule réalité fantasmatique d'un monde trans-historique et transcendantal. Dans *Corps du roi*, Michon définit ainsi cette puissance :

Rendre des oracles, en effet, c'est bien la seule chose qui puisse nous faire écrire. On appelle oracle une parole au-dessus de celle des mortels [...] qui s'autorise d'elle-même, de son énonciation, qu'elle appelle les dieux (*Corps du roi*, p. 25-26).

Lisant Pierre Michon, c'est-à-dire nous regardant jouer dans le spectacle de notre mémoire que le livre compose avec nous, nous lisant nous-mêmes dans notre Histoire remodelée, sommes-nous donc, comme le revendique l'écrivain, des « crapules romanesques » ? À la rigueur des faits, préférons-nous le spectacle des icônes incertaines ? À la matérialité des preuves, préférons-nous l'empreinte esthétisante et illusoire des souvenirs vifs ? À la reconstitution et à l'argumentation historiques, préférons-nous les oracles qui disent la mort et le désir ? À l'horizontalité du temps, même retrouvé, préférons-nous la chute ascensionnelle vers le fantasme d'une révélation improbable ? Au nombre des lecteurs de Michon, qui augmente sans cesse, et des études sur son œuvre, il semblerait que oui...

« Joseph Staline » de Paul Éluard : un poème en procès

Valérie-Jeanne MICHEL

Staline meurt à Moscou en mars 1953. Deux ans après, en février 1956, pour le XX^e Congrès du parti communiste de l'URSS, Khrouchtchev présente son rapport sur le « culte de la personnalité », ouvrant ainsi, pour son pays et pour l'Internationale communiste, l'époque de la « déstalinisation ». S'il est, à partir de cette date, un poète dont l'engagement est apparu particulièrement contestable, c'est bien Paul Éluard. Celui-ci est, on le sait, l'auteur d'un texte d'hommage au dirigeant soviétique : le poème « Joseph Staline ¹ ». Écrit à l'occasion des soixante-dix ans de Staline en guise de commentaire pour un film au titre explicite, *L'Homme que nous aimons le plus* ², « Joseph Staline » est l'exemple même du poème de propagande, dicté par une intention délibérée de louer un homme, une action, un parti. Il en est en quelque sorte le plus extrême témoignage : c'est un texte à la gloire d'un dictateur, un texte en vérité particulièrement malheureux, qui témoigne, à nos yeux, aujourd'hui, à l'inverse du *Retour d'URSS* d'André Gide, d'un coupable aveuglement. C'est aussi, de l'avis général, un poème qui s'éloigne tout à fait de la richesse d'expression et d'évocation pour laquelle l'écriture d'Éluard est unanimement admirée. L'étude détaillée de « Joseph Staline », poème mis en procès par la postérité et l'histoire littéraire, est donc des plus indiquées pour comprendre comment le propos le plus intentionnellement politique prend place dans une

1. P. ÉLUARD, *Œuvres complètes*, t. 2, Gallimard, 1979, p. 351-352.

2. M. DUMAS et L. SCHELER, « Notes et variantes », dans P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 2, p. 1125.

œuvre, comment il peut s’y élaborer et quel rapport de proximité, ou, inversement, d’éloignement, l’imaginaire utilisé entretient avec celui d’autres textes, l’œuvre d’Éluard étant, comme on le sait, largement dominée par d’autres thèmes, en particulier celui de la femme, de l’amour et de la poésie. « Joseph Staline » n’est pas un poème isolé et renié par la suite. Il est écrit assez peu de temps avant la mort d’Éluard et il est en parfaite cohérence avec d’autres textes — « XII^e Congrès », par exemple, cité par M. Mopin dans son étude « Littérature et politique : deux siècles de vie politique à travers les œuvres littéraires¹ », mais aussi « L’URSS, seule promesse » qui est moins connu mais a été repris comme les deux autres dans le recueil *Hommages* (1950)². « Joseph Staline » est bel et bien écrit par l’homme qui n’a pas pris la défense de Z. Kalandar et reste tristement célèbre pour cela aux yeux de M. Kundera et de A. Finkelkraut, lequel a récemment, dans *L’Imparfait au présent*³, rappelé la réplique : « J’ai trop à faire avec les innocents qui clament leur innocence pour m’occuper des coupables qui clament leur culpabilité ». Relire « Joseph Staline », essayer d’en comprendre le processus de création, la genèse du point de vue de l’écriture et de l’imaginaire, c’est aussi se donner les moyens de répondre, tant soit peu, aux interrogations que suscite aujourd’hui la fidélité politique d’Éluard, les raisons en étant sans doute autant subjectives qu’objectives — indubitablement profondes quoi qu’il en soit, et au delà, ou en deçà, de toute justification intellectuelle et seulement rationnelle et raisonnée.

Le poème « Joseph Staline » est composé de cinq strophes de cinq vers chacune et de deux vers de conclusion isolés : « Car la vie et les hommes ont élu Staline / Pour figurer sur terre leurs espoirs sans bornes ». De fait, le poème n’est pas totalement et immédiatement unifié autour de la figure éponyme. Le nom Sta-

1. M. MOPIN, « Littérature et politique : deux siècles de vie politique à travers les œuvres littéraires », *Notes et études documentaires*, 1996, n° 5037-38-39, p. 89.

2. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 2, p. 353 et 359.

3. A. FINKIELKRAUT, *L’Imparfait au présent : pièces brèves*, Gallimard, 2002, p. 82. M. KUNDERA, *Le Livre du rire et de l’oubli*, Gallimard, 1985, p. 108. L’affaire Kalandar est racontée, du point de vue d’Éluard, par J.-Ch. GATEAU (voir *Paul Éluard ou le frère voyant*, Laffont, 1988, p. 348-349).

line n'apparaît qu'à la troisième strophe : c'est vers le milieu du texte qu'Éluard commence à parler de son personnage éponyme. Détachés des autres, les deux derniers vers font figure de conclusion indiquant, comme en résumé, ce qu'il faut retenir du personnage. Sans la chute ainsi prévue par le poète, celui-ci ne serait pas autant au centre du propos. Selon M. Dumas et L. Scheler¹, le fragment qui va du troisième vers de la troisième strophe, celle où commence le propos direct sur Staline, à la fin de la quatrième strophe — c'est-à-dire de « Et Staline dissipe aujourd'hui le malheur » à « Il n'y a pas pour nous de jour sans lendemain / D'aurore sans midi de fraîcheur sans chaleur » —, a été publié dans *L'Humanité-dimanche* en novembre 1949. Il faut croire que le poème pris dans son ensemble est fait de trois morceaux. Les deux premières strophes en constituent un à elles seules. C'est le plus riche en images — il commence par une sorte de description, de vision (« Les hommes surgissaient »), qui se développe, dans la deuxième strophe, sur le mode de l'invocation et à partir de laquelle le poète s'introduit comme sujet parlant, et parlant des autres (« ô mes semblables [...] / Vos besoins vous donnaient »). La seconde partie du poème correspond aux vers publiés par *L'Humanité* auxquels Éluard en a ajouté trois comme pour « lancer » leur laudative évocation. Le propos passe ainsi d'images posées à une rhétorique de l'accentuation emphatique en s'appuyant très largement sur des répétitions anaphoriques : « Et mille et mille frères ont porté Karl Marx / Et mille et mille frères ont porté Lénine / Et Staline [...] / Et Staline [...] ». Le « nous » apparaît dans la quatrième strophe, laissant entendre que c'est le propos sur Staline et les affirmations toutes positives qui l'accompagnent (« Nous vivons sans douter [...] / Nous produisons la vie ») qui permettent à Éluard de s'identifier aux hommes du début du poème, d'en devenir le frère, comme on l'a dit ailleurs. La suite du poème et sa fin, avec la cinquième strophe et les deux vers de conclusion, développent le propos explicite sur Staline. Les généralités y ont pris la valeur de vérités universelles : le « nous » disparaît ; l'image oscille entre l'évocation quasi natura-

1. M. DUMAS et L. SCHELER, « Notes et variantes », dans P. ÉLUARD, *op.cit.*, t 2, p, 1125.

liste (« un homme [...] avec des cheveux gris ») et une dimension tout uniment symbolique (« Brûlant d'un feu sanguin dans la vigne des hommes ») ; enfin, une assertion aphoristique servant d'argument et de justification clôt(ure) sur eux-mêmes, avec la vérité absolue dont elle se veut porteuse, à la fois la strophe et le propos — « Car travailler pour vivre est agir sur la vie ». À travers ses trois temps, le poème « Joseph Staline » indique déjà, à qui veut bien le relire, le chemin selon lequel s'élabore, chez Éluard, le propos politique : celui-ci va de pair avec une mise à distance éminemment discursive des images poétiques — celles-ci servent en quelque sorte de considérations de départ et s'effacent, en partie compensées, à la simple et immédiate lecture, par des effets d'insistance purement syntaxiques, devant une sorte de profession de foi qui n'a plus besoin pour se soutenir que de quelques rares mais forts points d'appui au niveau de la mise en images, de la représentation imaginaire — lesquels peuvent au besoin être très fortement connotés sur le plan culturel, et à la limite d'une expression religieuse (la « vigne », par exemple).

Ainsi mises à distance, et d'abord par l'emploi immédiat, dès le premier vers, de l'imparfait, un temps du passé, les images du début de « Joseph Staline » sont construites autour de mots concrets qui appartiennent depuis longtemps au vocabulaire d'Éluard : un simple regard sur la concordance de l'œuvre¹ permet de constater que les mots « paysage », « plomb », « or », « nuages » apparaissent dans les plus anciens textes d'Éluard, des poèmes antérieurs à 1922. Leur fréquence dans l'ensemble de l'œuvre est plus faible que celle des maîtres-mots éluardiens mais encore significative — et elle augmente considérablement dans les poèmes des années 30 et 40, c'est-à-dire à partir de *La Vie immédiate*. Le mot « paysage » compte soixante-dix occurrences dans l'œuvre éditée par la Pléiade, dont six dans des textes parus en 1922 ou antérieurement. Sa fréquence globale le place au niveau de mots comme « aveugle », « orage », « langue »,

1. La « concordance Éluard » est un outil sur cédérom réalisé pour et avec le Groupe Éluard par Étienne BRUNET et son équipe, Université de Nice. Laboratoire Base, Corpus et Langage.

« oubli », « poussière », « montre », « noire » ou bien « filles » (au pluriel). Alors que « or », dont les larges possibilités d'emploi dans différents contextes sont évidentes, atteint les deux cent dix occurrences, dont dix-neuf dans des textes parus en 1922 ou avant, le mot « paysage » est presque aussi fréquent que « plomb », employé soixante-cinq fois. À titre indicatif, rappelons que le mot « œil » est relevé cent vingt cinq fois et son pluriel, « yeux », sept cent soixante douze. « Oiseau » au singulier et au pluriel revient jusqu'à trois cent quarante huit fois, dont quarante huit dans des poèmes publiés avant (ou en) 1922. « Joseph Staline » est un poème à la fois authentiquement enraciné dans l'imaginaire éluardien et témoin de son évolution. L'étude des mots et de leurs occurrences sera notre point de départ. Afin d'éviter que le présent propos ne soit long et pénible à suivre, nous centrerons l'étude sur celle des premiers vers du poème puis commenterons la partie parue dans *L'Humanité-dimanche*.

On compte, nous venons de le dire, quelques soixante-dix occurrences du mot « paysage » dans l'ensemble de l'œuvre d'Éluard. La première¹ intervient dans un des haïkaïs de *Pour vivre ici* :

Paysage de paradis
Nul ne sait que je rougis
Au contact d'un homme, la nuit.

La seconde² dans un poème (en prose) des *Nécessités de la vie* repris dans *Capitale de la douleur*, « Le Grand Jour » : « Aux lieux de ta tristesse, comme une ombre derrière l'amour, le paysage couvre tout ». L'image utilisée dans le premier vers de « Joseph Staline » compte bien de toute évidence parmi les plus anciennes : *Pour vivre ici* paraît en 1920, *Les Nécessités de la vie* l'année suivante. Cette même image est associée aux premières formes du discours amoureux éluardien et aux premières expérimentations langagières du poète. Le mot « paysage » est utilisé à trois reprises pour le recueil *Répétitions*, paru juste après *Les*

1. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 51.

2. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 84.

« Joseph Staline » de Paul Éluard : un poème en procès

Nécessités de la vie (1922). Dans les textes « L'Invention », « Suite [2] » et « Ronde » : « L'Invention » :

La droite laisse couler du sable.
Toutes les transformations sont possibles.
Loin, le soleil aiguise sur les pierres sa hâte d'en finir,
La description du paysage importe peu,
Tout juste l'agréable durée des moissons¹.

Utilisé de manière à signifier l'objet de la vision, le mot « paysage » est au service d'une interrogation bien propre à Éluard quant à ce qui se passe quand on s'exerce, comme lui, à travers le langage, à une pratique « déréalisante » de la perception. Le poète s'interroge sur cette vision qui se veut, on le sait, avant tout « intérieure » et sur la qualité de sa propre pratique poétique eu égard tant à la fidélité due, ou pas, à la chose vue, au sens de : extérieurement perçue, qu'à sa capacité personnelle à (faire) (perce)voir celle-ci de manière nouvelle, « transform(ée) ».
« Suite [2] » :

Dormir, la lune dans un œil et le soleil dans l'autre,
Un amour dans la bouche, un bel oiseau dans les cheveux,
Parée comme les champs, les bois, les routes et la mer,
Belle et parée comme le tour du monde.

Fuis à travers le paysage,
Parmi les branches de fumée et tous les fruits du vent,
Jambes de pierre au bas de sable,
Prise à la taille, à tous les muscles de rivière,
Et le dernier souci sur un visage transformé².

« Ronde » :

Sous un soleil ressort du paysage
Une femme s'emballe
Frise son ombre avec ses jambes
Et d'elle seule espère les espoirs les plus mystérieux³.

1. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 104.

2. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 106.

3. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 118.

Le mot « paysage » est dès le départ employé dans un contexte qui en érotise la lecture (« Paysage de paradis [...] ») et devient, dans « Suite [2] » et « Ronde », très nettement partie prenante d'une mise en images du féminin — mais il est aussi, dès « L'Invention », question de la créativité, de « l'art ». Le titre même « L'Invention » l'atteste — et ce d'autant plus que ce poème contient aussi une énumération d'expressions commençant par « l'art de » (« L'art d'aimer, l'art libéral ») et se terminant par l'affirmation : « Je n'ai pourtant jamais trouvé ce que j'écris dans ce que j'aime ». C'est précisément l'image d'une femme aux « bas de sable » qui s'impose à « Suite [2] » pour dire que « toutes les transformations sont possibles ». C'est « la droite » — on entend : l'adroite, celle qui est adroite, habile — qui « laisse couler du sable » dans « L'Invention ». Amour et poésie, expérience amoureuse et expérience d'écriture, usent des mêmes images ; ce sont les deux aspects d'une expérience de vie, de vie créative, inventive, qui essaie ses propres « possibles ». La « déréalisation » la plus concrète semble s'éprouver au cœur même de la relation amoureuse, qui prend de fait une dimension souvent paroxysmique et devient l'analogon effectif de toute autre expérience intérieure. Quand, dans « Joseph Staline », Éluard retrouve le mot « paysage », c'est avec tout cela en arrière-plan. On le voit, Éluard réutilise alors au profit du discours politique son propre vocabulaire amoureux et poétique, comme si sa propre écriture engagée naissait de cette sorte de « recyclage » lexical, lequel n'est jamais que l'indice le plus évident d'une projection de l'imaginaire intime dans le discours — le discours le plus public qui soit, le discours politique et social. Le fait qu'un tel mécanisme de projection soit à l'œuvre dans la genèse secrète de la poésie engagée d'Éluard prouve que, comme nous le pensions, des poèmes du genre de « Joseph Staline » n'ont pas été écrits de manière détachée, « cérébrale ». Ils supposent, posée dans toute son ampleur, la question de la relation entretenue entre le dire et le voir dans la perspective d'une double fidélité du poète à sa propre perception et à la réalité des temps et des faits. Cette double fidélité s'incarne dans le poème engagé dès lors qu'il reste constitué,

chez Éluard, comme tout autre poème, de figures qui font image toutes ensemble, sont mises en série, rapprochées, comparées ou opposées de manière à faire impression sur le lecteur, à l'amener à comprendre et à partager un point de vue, une attitude, une prise de position — un engagement — en lui « donn(ant) à voir¹ ».

Éluard continue à travailler l'image du paysage dans les poèmes majeurs des années 20, ceux de sa période surréaliste — « Au cœur de mon amour » (*Mourir de ne pas mourir*), « À la flamme des fouets [2] » (*Capitale de la douleur*), « Premièrement », « Comme une image » (*L'Amour la poésie*). Le mot « paysage » apparaît lié à toutes les étapes du propos à la fois amoureux et poétique du poète, en une sorte d'autobiographie où le « je » a trouvé place. « Au cœur de mon amour » :

Les yeux des animaux chanteurs
Et leurs chants de colère ou d'ennui
M'ont interdit de sortir de ce lit.
J'y passerai ma vie.
.....
Ici, tout s'obscurcit :
Le paysage se complète, sang aux joues,
Les masses diminuent et coulent dans mon cœur
Avec le sommeil².

Le « paysage » dit une sorte de saturation (« se complète »), atteinte dans un contexte de forte émotion et d'intime affect (« sang aux joues » — expression qui ne va d'ailleurs pas sans rappeler « Pour vivre ici » et son « [...] je rougis / Au contact d'un homme, la nuit ») mais incapable de le renouveler (ce qui est « complét(é) » n'est à proprement parler ni renouvelé ni transformé, plutôt parachevé). Il y a dès lors un rétrécissement du champ de la vue et de l'expérience sensible : on glisse dans « l'obscur(ité) », reste au « lit », ne perçoit plus que des « masses », lesquelles vont, qui plus est, « diminu(a)nt ». Bientôt, on dormira

1. L'expression est d'Éluard.

2. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 138.

— et d'un « sommeil » qui est plongée dans le secret de l'intériorité (« diminuent et coulent dans mon cœur »). « À la flamme des fouets [2] » :

Métal qui nuit, métal de jour, étoiles au nid,
Pointe à frayeur, fruit en guenilles, amour rapace,
Porte-couteau, souillure vaine, lampe inondée,
Souhaits d'amour, fruits de dégoût, glaces prostituées.

Bien sûr, bonjour à mon visage !
La lumière y sonne plus clair un grand désir qu'un paysage¹.

Le soleil n'est déjà plus le « ressort du paysage² » qu'y a vu « Ronde » : la vision est oblitérée par son propre éclat et les images mises en série sont particulièrement péjoratives. Leur accumulation constitue à elle seule la première strophe d'« À la flamme des fouets [2] » et restitue un sentiment insistant, dépressif et déprimant, d'échec, à la limite de la complaisance (« Métal qui nuit »). Il y a une sorte de rapt, de capture (« amour rapace ») par un féminin facilement accessible (« Souhaits d'amour [...] glaces prostituées »), qui maintient au point idéal, ou supposé tel (« étoiles »), de l'origine (« au nid »). Le désir profond (« un grand désir »), excessivement exprimé (« lampe inondée », noyée), a fait perdre la perception du « paysage », de tout « paysage » (« un paysage »), et s'est, dans le même temps, retourné en écœurement (son « fruit » est « en guenilles », objet de « dégoût »). Il y a « souillure » et, de plus, celle-ci est « vaine » — la perte d'estime de soi n'est pas loin, d'autant que c'est sur le « visage », lieu d'identité, que le désir se lit (« sonne »). « Premièrement » :

Je te l'ai dit pour les nuages
Je te l'ai dit pour l'arbre de la mer
.....
Pour l'œil qui devient visage ou paysage
Et le sommeil lui rend le ciel de sa couleur³.

1. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 181.

2. Cf. *supra*, p. 165.

3. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 230.

Le poète revient à des images heureuses, positives (les célèbres énumérations émerveillées d'Éluard) au moment où le « sommeil » n'exclut plus la capacité de « l'œil » à rejoindre ce qui lui est extérieur (« l'œil qui devient »), à engendrer tout à la fois le sujet (qui est « visage ») et l'objet de son regard (qui est « paysage ») — et où ce même « sommeil » est présenté comme ce qui renouvelle (littéralement rénove : « lui rend [...] sa couleur ») le regard en lui donnant son idéale amplitude de vie (« le ciel de sa couleur »).

Armure de proie le parfum noir rayonne
Les arbres sont coiffés d'un paysage en amande
Berceau de tous les paysages les clés les dés
Les plaines de soucis les montagnes d'albâtre¹.

Obscurcissement et éclat liés (« noir » / « rayonne ») autour de la capture de ce qui ne saurait être pris (la « proie » est en « armure »), « Comme une image » révèle avec cette amande, image mythique que la référence au « berceau » ne fait que renforcer, que le « paysage » négativement perçu est un paysage-origine, potentiellement source de « tous les » autres mais en vérité comme arrêté en son stade premier et refermé sur l'entité une et totale qu'il constitue. Les « dés » du hasard sont associés à des « clés » qui signifient alors discrètement, et si l'on considère, comme le choix du titre « Comme une image » encourage à le faire, qu'Éluard n'a pas cessé de témoigner de sa propre expérience, que les pratiques surréalistes ne sont parvenues qu'à perpétuer ce qu'elles avaient défié, à savoir une certaine position de maîtrise.

Le hibou le corbeau le vautour
Je ne crois pas aux autres oiseaux
.....
Toutes les tours à paysage au jeu des astres
Les ombres mal placées ravagées émietées
Les arbres du soleil ont une écorce de fumée².

1. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 256.

2. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 259.

Ces « tours à paysage » ont quelque chose de la tour de « Giorgio de Chirico » — dans *Mourir de ne pas mourir* (« Ô tour de mon amour autour de mon amour ¹ »), mais leur pouvoir protecteur a cédé devant celui qu'elles peuvent donner au regard — telles des « tours » de gué, les « tours à paysage » permettent, du point de vue qu'elles offrent, de tout dominer du regard — et l'imaginaire qui en accompagne l'évocation est un imaginaire de l'échec. Le fruit du hasard et du risque pris (« au jeu ») appartient aux « astres » : il y a une sorte de fatalité et cet échec de l'espérance surréaliste est d'autant plus inévitable que le poète reconnaît ne pas (ne plus ?) « croi(re) » qu'il puisse en être autrement.

Continuons l'étude des occurrences du mot « paysage ». En une exception notable, le recueil *La Vie immédiate* n'en use pas mais le mot est à nouveau employé dans quatre textes de *La Rose publique*². Dans le premier d'entre eux, « Une personnalité toujours nouvelle... », l'image préfigure le mouvement sur lequel s'ouvre « Joseph Staline » (« surgi(r) d'un lointain paysage ») :

Toute ma confiance
 À celle qui mentait à la multiple
 À bout de souffle elle m'accorda la vérité
 La vérité que je lui apprenais
 La triste et douce vérité
 Que l'amour est semblable à la faim à la soif
 Mais qu'il n'est jamais rassasié
 Il a beau prendre corps il sort de la maison
 Il sort du paysage
 L'horizon fait son lit³.

Ce mouvement est dirigé vers l'extérieur — l'on s'extrait (« sort ») du « paysage ». Au moment où il en est question, le ton du poème est déjà plus laudateur et positif que celui de « Comme une image », texte dans lequel le « paysage » est ce en quoi le désir s'épuise, en quelque sorte trop pleinement réalisé. Le texte engagé vient, en fait, prendre appui sur des poèmes et des

1. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 143.

2. Ce qui équivaut à une fréquence un peu supérieure à celle relevée dans *L'Amour la poésie et Répétitions*.

3. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 419.

passages qui dévalorisent ainsi l'expérience de la vision — une vision déréalisée et « déréalisante » — et la mettent en images comme une excessive et aliénante présence au féminin. Le propos amoureux est, dans « Une personnalité toujours nouvelle... », devenu discours sur l'amour et la bonne image que le poète donne cette fois de lui-même, procède d'une proximité avec le féminin (« toute ma confiance ») qui est aussi une mise à distance, une sorte de reprise en mains (« elle m'accorda »), de réaffirmation de soi (« ma confiance », « m'accorda », « je lui apprenais »). Cette proximité-là est à l'opposé de toute fascination et se pose au contraire comme l'acte d'un esprit lucide, voire comme un acte de lucidité (« la vérité / La triste et douce vérité »).

Les autres poèmes de *La Rose publique* à employer le mot « paysage » sont « Ce que dit l'homme de peine est toujours hors de propos », « Rien d'autre... » et « Elle se fit élever un palais ¹... ». Le premier d'entre eux interroge ainsi :

Où commence le paysage
À quelle heure
Où donc se termine la femme
Le soir se pose sur la ville
Le soir rejoint le promeneur dans son lit
Le promeneur nu
Moins gourmand d'un sein vierge
Que de l'étoile informe qui nourrit la nuit.

Éluard retrouve l'image du lit dans lequel on est indûment retenu² et en accentue le paradoxe (« le promeneur dans son lit »), comme pour bien faire comprendre qu'il y a eu une sorte de retournement de l'attitude et des intentions de départ. Dans ce contexte, le « paysage » vient figurer l'extérieur. Se déploie implicitement, à partir de là, une image à deux faces : sur le mode de la relation avec le féminin (un féminin bien identifié à l'origine car montré dans sa fonction maternante et nourricière — le sein donné), il y a le « sein vierge » et « l'étoile informe qui nourrit la nuit ». Un choix fondé sur une attirance sponta-

1. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 428, 437 et 443.

2. Voir *supra* p. 166. L'image est introduite par « Au cœur de mon amour ».

née, non réfléchie, peut-être compulsive, la « gourmand(ise) », a déjà été fait entre l'un et l'autre. « Femme » et « paysage » s'opposent, comme si l'un (le « paysage ») ne pouvait advenir (« commenc(er) ») avant que l'autre (la « femme ») lui ait cédé la place. Dans « Rien d'autre... » :

Les semelles du jour les toits sont négligeables
On les compte pour de l'ombre pour des tombes stériles
Mon paysage féminin a d'autres nids
Tremblants de rires enflammés et de délices douloureuses
.....
Mon paysage féminin a tous les charmes
Puisqu'il est notre paysage
Ses yeux ce sont nos yeux
Ses seins ce sont nos seins.

Ce n'est pas d'une femme-paysage, ni d'un paysage-femme, qu'il est question. Le « paysage » reste « paysage » et c'est en tant que tel qu'il est dit « féminin ». Le poète, locuteur masculin, peut le déclarer à plusieurs reprises sien (« mon paysage [...] a d'autres nids », « mon paysage [...] a tous les charmes »). Il l'admire sans réserve (lui trouve « tous les charmes ») et recourt à des images ouvertes, paradoxales (« délices douloureuses ») et exaltées (« rires enflammés », « délices »). Ce « paysage » n'occupe plus un seul et même lieu, le sien, (il a « d'autres nids »). Mais tous les lieux qu'il occupe sont des lieux de l'origine (des « nids »). Le « paysage » est en commun (« notre paysage »), il est devenu lieu et signe de partage. Le féminin s'y est incarné¹ et cela fonde la possibilité de partager. Ce qui est vu (le « paysage ») voit (« ses yeux »). Il n'est plus seulement vision intérieure du poète : il est vu à plusieurs (par « nos yeux »). L'imaginaire de l'échec (« de l'ombre [...] des tombes stériles ») sert de repoussoir à la mise en images de l'émerveillement que cela suscite. Dans « Elle se fit élever un palais... » :

Un jour plus loin l'horizon ressuscite
Et montre au jour levant le jour qui n'en finissait plus
Le toit s'effondre pour laisser entrer le paysage.

1. Dans « Suite [2] » (cf. *supra* p. 164), la femme « fu(yait) à travers le paysage ».

Le mot « paysage » dit une extériorité qui fait retour. Le « paysage » s'introduit dans l'espace, le lieu qui protège : « le toit s'effondre ». Le « toit » de « Rien d'autre... » était « négligeable », il faisait partie de ce que l'on rejette et son existence n'avait plus véritablement de conséquences. Là, le « toit » est mis à mal, détruit. Le poète se tourne vers l'avant (« l'horizon ») et le futur (« un jour plus loin »). Il peut à partir de là parler de renaissance (« ressuscite », « jour levant »). « Joseph Staline » en est resté au stade mis en images par « Une personnalité toujours nouvelle... », celui où il est question de bien « sort(ir) du paysage ». Le paysage est « lointain », on s'en est éloigné mais rien n'est placé en avant de soi.

Mais tout se passe comme si ce mouvement de sortie était, dans « Joseph Staline », voué à échouer. Avec courage, des hommes tentent d'atteindre leur but mais le succès de l'entreprise est bien incertain : « Ils avaient tous du cœur mais ils perdaient leurs forces », écrit Éluard. Sous cette forme plurielle, le mot « forces » est absent des poèmes des années 20. L'on en remarque deux occurrences dans *L'Immaculée conception*, recueil de 1930 écrit avec le concours d'André Breton et selon des règles spécifiquement, totalement expérimentales, et deux autres dans *La Vie immédiate* (qui n'en avait aucune du mot « paysage¹ »). Il y aura en tout treize occurrences de « forces » au pluriel dans les années 30, vingt-trois dans les années 40 et douze pour la seule année 1951, celle de la mort d'Éluard et de ses derniers textes. Le mot « forces » apparaît précisément dans le poème qui clôt *La Vie immédiate* sous le titre « Critique de la poésie² ». La brutalité de celui-ci a été mise en relation avec le contexte historique et politique du moment — 1931 — et « Critique de la poésie » est le premier (et en fait le seul) texte dans lequel Éluard a totalement sacrifié le langage de l'image poétique au profit de phrases dénonciatrices :

C'est entendu je hais le règne des bourgeois
Le règne des flics et des prêtres

1. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 339 et 345 (*L'Immaculée conception*), p. 399 et 404 (*La Vie immédiate*).

2. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 404.

Mais je hais plus encore l'homme qui ne le hait pas
Comme moi
De toutes ses forces

Je crache à la face de l'homme plus petit que nature
Qui à tous mes poèmes ne préfère pas cette *Critique de la poésie*.

C'est un rejet qui est à l'origine de ce premier texte engagé. C'est aussi un rejet que veulent susciter, au début de « Joseph Staline », des vers comme « Arriérés, retardés... » (d'autant que la strophe qui les suit, on le sait, s'attache à raviver le souvenir d'espoirs initiaux — « le désir d'être libres / Le désir d'être heureux le désir d'être forts »). En fait, le texte engagé n'est pas, tel que nous le voyons ici, un poème de protestation mais bien plutôt un poème de (la) détestation — à la limite, un travail d'exorcisme. L'ironie de l'histoire veut qu'Éluard ait été mis en procès pour un écrit qui trouve, en lui-même, sa source dans une mise en procès de soi par soi. « Ils perdaient leurs forces » — cette image des « forces » perdues rappelle une phrase des *Poèmes politiques*¹ : « Et sa force se corrompt. ». Elle rappelle aussi, cette fois hors de tout propos politique, un texte encore destiné à dire « l'amour la poésie », *Moralité du sommeil*, paru en 1941 : « Ainsi mon délire ainsi mon désastre / Ainsi mes forces écroulées² ». Le discours éluardien, depuis les années 30, et même, nous l'avons vu, depuis « Comme une image », se construit de manière réactive, comme en réaction contre de tels constats. Éluard explique dans une conférence de 1952 : « C'est à partir de la famine que l'homme ne veut plus avoir faim, à partir de la guerre qu'il réprouve le meurtre... Trop de forces ont été gâchées, trop d'intelligence a été asservie au mal, trop de beaux regards et de beaux sourires ont été vaincus³ ». En se souvenant du « désir d'être heureux [...] d'être forts », Éluard remet au centre des considérations un espoir qui a été et le réintroduit en tant que tel dans la conscience, comme pour le faire retrouver. Le poème le plus engagé est

1. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 2, p. 208.

2. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 1050.

3. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 2, p. 933. Le titre de cette conférence est : « La Poésie de circonstance ».

alors cette espèce de « leçon de morale ¹ » qui appelle, justement, même si c'est indirectement, à rassembler ses « forces ». *Poésie ininterrompue II*² parle d'en « reprendre » et avance la profession de foi suivante :

Quoi qu'il arrive nous vivrons
Et du fond du Château des pauvres
Où nous avons tant de semblables
Tant de complices tant d'amis
Monte la voile du courage
Hissons-là sans hésiter
Demain nous saurons pourquoi
Quand nous aurons triomphé.

La dimension prophétique, millénariste, n'est pas présente dans « Joseph Staline ». Il n'y a dans ce poème ni promesse de triomphe ni invitation à lutter. La seule opposition dont use Éluard, celle entre « or » et « plomb », dit le retournement que nous avons déjà relevé du désir(able) en mortifère. C'est qu'il convient de concentrer sur le personnage qui donne son nom au poème toutes les notes positives du texte : « Et Staline pour nous est présent pour demain / Et Staline dissipe pour nous le malheur ». Le texte devient à partir de là un texte engagé (nous sommes passés à la lecture de la troisième strophe). Le personnage Joseph Staline est présenté comme une sorte de héros civilisateur et d'abord de sur-homme qui échappe, lui, à la malédiction ayant par ailleurs mobilisé toute l'attention d'Éluard : « L'horizon de Staline est toujours renaissant ». Le chef de file politique est présenté comme celui sur lequel cette malédiction n'a pas de prise — et qui pour cela est en mesure d'apporter le bien aux autres. Dans un poème comme « Novembre 1936³ », les images de la désolation (« Regardez travailler les bâtisseurs de ruines / Ils sont riches patients ordonnés noirs et bêtes ») et l'évocation de la misère, cet envers qu'il faut dénoncer (« Madrid ville habituelle à ceux qui ont souffert / [...] / De la misère indispensable à

1. L'expression servira de titre à un recueil — cf. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 2, p. 301 et suivantes.

2. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 2, p. 700.

3. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 801.

l'éclat de ce bien »), sont au service d'un propos qui affirme, à la fois en deçà et au delà de tout appel à la révolte ou à la lutte, que la résignation est impossible :

On s'habitue à tout
Sauf à ces oiseaux de plomb
Sauf à leur haine de ce qui brille
Sauf à leur céder la place.

Cette affirmation est d'ailleurs suivie d'une autre, qui promet la victoire avec la plus grande certitude : « Et nous oublierons nos maîtres ». Dans « Joseph Staline », l'objectif n'est pas tant de faire voir, et par là détester, ce qui opprime, que de montrer, de manière didactique mais imagée, un échec et sa raison d'être, l'acceptation, la résignation. L'usage fait par Éluard de la figure du « plomb » est à cet égard des plus parlants : « ces oiseaux de plomb » (dans « Novembre 1936 ») figure une extériorité dénoncée; « les hommes [...] étaient de plomb » (dans « Joseph Staline ») se situe à un niveau de généralité dont le locuteur ne s'exclut pas (« Ô mes semblables »). Il y a juste cette distance prise par celui qui énonce et que le fait de comparer maintient. Un constat destiné à servir de repoussoir puisque dans le même temps la figure du « leader » se trouve posée en avant, avec comme fonction première de décentrer la perspective. Staline n'est pas celui qui apporte la liberté, le bonheur, l'accomplissement mais celui qui permet que l'on soit dans l'espérance et prenne courage. Ce que redoute Éluard, c'est la tristesse, l'attitude dépressive. En elles, le sujet reste passif et se justifie de l'être. Elles sont réactionnaires comme par définition.

L'engagement a une place centrale dans la poétique éluardienne. Que cela arrange ou, le plus souvent, dérange la critique, la part engagée de la poésie éluardienne fait complètement partie de l'œuvre, elle participe de sa dynamique d'ensemble et n'en est pas un épiphénomène. Une véritable poétique de l'acte engagé s'est mise en place — et ce, il faut le dire, sur la base d'une critique de l'espérance surréaliste. Surréalisme et communisme veulent l'un et l'autre, dans leurs intentions premières, la libération de l'homme (et de l'esprit humain) par lui-

même. S'il n'avait pas été aussi profondément surréaliste et s'il n'avait pas, dans le même temps et depuis toujours, éprouvé les limites et les conséquences en quelque sorte secondes du travail surréaliste, Éluard n'aurait pas pu faire sien l'engagement communiste : en celui-ci se reconduisent tant l'esprit de révolte et d'insoumission que cette utopie d'une complète libération de l'homme par l'homme. Nous comprenons aussi qu'Éluard n'ait pas pu remettre en cause son propre engagement à l'heure du stalinisme : cet engagement est enraciné dans des angoisses et des représentations imaginaires extrêmement profondes, la plus importante étant la peur d'une capture intérieure mortifère. Revenir sur son propre engagement, c'était consentir à une nouvelle critique de soi par soi, laquelle serait nécessairement revenue sur la précédente et aurait ranimé les démons calmés par elle. Le travail était difficile, voire impossible. Cela nous renvoie à tout ce qu'a représenté, pour un temps de notre histoire, l'espérance communiste et nous fait comprendre ce qu'a d'à la fois fondé et décalé le procès intenté aujourd'hui à certains des poèmes d'Éluard. Nous faisons, indépendamment de leur lecture, un procès à l'Histoire alors qu'Éluard n'a jamais fait que le procès de sa propre histoire. Les soigneuses réserves que nous émettons vis-à-vis de certains textes éluardiens procèdent à la vérité du même souci que ces textes eux-mêmes — à savoir, celui de tenir à distance la mauvaise représentation de soi. Devant le mal (le sentiment du mal, l'image du mal), nous faisons le même choix que le poète : celui de nous en démarquer. S'écarter, par la (dé)négaration ou la révolte, constitue, nous l'avons dit, la motivation, le fondement de toute forme d'engagement.

Deux chefs d'accusation sont en vérité dressés contre Éluard : il lui est reproché d'avoir soutenu un dictateur et aussi d'avoir, pour ce faire, sacrifié la richesse de son expression poétique¹. Or, nous le savons, la recherche d'images, tantôt positives et tantôt négatives, susceptibles de participer à un discours qui tout à la fois exorcise et encourage profite du mouvement de retour sur soi entrepris par le poète pour réactiver des formules et poèmes anciens. Une image comme « la douceur d'une vitre

1. J.-J. Marie a parlé de « vers de mirliton » à propos de « Et Staline... ».

très claire » procède d'une sorte de remise en circulation bénéfique à la richesse de l'imaginaire éluardien et à la variété des figures au travers desquelles le propos se donne à entendre : cas exemplaire, elle réutilise l'image de la « vitre claire » introduite par un recueil de 1920, *Les Animaux et leurs hommes*¹, et jamais reprise depuis. L'impression que l'expression s'appauvrit tient à la simplification (et, dans ce cas au moins, à la non contradiction) des associations mentales opérées simultanément.

Nous l'avons dit, la seconde partie de « Joseph Staline » est beaucoup plus discursive que la première. Une figure, celle de l'« automne », utilisée dans la profession de foi-constat de la quatrième strophe, « Grâce à lui nous vivons sans connaître d'automne », n'est accompagnée d'aucune caractérisation, d'aucun adjectif. La valeur métaphorique reste non explicitée. Elle est perçue et comprise parce que la première partie de « Joseph Staline » fonctionne comme un avant-texte interne qui pèse sur la lecture des dernières strophes. Dans un contexte orientant la lecture de cette manière, des associations mentales courantes, induites par la pratique ordinaire de la langue et les clichés qu'elle véhicule, sont mobilisées par le lecteur. Il est assez évident que cette figure de « l'automne » a, là, une valeur proche de celle donnée dans « Novembre 1936² » :

Parlez du ciel le ciel se vide
L'automne nous importe peu

Nos maîtres ont tapé du pied
Nous avons oublié l'automne
Et nous oublierons nos maîtres.

Dans ce passage, la figure se lit, se décrypte encore de par l'effet dû à la proximité d'une autre image (une seule, certes : « le ciel se vide ») et à la syntaxe (parallélisme entre « oubli(er) l'automne » et « oubli(er) nos maîtres »). Avec « Joseph Staline », le plus grand explicite est atteint sans explicitation. Il est bien certain qu'Éluard active là encore une intertextualité interne à sa

1. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 38 (il s'agit du petit poème « Salon », qui clôt l'art poétique servant de préambule au recueil).

2. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 801.

propre œuvre. L'emploi de tel ou tel mot, le recours à telle ou telle figure plutôt qu'à telle autre y trouve sa justification. La figure de « l'automne » compte trente neuf occurrences dans l'ensemble de l'œuvre d'Éluard — dix dans des poèmes des années 30, dix dans les recueils parus en 1951 et dix-sept dans ceux des années 40. Le mot est employé trois fois dans les pseudo-textes de fous de *L'Immaculée conception*¹. C'est *La Vie immédiate* qui l'emploie pour la première fois dans un poème². Celui-ci s'intitule « Tous les droits » et le vers se passe de tout commentaire : il est question de « l'agonie des visionnaires de l'automne ». Quand, dans « Joseph Staline », Éluard parle tout simplement de « l'automne », il utilise un mot devenu plus fréquent dans son œuvre au fur et à mesure que celle-ci a pris un tour plus engagé. Le mot « automne » est, dès sa première occurrence en poème, négativement connoté et le sens que lui a donné Éluard n'a pas varié, il s'est fixé, figé, et, dans l'esprit du poète, toute explicitation est au bout du compte devenue inutile. Tout se passe comme si, dans le poème engagé plus que dans tout autre, c'était la connotation qui comptait. Le plus important, pour le poète, semble être d'introduire et de faire repérer les images positives et les images négatives. Les images versées au négatif ou au positif dès leurs premières occurrences dans l'œuvre comme les images déjà fortement connotées par les inférences culturelles — ce sont parfois les mêmes, comme dans le cas de « l'automne » — ont moins que d'autres besoin d'un contexte qui en oriente l'interprétation. D'autres figures, plus fluctuantes, plus anciennes, tantôt mises au bien tantôt au mal, ne peuvent se passer d'un contexte plus inducteur. C'est le cas de « l'ombre », présente aussi dans la quatrième strophe de « Joseph Staline » (« même au fond de l'ombre / Nous produisons la vie ») et du « feu » dont il est question tout de suite après dans la suivante (« Brûlant d'un feu sanguin dans la vigne des hommes »). Dans le premier cas, Éluard prend soin de parler du « fond de l'ombre », ce qui conduit le lecteur à s'imaginer une « ombre » profonde, enveloppante, potentiellement menaçante. Dans le même temps, le poète joue, en s'aidant

1. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 340, 343 et 356.

2. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 1, p. 367.

de la syntaxe du vers (« même au fond [...] nous »), d'une opposition partiellement imagée (mot concret : « ombre » ; mot abstrait : « vie »), laquelle en met une autre, plus forte mais purement abstraite, en abîme (la mort, la vie) et active implicitement, pour finir, la très classique métaphore de « l'ombre de la mort ». Un peu plus loin, autour de l'expression « un feu sanguin », Éluard choisit de mettre en série plusieurs figures, l'une explicitement posée et dont la capacité d'évocation est fortement fixée par le contexte (le « feu » auquel l'emploi de « brûlant » assigne toute sa force — « brûlant », capable de « brûler »), les deux autres plus ou moins directement suggérées par des mots dont la lecture ne saurait faire l'économie de l'association mentale précédente (le sang sous la forme adjectivale « sanguin » ; le vin à travers le substantif « vigne »). Les procédés d'écriture diffèrent mais l'efficacité dernière du poème repose à chaque fois sur un système d'oppositions et d'attribution de valeurs (bien ou mal, bon ou mauvais, positif ou négatif — en dernière instance : vie ou mort, vivifiant ou mortifère), lequel confirme le fait que le texte est d'abord, et avant tout, destiné à instruire un procès. Le poète en vient à introduire, dans la troisième strophe de « Joseph Staline », une phrase exprimant directement, à l'aide d'adjectifs, l'un qualificatif, l'autre épithète, un véritable jugement de valeur : « La grappe raisonnable tant elle est parfaite ». Il y a paupérisation de l'expression dans le sens où la multiplicité et l'étrangeté des images s'effacent finalement, l'une et l'autre, devant l'effet d'ensemble du texte, d'un texte qui veut provoquer rejet ou adhésion, refus ou identification. Cette exigence n'exclut pas *a priori* la variété des figures — l'unité-poème la supporte même d'autant mieux qu'elle se trouve alors dotée, elle, sur le plan sémantique, d'un pouvoir intégrateur renforcé. Des mots comme « grappe » (ou « vigne ») n'ont de fait quasiment pas été employés par Éluard avant les années 40. « Grappe » au singulier l'a été huit fois dans toute l'œuvre, dont une seule dans un texte écrit avant 1942 — et encore s'agit-il de l'un de ces « premiers poèmes ¹ » qui ne seront publiés que beaucoup plus tard. « Il n'y a pas pour nous de jour sans lendemain / D'aurore sans midi de fraîcheur sans chaleur »

1. P. ÉLUARD, *op. cit.*, t. 2, p. 714.

clôt l'une des strophes de « Joseph Staline », la quatrième : la mise en place d'oppositions rationalise le poème éluardien, le fait passer du côté du discours (au sens courant du terme) tout en s'appuyant sur des figures variées (en l'occurrence, quatre différentes dans un seul et même vers). S'il y a paupérisation de l'expression, elle est l'effet d'un recours concomitant à des images très culturelles et déjà connotées dans le même sens (« aurore », « midi » — et aussi, une fois encore, : « ombre », « feu », « sang » ou « vigne »). Éluard va jusqu'à employer, dans les vers « Forts avec la douceur d'une vitre très claire / Qui ne trouble pas l'onde où se reflète un frère », le mot « onde », mot « poétique » s'il en est (l'onde si « claire ¹ »).

Le fait que la multiplicité et l'étrangeté des images s'effacent devant un effet d'ensemble, qui n'est jamais que le leur, n'est pas spécifique au texte engagé. Cela peut être dit de tous les poèmes dans lesquels le poète met en œuvre les formes premières d'un discours de détestation et d'exécration comme de ceux, plus précoces, dans lesquels il développe des images idéalisées et idéalisantes. Le propos le plus discursif, le plus proche du texte de propagande, celui de « Joseph Staline », a, de son côté, besoin, pour assurer son efficacité interne, de s'adosser à des images suffisamment nombreuses pour que leur mise en série fasse tout son effet : le propos politique ne vient que dans un second temps. Dans « Joseph Staline », il est comme nourri de toutes les images des deux premières strophes. Le texte engagé est et reste, chez Éluard, un texte second. Nous ne saurions extraire tel ou tel de l'œuvre et le considérer indépendamment, sauf à produire, à notre tour, un discours politique. Le sens de notre relecture de « Joseph Staline », et du présent travail d'investigation, était de comprendre un processus de création, la genèse de ce poème du point de vue de l'écriture et de l'imaginaire. Par delà l'invitation ainsi adressée à chacun pour qu'il revienne vers les textes d'Éluard sans faire l'impasse sur les plus « staliniens », cette part gênante de l'œuvre, nous ne pouvons maintenant qu'attirer l'at-

1. L'image se trouve au moins dans un poème du Cardinal de Bernis, « Sur l'amour de la patrie », et est devenue une sorte de lieu commun (cf. <http://poesie.webnet.fr/poemes/France/bernis/1.html>).

tention des sujets que nous sommes sur les ressorts psychiques profonds qui fondent nos attitudes — la manière dont nous nous situons, chacun individuellement, dans l'histoire politique et sociale de notre temps est elle aussi, nécessairement, prise dans un ensemble de représentations, d'angoisses et d'idéalisations, différemment projetées, certes, mais toujours les mêmes. Révolte et soumission sont avant tout des attitudes psychiques.

Bibliographie

- BERTON J.-C., *Histoire de la littérature et des idées en France au XX^e siècle : angoisses, révoltes et vertiges*, Hatier, 1984.
- CHOLET Ch. et DOUCEY B. (éd.), *La Poésie engagée : anthologie*, Gallimard, 2001.
- FINKIELKRAUT A., *L'Imparfait au présent : pièces brèves*, Gallimard, 2002.
- GATEAU J.-Ch., *Paul Éluard ou le frère voyant*, Laffont, 1988.
- GUYARD M.-R., *Le Vocabulaire politique de Paul Éluard*, Klincksieck, 1974.
- KUNDERA M., *Le Livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, 1985.
- LEROY G., *Les écrivains et l'histoire 1919-1956*, Nathan, 1998.
- LOTTMAN H., *La Rive gauche*, Gallimard, 2001.
- MARIE J.-J., *Staline*, Fayard, 2001.
- MAUZY R., *Croire plutôt que voir ? : voyages en Russie soviétique (1919-1939)*, Odile Jacob, 2002.
- MESCHONNIC H., *Les états de la poétique*, PUF, 1985.
- MOPIN M., « Littérature et politique : deux siècles de vie politique à travers les œuvres littéraires », *Notes et études documentaires*, 1996, n° 5037-38-39.
- MOYSE J., *La Poésie engagée*, Ellipses, 1998.

Texte étudié

Joseph Staline

Les hommes surgissaient d'un lointain paysage
Ils avaient tous du cœur mais ils perdaient leurs forces
Ils s'embrumaient et rêvant d'or étaient de plomb
Les hommes surgissaient de leur enfance naine
Arriérés retardés ils adoraient les nuages
Misère charité leur paraissaient sacrées

Ô mes semblables morts anciens ou nés d'hier
Visages de santé qu'a vieillis l'esclavage
Vos besoins vous donnaient le désir d'être libres
Le désir d'être heureux le désir d'être forts
Forts avec la douceur d'une vitre très claire
Qui ne trouble pas l'onde où se reflète un frère

Et mille et mille frères ont porté Karl Marx
Et mille et mille frères ont porté Lénine
Et Staline dissipe aujourd'hui le malheur
La confiance est le fruit de son cerveau d'amour
La grappe raisonnable tant elle est parfaite

Grâce à lui nous vivons sans connaître d'automne
L'horizon de Staline est toujours renaissant
Nous vivons sans douter et même au fond de l'ombre
Nous produisons la vie et réglons l'avenir
Il n'y pas pour nous de jour sans lendemain
D'aurore sans midi de fraîcheur sans chaleur

Staline dans le cœur des hommes est un homme
Sous sa forme naturelle avec des cheveux gris
Brûlant d'un feu sanguin dans la vigne des hommes
Staline récompense les meilleurs des hommes
Et rend à leurs travaux la vertu du plaisir
Car travailler pour vivre est agir sur la vie

Car la vie et les hommes ont élu Staline
Pour figurer sur terre leurs espoirs sans bornes.

Liste et références des poèmes cités (dans l'ordre de l'exposé)

Titre du poème	Première publication	Tome	Page	Début de la citation
Pour vivre ici	<i>Pour vivre ici</i>	1	51	« Paysage de paradis... »
Le Grand Jour	<i>Les Nécessités de la vie</i>	1	84	« Aux lieux de ta tristesse... »
L'Invention	<i>Répétitions</i>	1	104	« La droite laisse couler... »
Suite [2]	<i>Répétitions</i>	1	106	« Dormir, la lune dans un ciel... »
Ronde	<i>Répétitions</i>	1	118	« Sous le soleil... »
Au cœur de mon amour	<i>Mourir de ne pas mourir</i>	1	138	« Les yeux des animaux chanteurs... »
À la flamme des fouets [2]	<i>Capitale de la douleur</i>	1	181	« Métal qui nuit... »
Premièrement	<i>L'Amour la poésie</i>	1	230	« Je te l'ai dit pour les nuages... »
Comme une image	<i>L'Amour la poésie</i>	1	256	« Armure de proie... »
			259	« Le hibou le corbeau... »
Giorgio de Chirico	<i>Mourir de ne pas mourir</i>	1	143	« Ô tour de mon amour... »
Une personnalité...	<i>La Rose publique</i>	1	419	« Toute ma confiance / À celle... »
Ce que dit l'homme de peine...	<i>La Rose publique</i>	1	428	« Où commence le paysage... »
Rien d'autre...	<i>La Rose publique</i>	1	437	« Les semelles du jour les toits... »
Elle se fit élever un palais...	<i>La Rose publique</i>	1	443	« Un jour plus loin l'horizon... »
Critique de la poésie	<i>La Vie immédiate</i>	1	404	« C'est entendu je hais le règne... »
Moralité du sommeil	<i>Moralité du sommeil</i>	1	1050	« Ainsi mon délire ainsi... »
Le Château des pauvres	<i>Poésie ininterrompue II</i>	2	700	« Quoi qu'il arrive... »
Novembre 1936	<i>Cours naturel</i>	1	801	« Madrid ville habituelle... »
				« On s'habitue à tout... »
Salon	<i>Les Animaux et leurs hommes</i>	1	38	« ...vitre claire... »
Novembre 1936	<i>Cours naturel</i>	1	801	« Parlez du ciel le ciel se vide... »
Tous les droits	<i>La Vie immédiate</i>	1	367	« L'agonie des visionnaires... »
Dans le jardin	<i>Premiers poèmes</i>	2	714	« ...sur la grappe... »

L'édition de référence est celle de la Pléiade : P. ÉLUARD, *Œuvres complètes*, 2 vol., Gallimard, 1979.

Albert Camus, André Malraux, Jean Giono, Claude Simon : le cosmos contre l'Histoire

Paule PLOUVIER

Des études ont déjà été consacrées au procès de l'histoire dans la littérature française du xx^e siècle. Il est, cependant, intéressant de préciser certains termes et d'élargir les données. Le terme « procès » est ambigu. On peut en retenir — ce qu'illustre tout un courant de pensée représenté, en particulier, par Michel Mafesoli — l'idée de progrédience, de mouvement dialectique incessant, conciliant les antinomies en vue d'une résolution rationnelle telle que le prônait Hegel. Dans cette perspective, l'histoire, selon une expression au fond paradoxale, doit accomplir sa propre fin, l'esprit se saisissant dans sa plénitude, au terme d'une reconnaissance de l'homme par lui-même. Cet espoir a été incarné par le marxisme et illustré par des œuvres d'espérance ou de combat. Mais un autre courant philosophique et littéraire, qui semble plus abondant, met en cause cet optimisme historicisant et suit la voie ouverte par Nietzsche, lequel est aujourd'hui encore au cœur des débats philosophiques, politiques et esthétiques.

Hegel, Nietzsche, deux pensées antithétiques de l'histoire ? Pour reprendre une réflexion de Gaëtan Picon :

Ce sont les leçons de l'histoire plus encore qu'une réflexion philosophique qui suscitent au xx^e les deux grands courants qui opposent aux philosophies du progrès celles de la décadence et du retour éternel¹.

1. Gaëtan PICON, *Panorama des idées contemporaines*, Gallimard, 1957, p. 270.

Repartons rapidement de Nietzsche et de sa critique de l'histoire, d'où est sortie la notion dépréciative d'historicisme en quoi consiste le fait de vouloir reprendre tout événement selon l'enchaînement causal du fait historique dans son déroulement dialectique. Dès 1874, dans sa seconde *Considération inactuelle* intitulée « De l'inconvénient de l'histoire pour la vie », Nietzsche mettait en cause « la vertu hypertrophique du sens historique » qui « peut entraîner la chute d'un peuple » car « il y a un degré de rumination qui nuit à l'être vivant et finit par l'anéantir¹ ». Pour Nietzsche, la prétention de l'histoire à se constituer en science est une imposture : l'historien ne peut que penser d'un point de vue particulier, et l'histoire se présente comme la rumination incessante d'un temps mort parce que intellectuellement pris dans la trame explicative d'une pensée, de concepts, de valeurs stéréotypés. Ces processus opacifient la présence de cette autre force qu'est la vie considérée dans son présent immédiat et énigmatique.

Avec l'emploi de ce terme « vie », précisons qu'il ne s'agit pas dans la pensée nietzschéenne de vitalisme comme chez Hartmann. Le terme de *leben* employé par Nietzsche ne peut être entendu au sens purement biologique. Il s'agit plutôt d'une sorte de métaphore conceptuelle au contenu vaste où la vie se définit comme négation de toute limite, vie perpétuellement à l'œuvre et aspirant à se confondre avec l'ensemble du cosmos qui est, lui, force totale, « obscure, entraînante, insatiable, qui ne cesse de se désirer elle-même ». D'autre part, la « vie » ne s'éprouve que dans le présent. Lui seul est au service de la vie et ne peut se rendre en quelque sorte présent que dans une culture non historique, c'est-à-dire dans une attitude critique face à cette illusion rationalisante que nous nommons « histoire ». Là encore, il faut bien noter que le terme de « présent » ne doit pas être confondu avec celui d'« actuel », si propre à notre modernité médiatique. L'actuel, cette actualité que journaux et télévision développent au jour le jour, relève encore de la superficialité de l'histoire et ne peut être confondu avec la pensée du devenir incessant dans lequel nous baignons et qui, dans son mouvement même

1. Friedrich NIETZSCHE, *Œuvres*, Laffont, « Bouquins », 1993, t. 1, p. 280.

— « présent » —, nous entraîne. Dans *Généalogie de la mémoire*, Nietzsche souligne la différence de compréhension à faire entre présent et actualité :

Aujourd'hui c'est ce qu'il y a de non-intentionnel dans un acte qui lui prête une valeur décisive et tout ce qui y paraît prémédité, tout ce que l'on peut voir, savoir, tout ce qui vient à la conscience fait encore partie de la surface de sa « peau », qui comme toute peau, cache bien plus de choses qu'elle n'en révèle¹.

Le seul remède à l'illusoire nécessité de mise en ordre que nous nommons « histoire » est l'art, qui, seul, peut refléter le mouvement du devenir et de la force cosmique qui lui est attachée car « la nature a besoin de l'art pour parvenir à une vision d'elle-même ». En l'art, le chaos s'ordonne et, par l'inclusion — et non la résolution — de toutes les tensions à l'œuvre dans le monde, il répond au nostalgique besoin d'unité éprouvé par l'individu. Absurdité du monde, beauté et horreur de la vie qu'exprime la double référence mythique à Dionysos et Apollon, primat de l'art sur l'histoire : tels sont grossièrement les traits que l'on inclut dans le terme sans cesse utilisé de « nihilisme ».

Quelles ont été les réponses des artistes à cette pensée, comment la critique de l'histoire s'est-elle inscrite dans la plupart des grandes œuvres du xx^e siècle, quels retournements étranges se sont produits à partir de cette critique : c'est ce qu'il convient d'examiner à travers quelques exemples littéraires précis. Deux types de pensée, deux œuvres, celle de Walter Benjamin d'une part, et celle du philosophe de l'histoire Leo Strauss d'autre part, peuvent éclairer les phénomènes apparemment contradictoires qui traversent la production littéraire de ce siècle. Giorgio Agamben souligne combien Walter Benjamin se trouve dans la nécessité de produire sa thèse sur la philosophie de l'histoire sous la forme d'une fable résumant la rupture de la tradition dont la modernité est le fruit :

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule *Angelus novus*. Il représente un ange qui semble avoir dessein de s'éloigner du lieu où

1. *Ibid.*, t. 2, p. 788.

il se tient immobile. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'ange de l'histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Où se présente à nous une chaîne d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler les vaincus. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse incessamment vers l'avenir, auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès¹.

Nous touchons à travers cette fable à l'un des traits essentiels, sous la diversité des visages qu'il prend, de l'art du xx^e siècle. Cette rupture violente de la tradition qui renvoie l'histoire du côté d'une accumulation de ruines à laquelle nous pouvons difficilement, voire pas du tout, échapper, nous plaçant dans un état de stupeur et d'absurdité dont l'artiste doit répondre, W. Benjamin l'a brillamment analysée dans la poésie de Baudelaire où il voyait pour la première fois exprimée l'intransmissibilité de l'histoire dans un présent ayant cessé d'être irrigué par une force susceptible de faire avenir. Il en a tiré ce que les critiques nomment la théorie du choc, laquelle explicite d'une part, de façon sociologique, comment l'artiste en tant qu'individu réagit à une masse sociale technicisée et sans avenir, et d'autre part comment il est amené à créer une nouvelle esthétique, soit un certain mode d'expression susceptible de rendre sensible l'arrachement absurde dont il est question. Nous pouvons à partir de là suivre deux voies : l'une concerne la dimension d'absurde dans laquelle nous a plongés la rupture de la tradition et avec elle l'intransmissibilité de l'histoire ; l'autre la tentative — réactionnaire ? nostalgique ? tout à fait nouvelle ? — de remplacer le chaos de l'histoire par le retour à un ordre naturel où le lien de l'homme au cosmos fonde de nouvelles valeurs. Ces deux voies se superposent souvent dans une même œuvre.

1. W. BENJAMIN cité par Giorgio AGAMBEN, *L'Homme sans contenu*, Circé, 2003, p. 143.

La voie de l'absurde

La voie fermée de l'histoire a été longuement, douloureusement explorée par des œuvres telles que celles d'Albert Camus et d'André Malraux et leur témoignage en ce domaine est d'autant plus sensible qu'ils sont des hommes de l'histoire, dans le sens où ils ont tenté de la faire. La réponse de Camus à l'absurde est celle de *L'Homme révolté*. L'expérience de la Deuxième Guerre mondiale et celle des tensions algériennes, l'impossibilité de leur résolution harmonieuse achèvent de convaincre Camus, déjà nourri comme sa génération de lectures nietzschéennes, que « l'absolu ne s'atteint ni surtout ne se crée à travers l'histoire » et que « qui se donne à cette histoire ne se donne à rien et à son tour n'est rien » car « l'histoire n'est qu'une ombre fugace et cruelle où l'homme n'a plus sa part ». Camus ne se suicidera pas comme Walter Benjamin acculé par l'horreur absurde de l'histoire dans un refuge de Port-Bou, mais, dans un retournement du nihilisme dont certains accents sont encore en écho avec Nietzsche, il propose ce que Gaëtan Picon appelle un « humanisme héroïque » : si la vie est le déchirement même au cœur de l'homme, déchirement révélé implacablement par la méditation sur l'histoire et son non-sens en sorte que « ce ne sont pas des formules d'optimisme dont nous n'avons que faire dans l'extrémité de notre malheur » qui puissent être de quelque efficace, alors il faut faire de ce déchirement le lieu même de l'idée d'homme. La révolte, qui est négation, se montre certes comme « le mouvement même de la vie » : « on ne peut la nier sans renoncer à la vie » — mais lorsque la révolte, « oublieuse de ses généreuses origines se laisse contaminer par le ressentiment », que « la révolution au nom de la puissance et de l'histoire devient une mécanique meurtrière et démesurée », alors « une nouvelle révolte devient sacrée au nom de la mesure et de la vie ¹ ».

En quelque sorte nous nous trouvons devant une négation de la négation, sans aucun progrès dialectique envisageable, avec pour seule devise comme dans *La Peste* : tenir et « servir la terre » car celui qui « se donne à la terre en reçoit la moisson qui ense-

1. Albert CAMUS, *Essais*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 707.

mence et nourrit à nouveau ». On peut avancer que « l'écriture blanche » cherchée par Camus, aussi loin du lyrisme que du réalisme, est la réponse esthétique qu'il donne au refus éthique qui est le sien. On peut également se demander, maintenant qu'un certain recul temporel nous est donné, si la révolution romanesque du « nouveau roman » ne serait pas comme le chirurgien de ce courant de pensée.

Plus que Camus encore, et bien avant lui, Malraux est représentatif du paradoxe de l'homme plongé dans l'histoire et à qui cependant l'histoire et l'action à laquelle elle a donné lieu personnellement, apparaissent comme une illusion au regard de la mort et de l'effacement du sens. Ardent et continu lecteur de Nietzsche auquel il rend encore hommage dans un de ses derniers récits, *Les Noyers de l'Altenburg*, il en exprime la vision nihiliste et absurde du monde dès *La Tentation de l'Occident* en 1926 : non seulement la pensée mais le vocabulaire même y sont très nietzschéens. Ling le Chinois fait ainsi remarquer à son correspondant français A. D. :

La réalité absolue a été pour vous Dieu, puis l'homme mais l'homme est mort après Dieu et vous cherchez avec angoisse celui à qui vous pourriez confier son étrange héritage¹.

À quoi A. D. répond qu'en effet le monde moderne de l'Occident « apprend à la conscience à disparaître et nous prépare aux royaumes métalliques de l'absurdité ». À l'instar de Camus, tout en mettant radicalement en cause l'histoire comme sens et progrès, Malraux n'exclut pas une éthique de l'action dont chacun de ses romans va illustrer les étapes. Mais cette éthique de l'action qui pourrait sembler renvoyer du côté d'une croyance en l'histoire, se résout finalement en un paradoxe métaphysique illustré dans *Les Antimémoires* par la fable sacrée du combat d'Arjuna. Selon la *Baghavad Gita Arjuna*, le guerrier doit se battre contre sa propre famille et son cœur défaille. Khrisna, avatar du dieu Vishnou qui tient le rôle du cocher d'Arjuna, lui enseigne

1. André MALRAUX, *La Tentation de l'Occident*, Gallimard, « Livre de poche », 1976, p. 76.

alors que l'action fait certes partie du monde, mais qu'au même titre que l'illusion du monde, l'action droite ne doit pas être considérée ni dans ses fruits ni même dans son efficace possible. Plus radicalement nietzschéen que Camus, Malraux finalement privilégie l'art comme seule réponse possible à l'absurde. C'est moins comme Sisyphe remontant éternellement son rocher en un combat singulier et quotidien contre l'absurde que comme créateur de formes que l'homme peut assumer son destin. En parallèle à Nietzsche affirmant dans *Le Crépuscule des idoles* que « l'art est le plus grand stimulant de la vie », Malraux déclare :

L'art naît de la fascination de l'insaisissable, du refus de copier des spectacles, de la volonté d'arracher les formes au monde que l'homme subit pour les faire entrer dans celui qu'il gouverne¹.

Certes, les formes inventées par les civilisations perdent le sens que crurent leur donner ceux qui les créèrent. On ne sait pas ce que signifiaient les idoles cycladiques pour l'humanité du troisième millénaire avant J.-C., mais ces formes gardent en elles l'idée même du sens et peuvent un jour ou l'autre être réveillées par de nouvelles formes de sensibilité. C'est donc par la voie de l'esthétique que Malraux propose une métaphysique du Destin. L'art prend en charge ce que la croyance en l'histoire ne veut plus donner.

Il faut ajouter à ce constat deux remarques susceptibles de concerner la critique littéraire proposée par notre époque.

Le rapprochement qui vient d'être fait entre Camus et Malraux peut paraître aberrant si on l'envisage sous l'angle du style : comparer la recherche de « l'écriture blanche » chez Camus au fameux lyrisme malrucien n'a pas, semble-t-il, de pertinence. Notons cependant que le lyrisme malrucien, avec le *pathos* qui l'accompagne, se fissure souvent pour laisser place à une expression quasi aphoristique, laquelle, avec le fragment, est devenue la marque stylistique de notre époque — qui se méfie non seulement de l'histoire mais aussi de tout langage en lequel on pourrait soupçonner une enflure théologique.

1. André MALRAUX, *Les Voix du silence*, Gallimard, 1951, p. 639.

Chez Camus comme chez Malraux, l'effondrement de la croyance dans le sens de l'histoire a laissé place au surgissement du cosmos. Ce cosmos est chez Malraux la présence d'un fond admirable et effrayant d'où il tire ses plus belles images contrastées pour mieux affirmer, dans un accent souvent pascalien, à la fois la misère et la grandeur de la condition humaine. Nietzsche, relève-t-il,

[...] a écrit qu'en face de la floraison d'une prairie au printemps, le sentiment que l'humanité toute entière n'était qu'une semblable luxuriance créée pour le néant par quelque puissance aveugle, s'il était un sentiment réellement éprouvé, ne pouvait être supporté¹.

Mais, de ce constat même, Malraux tire, comme l'a fait à sa façon Camus, une leçon « d'humanisme héroïque » car il ajoute : « si c'est l'homme que les astres nient, c'est à l'homme que parle Rembrandt ». Cet « humanisme héroïque » était, on l'a vu, la position éthique de Camus face à une histoire qui ne répondait plus aux illusions mises en elle mais qui, en aucun cas, ne pouvait justifier un assentiment à la servitude, ce que montre en particulier *La Peste* où l'on agit quand même. Si dans les nouvelles de Camus le lien de l'homme avec la nature — éblouissement solaire des « Noces à Tipasa » — peut paraître plus heureux que le lien qui existe chez Malraux, l'étranger que cet éblouissement mène au geste machinal du crime, est là pour nous rappeler que le cosmos, si beau soit-il, contresigne le néant et l'absurdité d'une vie d'homme.

L'homme du cosmos

C'est autour de la valeur accordée au lien de l'homme avec le cosmos que se dessine, vis-à-vis de « l'humanisme héroïque », un autre courant, toujours nourri de Nietzsche, qui va de Ramuz à Giono pour aboutir à Claude Simon et peut-être même à Le Clézio, voire Char ou Jaccottet. Ce courant n'a guère été analysé par

1. André MALRAUX, *Les Voix du silence*, op. cit., p. 639.

une critique obsédée par le problème politique de l'engagement. Il met cependant en jeu, de façon tout à fait actuelle, la valeur positive que peut prendre le rapport de l'homme à la nature et plus globalement au cosmos.

Giono, Simon : les positions de Nietzsche restent prépondérantes mais, à la différence de ce qui se passe chez Camus et chez Malraux, le lien de l'homme au cosmos redevient, pour eux, un lien susceptible de donner sens. Une nouvelle vision se fait jour. Aucune téléologie dans cette vision. Puissante, incompréhensible, la nature n'est pas la bonne mère : elle reste l'énigme effrayante en son fond dont Nietzsche a dressé l'image à travers le double mythe d'Apollon et Dionysos. Mais l'homme appartient à la terre, il est l'émanation de ses forces et de ses contradictions qui font en quelque sorte éclater la pellicule de rationalisation extrême qu'une foi aveugle en l'histoire avait tissée.

Avant d'aller un peu plus loin et de tenter de saisir comment la force cosmique engendre l'énigme de personnalités admirablement monstrueuses comme dans *Les Âmes fortes* chez Giono, ou comment la superposition des moments de l'histoire aboutit finalement à la seule ténacité possible, celle des *Géorgiques* pour Simon, il est tentant de chercher si cet accent mis sur la valeur « terre » a trouvé sa philosophie politique comme le nihilisme nietzschéen avait trouvé la sienne avec Oswald Spengler ou Arnold Toynbee.

Il faut ici évoquer le philosophe violemment discuté qu'est Leo Strauss. Seul parmi ses contemporains, Leo Strauss, philosophe et historien de nos sociétés actuelles, s'oppose à une vision progressiste de l'histoire et tente d'échapper à la juridiction de l'histoire qui, fait-il remarquer, a remplacé le couple éthique « bon — mauvais » par « progressiste — réactionnaire ». Cette nouvelle unité de mesure des valeurs qui favorise la technicisation et la mise en perspective historicisante, fait complètement l'impasse sur ce qui relève d'une force non totalement maîtrisable qui est la nature. Un premier problème se pose à lui et non des moindres : celui de différencier finement ce qui est véritablement un trait historique travaillant le mouvement social et engendrant ce que nous appelons « progrès » ou « régression »,

de ce qui, en fin de compte, relèverait d'une stabilité élémentaire, soit de la nature. Ainsi, au passage, s'interroge-t-il sur l'utopie des temps modernes qui a consisté avec les différentes tyrannies teintées de marxisme à vouloir changer le monde en son fond (l'« homme nouveau » de Staline ou de Pol Pot) et rejoint-il un courant anthropologique pour qui le fond rationnel et spirituel de l'être humain demeure depuis des millénaires inchangé. Tenir d'un « fond » nommé « nature » n'est pas renoncer à une rationalité, mais réintroduire dans la pensée du temps issue de l'histoire et induisant une lecture rationalisante des événements, l'élément énigmatique, la force non maîtrisable que nous appelons « nature ». Cette force, affirme Leo Strauss, travaille toujours au cœur de l'homme dit historique et des sociétés humaines en engendrant de nécessaires contradictions. Les tensions qui en résultent ne seraient plus à « résoudre », comme le proposait Hegel, mais à aménager entre la nostalgie de l'universalité propre à l'humain et la multiplicité qui caractérise la nature et contribue à y maintenir ces tensions précisément vitales.

Sans aller plus loin dans la complexité d'une nouvelle pensée très controversée car elle a été utilisée, à tort ou à raison, par le libéralisme économique, il était intéressant de souligner combien la pensée du cosmos ou encore de la « nature » a cessé, là, d'être celle d'un cadre à aménager selon une rationalité toujours croissante, faisant totalement histoire, pour s'imposer comme un ordre sous-jacent à l'histoire d'où pourrait naître une nouvelle anthropologie politique. Signaler l'existence de cette pensée arrache le versant romanesque où se déplacent, chacun à sa manière, Giono, Claude Simon ou Le Clézio, à une lecture molle et datée pour y retrouver vivace la protestation contre l'historicisme envahissant dénoncé par Nietzsche.

Évoquer la présence d'une nature enveloppante et indomptée dans l'œuvre de Giono relève quasiment du truisme. L'ensemble de la critique s'est trouvée d'accord pour signaler dans la première partie de l'œuvre « l'existence d'un monde où l'homme n'est pas séparé de l'arbre et de la pierre » en sorte que

[...] les distances du temps et de l'espace s'évanouissent dans le sentiment de cette force cosmique éternelle et partout présente :

la grande unité métaphysique qui nous permet de sentir comme contemporaines la marche de César et celle du paysan d'aujourd'hui sur le même chemin¹.

Ce lien de l'homme au cosmos a, il est vrai, été d'abord développé par Giono dans un lyrisme panthéiste comme un lien susceptible d'œuvrer au bonheur de l'homme où se diluait l'accent nietzschéen. Mais la Seconde Guerre mondiale, pour Giono comme pour Camus, ramène, aiguë, la question de l'histoire, du chaos panique qu'elle engendre, des forces incontrôlables dont elle est issue. Curieusement, c'est la violence traversant les sociétés qui suscite chez Giono son questionnement sur l'énormité cosmique produisant des formes au delà du bien et du mal et amenant la question d'un monstrueux « naturel » : personnages des *Deux cavaliers sous l'orage*, caractère hors norme d'Ennemonde, ou celui encore plus énigmatique de Thérèse dans *Les Âmes fortes*. La notion d'individualité qui s'en dégage relève, tel le Zarathoustra de Nietzsche, de forces qu'aucun lien social ni modèle historique moral ne justifie. Ces individualités monstrueuses se savent plus ou moins clairement amenées à développer jusqu'en leurs dernières conséquences le « vouloir-vivre » de leur être spécifique. La forme que prend alors le récit chez Giono devient celle de la chronique. Celle-ci traduit en effet le refus d'adopter un type de récit à l'intérieur duquel l'individu relève dans le déroulement de son existence des implications socio-historiques, comme on peut le voir chez Balzac aussi bien que chez Aragon. Dans la chronique, qui est très souvent, en outre, chez Giono, un récit de récit, aucune vérité n'est révélée : des faits sont simplement consignés les uns à côté des autres de façon à dessiner l'énigme d'un destin qui échappe à toute possibilité de normalité. Pas d'« humanisme héroïque » à la façon de Camus ou de Malraux donc mais, sur fond d'absence de l'histoire, ou, plus exactement, de sens de l'histoire, des formes étranges bien vite reprises dans la mort souvent faite de meurtre ou de suicide, Dionysos reprenant ses droits sur Apollon.

1. Gaëtan PICON, *op. cit.*, p. 715.

La dernière illustration du puissant courant du refus de l'histoire couplé à la présence d'un fond cosmique qui s'impose moins comme régulateur que comme modèle sauvage dont l'histoire elle-même, une fois écartées toute téléologie et croyance en un quelconque progrès, serait la répétition stupide et obscure, concerne Claude Simon. *Les Géorgiques* et, à un moindre degré, *L'Acacia*, l'explicitent. Il faut très rapidement rappeler que, dans *Les Géorgiques*, Simon avait pour objectif de créer un espace où — paradoxe — l'histoire apparaîtrait comme a-historique elle-même, où la loi de causalité et le vecteur temporel qui caractérisent tout roman historique, seraient court-circuités. C'est par une mise en répétition cyclique du temps, dans une analogie généralisée des événements, que Simon procède. Rappelons brièvement, selon Lucien Dällenbach, le sujet du roman :

Le véritable sujet des *Géorgiques* procède en effet de l'intrication de deux rapports d'analogie, ou, si l'on préfère, d'un rapport de rapports : celui que le texte établit entre trois expériences de l'Histoire, dont la quasi répétition, à une guerre ou une révolution près, conduit ceux qui les ont vécues — un général sous la Révolution et l'Empire, un cavalier de deuxième classe pendant la débâche de 1940, et un jeune Anglais engagé dans les milices populaires aux premiers temps de la guerre d'Espagne — à s'apparenter au point de ne faire parfois qu'un seul personnage¹.

De la sorte, « en viennent à se nouer les deux grands thèmes simoniens que sont la Terre et la Guerre ou, plutôt, la Nature et l'Histoire ». Ainsi, et là plusieurs points sont à souligner, l'histoire comme récit n'est pas exclue — pour Simon comme pour Malraux ou Camus, il serait fou de prétendre qu'elle n'existe pas et utopique de proposer sa disparition, les hommes y participant, parfois héroïquement —, mais le sens que les hommes prétendent lui donner est aboli. Cette abolition s'opère par le canal de la répétition : nul progrès d'un temps à l'autre. Les empires et les états s'élèvent et disparaissent entraînant identiquement les individualités dans leur chute jusqu'à les niveler et à en faire un humus — un seul personnage, le même homme pris dans

1. Lucien DÄLLENBACH, *Claude Simon*, Le Seuil, « Les Contemporains », 1988, p. 128.

les mêmes tourmentes, apparaît par superposition. Cette répétition cyclique des guerres se fait analogique à la répétition temporelle et naturelle des saisons et l'invariabilité des rythmes cosmiques. Dans *Les Géorgiques* reviennent constamment à travers les faits et gestes du général d'Empire, qui est aussi propriétaire terrien, parallèlement aux victoires et aux défaites, le souci de la répétition des semailles et moissons à préserver — ainsi que le simple souhait, au terme de sa vie, de voir, « par faveur ultime », le retour de « la fin de l'hiver, un printemps, un été, un automne, le commencement d'un autre hiver¹ ».

Dans l'analogie établie entre histoire et nature, l'histoire fait toujours figure de comparé et non de comparant en sorte que, pour reprendre la belle analyse de Dällenbach, le thème tellurique intègre le thème guerrier et que l'histoire entretient un rapport de dépendance indéfectible avec la géographie et interfère sans cesse avec les lois cosmiques. « Inlassable patience » dit le roman. Elle

[...] rend capable de revenir périodiquement aux mêmes endroits pour accomplir les mêmes travaux : les mêmes prés, les mêmes champs, les mêmes vignes, les mêmes haies à regarnir [...], les mêmes tranchées périodiquement ouvertes sous les mêmes remparts [...] infatigablement sans fin ou espoir de fin².

Rien de plus nietzschéen que ce cycle de formes s'élevant du chaos, bouillonnant du fond cosmique qui a pour nom Dionysos, avant d'y retomber périodiquement. En effet, la nature, comme la guerre qui est une des transpositions humaines des lois naturelles, n'est pas une bonne mère. Si la loi du cosmos est celle de l'« éternel retour », « sans fin ni espoir », c'est l'ouverture de cet abîme sauvage — « matière libérée ; sauvage, furieuse, indécente » dira Simon à propos de la guerre — qui la caractérise. Chez Camus, l'« éternel retour » apparaît à travers le mythe de Sisyphe remontant éternellement son rocher ; chez Malraux, elle se signifie de plus en plus fortement à travers la retranscription des mythes indiens et bouddhiques où le mal et la mort sont tis-

1. Claude SIMON, *Les Géorgiques*, Éd. de Minuit, 1992, p. 448.

2. *Ibid.*, p. 447.

sés dans la vie même. À mi-chemin entre ces deux écrivains et Giono ayant pris le parti de sonder l'abîme dans le cœur de ses personnages, Simon ne propose une saga de l'histoire que pour mieux miner tant le roman historique que le roman psychologique. L'homme est lié à l'action, il fait de l'histoire comme le ver à soie produit du fil et, de siècle en siècle, il la répète ni mieux ni plus mal que ses prédécesseurs. L'éthique qui s'en dégage nous ramène à celle de l'écriture : cette action, nécessaire bien qu'absurde, est récit, se fait récit et y mime les conditions qui lui sont imposées par la loi de l'« éternel retour » au sein duquel jouent toutes les tensions et la multiplicité polyphonique et irréductible des apparences.

Nous voici alors confrontés à une question majeure de notre époque : comment cette position, globalement nihiliste, a-t-elle pu, peut-elle engendrer encore des formes significatives ou, pour le dire autrement, comment une esthétique peut-elle résulter de cette critique des valeurs traditionnelles renvoyées au néant ? Giorgio Agamben propose une explication paradoxale. Si l'esthétique actuelle est le lieu d'une intransmissibilité du passé — la logique de l'histoire ne la soutient plus comme le montre l'ange de l'Histoire de Walter Benjamin —, si cet espace est chargé de l'ironie d'un Andy Warhol, de l'instantanéité destructrice des œuvres dites de « *body art* », ou encore du vide coloré de Klein — on pourrait aussi parler du « nouveau roman » cherchant les limites du dicible romanesque —, c'est que l'art a pris sur lui la vérité de notre époque, c'est-à-dire « la négation de la vérité de ses contenus ». Une culture qui a perdu le lien entre passé et présent, soutient Agamben — c'est là le problème même de l'histoire —, et qui se trouve « menacée par l'incessante accumulation de son propre non-sens », confie alors à l'art sa propre garantie. L'art y devient en effet le seul lieu de préservation du sens.

Mais quel sens puisque précisément le sens est en défaut ? Agamben souligne alors ce paradoxe : « l'art se trouve dans la nécessité de garantir ce qui ne peut être garanti qu'à condition qu'il perde lui-même ses propres garanties¹ ». L'art se fait alors image et lieu de l'intransmissibilité de l'histoire et des formes.

1. Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 145.

Ainsi l'esthétique porte à l'extrême le déchirement qui s'est opéré et ne peut le faire entendre que de cette façon. Comme Sisyphe remontant son rocher, ou comme la construction cyclique des *Géorgiques*, l'art, à ce moment-là, se fait transmission, non d'un contenu devenu absurde, mais du geste nécessaire et fondateur de la transmission elle-même, indépendamment de tout contenu. Face à l'impossibilité pour l'homme de s'approprier sa condition historique, l'art transforme cette impossibilité en procédé poétique et propose ainsi l'espace « où il peut prendre la mesure originelle de son séjour dans le présent », à défaut de lui permettre de « retrouver une nouvelle cosmogonie et de renverser l'histoire en mythe », c'est-à-dire en récit fondateur.

Pascal Quignard, « dans l'ombre de l'histoire »

Catherine SOULIER

Il faut défendre les antiquaires et les opposer aux historiens

Pascal QUIGNARD ¹.

S'il est un point sur lequel s'accordent les commentateurs de Pascal Quignard, c'est qu'il s'agit d'une œuvre où le passé assaille. Comme il le fait par exemple dans *Tous les matins du monde* sous les traits de Mme de Sainte-Colombe, l'épouse défunte du violiste, qui, bien des années après sa mort, revient hanter la chambre conjugale ou, plus souvent, la cabane en planches de mûrier des bords de l'Orne qui fait fonction de cabinet de musique. Personnel ou collectif et, dans ce dernier cas, politico-militaire, artistique, littéraire, linguistique, le passé envahit les romans comme les traités. La Rome antique, la Chine ancienne, le Japon ancien, et le xvii^e siècle français, en particulier dans son versant janséniste, y occupent la plus grande place. Dans leur première partie, *Les Tablettes de buis d'Apronedia Avitia* évoquent la fin de l'Empire romain à travers la vie d'une patricienne imaginaire ; *Albucius* reconstitue la vie et les romans du rhéteur Caius Albucius Silus, contemporain d'Auguste ; *La Raison* ressuscite un autre rhéteur du même temps, Marcus Porcius Latro ; le premier traité de *Rhétorique spéculative* prend pour sujet Fronton, le maître de Marc-Aurèle et *Le Sexe et l'Effroi* médite sur la sexualité romaine — sur la peinture de Parrhasios aussi. Le dixième *Petit traité*, « Vie de Lu », développe les quelques élé-

1. Pascal QUIGNARD, « Traité des antiquaires », *Abîmes, Dernier Royaume III*, Grasset, 2002, p. 34.

ments biographiques connus concernant le poète chinois Lu Guimeng ; le quarante-quatrième, « L'oreiller de Sei », suit la destinée de Sei Shônagon, dame d'honneur de l'impératrice Sadako, auteur des *Notes de l'oreiller* ; *La Haine de la musique* puise tel de ses traits dans la vie du philosophe Confucius, dans celle du musicien Yu Boya ; et les « paradoxes de Kenkô » fournissent la matière du quinzième chapitre de *Sur le jadis. La Leçon de musique* et *Tous les matins du monde* qui la prolonge mettent en scène deux grands violistes du xvii^e siècle français, M. de Sainte-Colombe et Marin Marais ; *Une gêne technique à l'égard des fragments* s'attache à la vie et à l'œuvre de Jean de La Bruyère ; le « Traité sur Esprit » à celles du janséniste, ami de La Rochefoucauld, auteur de *La Fausseté des vertus humaines*.

Si le passé « [a]ssocié à la page écrite étend un nouvel espace qu'on appelle Histoire¹ », l'Histoire est bien présente sous de multiples formes — histoire événementielle, histoire des idées, histoire de l'art, histoire littéraire — dans une œuvre où, significativement, prolifèrent les dates, qui passent selon l'historien de l'Histoire François Hartog pour « le plus sûr indice d'une écriture historique, attentive aux successions et soucieuse des disjonctions² ». Elles surgissent à l'ouverture des chapitres ou des fragments, en des attaques très caractéristiques, du type : « Sei Shônagon en l'an mil, dans le palais de l'impératrice, à Kyôto³ [...] », « En 482 Sidoine Apollinaire, témoin de l'invasion des Huns, des Vandales, des Suèves, marié, lors du sac et de la prise de Rome par Genséric à Papianilla⁴ [...] ». Ou elles s'accumulent en énumérations factuelles : « En — 65, tandis que Pompée investissait le Caucase, César faisait relever les statues de Marius. En — 62 : Catilina assassiné en Étrurie. En — 58 Caton prend Chypre dans le sang. En — 54 Crassus pénètre en Mésopotamie et entre dans la mort⁵ ». Par l'abondance des dates l'œuvre confirme l'opinion de Michel Deguy selon laquelle son érudi-

1. *Sur le jadis, Dernier Royaume II*, Grasset, 2002, p. 14.

2. François HARTOG, *Régimes d'historicité*, Le Seuil, 2002, p. 100.

3. *La Haine de la musique*, Calmann-Lévy, 1996, p. 20.

4. *Petits traités*, t. 1, Maeght, 1990, rééd. Folio, 1997, p. 102.

5. *Albucius*, P. O. L., 1990, p. 19.

tion « est historienne¹ ». Et pas seulement dans les ouvrages qui présentent au premier regard quelque parenté avec ceux des historiens des idées et des mentalités. *Le Sexe et l'Effroi*, par exemple, qui, « cherch[ant] à comprendre quelque chose d'incompréhensible : le transport de l'érotisme des Grecs dans la Rome impériale » — « mutation » qui « n'[aurait] pas été pensée jusqu'ici » —, n'est pas sans évoquer les enquêtes consacrées par Jean-Pierre Vernant « à l'histoire intérieure de l'homme grec, à son organisation mentale, aux changements qui affectent du VIII^e siècle au V^e siècle avant notre ère tout le tableau de ses activités et fonctions psychiques² ». Ou le « *Traité sur Esprit* » qui rappelle que

[...] le libertin refuse l'obéissance à ce qui est civilement convenable et qui lèse son indépendance, le frondeur la refuse au pouvoir central qui installe l'état, la précieuse aux places et aux rôles traditionnels dévolus à la femme comme au langage, le janséniste à la norme romaine de l'expérience religieuse comme le réformé à ses dogmes et à ses pratiques³,

établit donc entre « la Réforme, la Fronde, la préciosité, le libertinage et le jansénisme » une communauté de désobéissance, et peut ainsi contribuer à l'analyse des résistances à la montée de l'absolutisme monarchique qui unit au rêve d'omnipotence royale celui d'une Église quasi étatique.

Pascal Quignard ne dédaigne d'ailleurs pas d'afficher ses références aux travaux des historiens anciens et modernes. Il cite Hérodote, Thucydide, Tite-Live, Trogue-Pompée, Plutarque, Velleius Paterculus, Valère Maxime, Tacite, Suétone, Dion Cassius, Aurelius Victor, Grégoire de Tours, Michelet, Frances Yates, Pierre Deyon. Il emprunte aussi des éléments de récits et d'analyses aux chroniques, aux journaux, aux mémoires, aux témoignages les plus divers. Depuis la *Chronique des mandarins* de

1. « L'écriture sidérante » dans Adriano MARCHETTI (sous la dir. de), *Pascal Quignard la mise au silence*, Champ Vallon, 2000, p. 53.

2. Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspéro, 1965, rééd. La Découverte, 1985, p. 5.

3. Jacques ESPRIT, *La Fausseté des vertus humaines*, précédée de « *Traité sur Esprit* » par Pascal QUIGNARD, Aubier, 1996, p. 14.

Wou King-tseu que *La Leçon de musique* cite dans la traduction de Tchang Fou-jouei, jusqu'aux témoignages de deux déportés à Auschwitz, le chef d'orchestre polonais Simon Laks et le chimiste italien Primo Levi, dont *Musiques d'un autre monde* et *Se questo è un uomo* nourrissent le septième traité de *La Haine de la musique*. En passant par le journal de Bassompierre, les chroniques d'Évrard Titon du Tillet, les mémoires de Tallemand des Réaux et ceux de Saint-Simon. Mobilisant ce que certains appellent les sciences annexes de l'Histoire — l'épigraphie, la paléographie et, surtout, l'anthropologie et l'archéologie —, le texte quignardien se réfère également aux travaux de Jack Goody, à l'étude de Leroi-Gourhan sur la *Préhistoire de l'art*, voire à une simple expression de Jean Clottes : « Les déblais du siècle dernier ¹ ».

Abondamment sollicité par les traités et les romans, le « genre historique » reçoit même un explicite témoignage d'admiration dans *La Haine de la musique* où son « invention en Grèce et à Rome » est placée au rang « des plus belles choses qui furent ² ».

Pascal Quignard, il est vrai, reconnaît une nécessité à ces ouvrages où se trouve consigné ce qui est advenu : il le déclare lors d'un entretien, « [m]éconnaître le passé de l'Histoire [...], c'est comme vivre sans corps. Vivre les yeux fermés ³ ». La comparaison implique que le passé contient des éléments d'intelligibilité du présent; elle suggère aussi — si on lui conserve sa pleine valeur — que c'est moins parce qu'il autorise des enchaînements logiques de faits qui expliqueraient la situation contemporaine que ce passé est éclairant qu'en tant que réserve d'images par le truchement desquelles on peut voir dans le présent ce qu'on ne savait pas s'y trouver.

De fait, quand il s'interroge sur certains événements marquants du xx^e siècle, le texte quignardien les met volontiers en perspective : il pratique une sorte de surimpression d'images. Ainsi, dans *Les Ombres errantes*, la Saint-Barthélemy fonctionne à deux reprises comme un schéma de lecture du présent,

1. *Abîmes*, op. cit., p. 156.

2. *La Haine de la musique*, op. cit., p. 112.

3. Déclaration à Catherine Argand, *Lire*, fév. 1998, p. 36.

un prisme à travers lequel celui-ci peut se laisser saisir dans son irréductible singularité ou permettre de deviner son orientation. Dans le chapitre XXVII, intitulé précisément « La Saint-Barthélemy », la superposition, pli sur pli, d'un massacre — celui perpétré par les nazis dans les camps de concentration et d'extermination — et d'un autre massacre — celui dont la cloche du Palais de Justice sonna le signal à Paris, en 1572 —, permet de mieux mesurer la violence de la contemporanéité en faisant ressortir, par contraste avec les mutations politico-religieuses consécutives à l'« horreur » que « [l]es humanistes et les Renaissants en France, au xvi^e siècle, » ressentirent « au lendemain des massacres », l'absence d'incidence politique ou religieuse de « l'ouverture des camps de concentration et d'extermination que l'Allemagne nazie avait édifiés » : « il n'[en] résulta rien de politique ni de religieux, ni de xénophilique, ni de national, ni d'international [...]. Les pogroms reprirent ; les camps essaimèrent ; la férocité multiplia son visage ; les procédés de la torture se perfectionnèrent ; la terreur s'amplifia¹. » Dans le cinquième chapitre, « Nordstrand » — du nom de l'île que les jansénistes avaient envisagé d'acheter pour s'y réfugier vers 1678 —, une série d'assertions provocatrices : « Nous vivons en 1571. Une atmosphère de Saint-Barthélemy hante les banlieues. Les guerres de religion recommencent. La démocratie est une féroce religion protestante. L'Islam est une terrible religion sexuelle² » replie le temps, siècle sur siècle, guerre de religion sur guerre de religion, révélant la manière dont le passé « hante » le présent et demande, comme tout fantôme, à être reconnu pour être, si possible, neutralisé.

Dans l'antagonisme entre deux systèmes politico-religieux — la démocratie occidentale sous la forme que lui ont donnée les États-Unis d'Amérique et l'Islam —, la connaissance du passé historique permet de reconnaître la figure terrible d'un autre affrontement : celui qui dressa les uns contre les autres catholiques et protestants dans la France des derniers Valois ; et ce jusqu'à l'horreur des massacres. Car, l'érudition historique le rap-

1. *Les Ombres errantes, Dernier Royaume I*, Grasset, 2002, p. 90-91.

2. *Ibid.*, p. 22.

pelle, la démocratie américaine est inséparable de son origine religieuse : ses fondateurs, les Puritains fuyant l'Europe et l'intolérance des Stuart, ont développé une conception de la démocratie radicalement étrangère à ce que la Grèce antique entendait par ce mot. Théocratique, et rigoriste, tel est l'état puritain du xvii^e siècle. Et Pascal Quignard le sait bien, lui qui affirme sans hésiter que « [I]a liberté de conscience ne compta pas au nombre des bagages transportés sur le Mayflower ». « [C]e que les Pères puritains qui débarquèrent dans la baie de Massachusetts apportèrent dans les caisses qu'ils calèrent une à une sur la rive boueuse » se trouve précisé dans une longue énumération qui n'a d'hétéroclite que l'apparence première : ce furent

[...] le péché, l'interdiction du tabac, les grands chapeaux à tubes, la réprobation des romans, l'éradication de toute vie intérieure, la prohibition des cartes à jouer, les bottes évasées, les habits noirs, les armes à feu, l'interdiction des parures, l'interdiction des parfums, l'interdiction des rubans et de la dentelle, l'interdiction des images obscènes, l'extermination missionnaire des tribus préhistoriques et postsibériennes qui étaient arrivées là huit mille ans plus tôt par le détroit que retrouva Vitus Béring, la Bible, l'interdiction de porter des gants, les visages gras et graves, la haine du corps, les mains nues et blanches, le racisme, l'esclavage des Noirs achetés sur les côtes de l'Afrique, la chasse aux sorcières, le sénateur du Wisconsin Joseph R. Mc Carthy, contrôleur public de la pensée de chacun, le magistrat texan Kenneth Starr, fils de Dieu¹.

Bref une redoutable intolérance enracinée dans une totale incapacité à concevoir ou accepter une quelconque laïcité. Cette ignorance de la valeur laïque, le chapitre xlvi des *Ombres errantes* en trouve une éclatante confirmation dans la « Loi sur la liberté de religion dans le monde » adoptée par le Sénat américain le 10 octobre 1998. Il en reproduit le texte : « à tout pays convaincu de persécution religieuse seront imposées des sanctions, soit commerciales, soit financières, une commission indépendante ayant la charge de surveiller les méfaits de l'athéisme² » en le

1. *Ibid.*, p. 150-151.

2. *Ibid.*, p. 151.

faisant suivre sans commentaire d'une déclaration de Michael Horowitz, du Hudson Institute, selon laquelle cette Loi constitue une « grande victoire sur la vision du monde héritée des Lumières¹ ». On ne saurait mieux marquer la coupure radicale entre la conception américaine de la démocratie et « les idées de l'*Aufklärung* et de la Révolution française² ».

En présentant comme des vestiges du temps des Pères pèlerins Joseph Mc Carthy, sénateur conservateur, célèbre pour les campagnes qu'il a menées de 1950 à 1957 contre l'infiltration communiste dans l'administration américaine, et Kenneth Starr, le procureur protestant sudiste qui a conduit l'enquête dans l'affaire Clinton-Lewinsky, Quignard place le principe d'intelligibilité de la contemporanéité à laquelle ils appartiennent dans le passé historique des États-Unis. Il postule donc une nécessité de l'Histoire dont la connaissance permet seule d'identifier ces vestiges comme tels. Qu'il prenne acte, comme il le fait ici, de la persistance des effets loin de leur source ou réactive, comme il semble le faire dans ses parallèles entre xx^e et xvi^e siècles, un ancien système d'historicité porté par le modèle de l'*Historia magistra* « dont la répétition et l'analogie constituent le ressort explicatif³ », il s'agit bien pour lui de comprendre le présent par le passé. Encore faut-il préciser, si l'on se réfère à la conception de l'*Historia magistra vitae*, que sa réactivation se fait sur le mode mélancolique. Pascal Quignard ne le laisse-t-il pas supposer quand il définit ce qu'était l'Histoire dans l'ancienne Chine : « une matière pour faire pleurer les hommes sur leur profonde et déconcertante cruauté. [...] une façon de se retourner sur le passé pour contempler ce qu'il vaudrait mieux ne pas revivre⁴ » ?

Pourtant, alors même que romans et traités mobilisent une impressionnante érudition historique, alors que l'invention du genre est saluée comme l'une des plus belles choses qui soient, alors que la connaissance du passé est jugée indispensable à l'appréhension du présent, voire à la pronostication de l'avenir —

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, p. 150.

3. F. HARTOG, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 151.

4. Déclaration de P. Quignard, *Télérama*, n° 2511, 25 février 1998, p. 14.

l'action sur ce dernier est évidemment moins sûre —, on trouve dans les écrits de Pascal Quignard les éléments d'un procès de l'Histoire. Ou, pour le dire avec plus de précision, de l'Histoire, « telle qu'on nous l'enseigne ¹ ».

Après Nietzsche, après Walter Benjamin, Pascal Quignard reproche à l'Histoire d'être le discours du pouvoir. L'Histoire au sens d'historiographie, c'est-à-dire en tant que « construction linguistique de la présence du passé ² », est toujours une lecture des faits. Or cette lecture est inévitablement asservie à un pouvoir, que celui-ci soit étroitement politique ou qu'il s'agisse de la pesanteur plus diffuse du groupe social. *Rhétorique spéculative* dénonce dans les « historiens professionnels » des hommes « gagés » et ce motif de la soumission se déploie volontiers en comparaisons ou métaphores dépréciatives. Telle la comparaison avec « les femmes hystériques [...] agripp[ées] aux cuisses des hommes puissants ³ » qui vient dans *Albucius*, stigmatiser la « peur » des « historiens », leur manière de « s'accroche[r] désespérément à des rois ». Telle encore la métaphore des montures soumises, « la bouche [...] définitivement entravée » par « le mors qu'[elles] ont élu, appuyant sur les dents ⁴ » que lui préfère *Rhétorique spéculative*. Bref, comme le répète le deuxième tome de *Dernier royaume*, « [l']Histoire épouse les causes qui réussissent dans la succession des années, des générations, des siècles, des millénaires ⁵ ». Disons qu'elle est « aux ordres ». Un exemple extrême est fourni par la dictature communiste, que connut ce que l'on appelait l'« URSS, au cœur du siècle dernier » : « le passé [y] était complètement imprévisible. Durant cinquante ans, ce qui avait eu lieu autrefois changeait du jour au lendemain ⁶ ». Dans la formulation paradoxale qui feint d'attribuer au passé une instabilité contraire à sa nature se dit le mensonge de l'Histoire officielle qui, écrite par les magistrats, les journalistes et les historiens à la

1. *Ibid.*

2. *Abîmes, op. cit.*, p. 28.

3. *Albucius, op. cit.*, p. 83.

4. *Rhétorique spéculative*, Calmann-Lévy, 1995, rééd. Folio, 1997, p. 84.

5. *Sur le jadis, op. cit.*, p. 17-18.

6. *Abîmes, op. cit.*, p. 28.

botte du régime, réinterprète les faits au point de les métamorphoser en leur contraire ou les efface par pans entiers.

Quant aux démocraties, si l'asservissement au pouvoir politique n'y est pas complet, si donc la falsification du passé y est moins voyante, elles ne garantissent pas contre toute manipulation par les historiens de ce qui est advenu. Car l'Histoire, pour n'être pas brutalement soumise aux ordres d'un gouvernement, n'en reste pas moins, aux yeux de Pascal Quignard, asservie à sa propre exigence d'ordre — au sens cette fois de succession et non de commandement. Les historiens font « semblant de croire que ce qui arrive dans le monde des hommes est cohérent ¹ » ; ils articulent l'événementiel, simplifient la complexité, proposent une lisibilité du passé. Ce faisant, ils imposent au devenir collectif un sens, à la fois manifestation d'une direction et d'une signification. Peu importe le moteur de la progression : que l'Histoire humaine soit le mode de réalisation d'une « économie », d'un plan divin destiné à promouvoir le salut ou qu'elle soit commandée par la lutte des classes ne change rien au fait que la succession des événements est présentée comme une progression orientée vers une fin déterminée. Peu importe également que le progrès soit pensé selon un modèle linéaire ou spiral (c'est-à-dire dans ce deuxième cas selon un mouvement hélicoïdal décrivant des orbites avec des avancées et des régressions), la seule introduction de principes d'ordre et de signification est falsificatrice. Elle l'est d'abord en ce que, cherchant, comme les philosophes, à « procurer raison, orientation, signification, valeur ² », les historiens n'hésitent ni à « simplifier et peindre ce qui fut ³ », ni à évincer, à occulter tous ceux dont la pensée n'est pas assujettie à l'exigence conformiste du sens. Il y a en effet, selon P. Quignard, des oubliés de l'Histoire, des « absents sans retour ⁴ ». Et ce ne sont pas des absents légitimes qu'un tribunal sévère mais juste aurait renvoyés à leur insignifiance. La notion même de « tribunal de l'histoire » est violemment récusée par le cinquante-troisième *Petit traité* qui lui dénie toute validité en la plaçant,

1. *Albucius, op. cit.*, p. 83.

2. *Abîmes, op. cit.*, p. 28.

3. *Ibid.*, p. 34.

4. *Sur le jadis, op. cit.*, p. 17-18.

aux côtés du « jugement dernier » et de « la balance infernale », parmi les « images de grands délirants¹ », arguant du fait que « [l]e temps » ne saurait être « un principe pertinent de discrimination² ». Ces « effacés au souvenir du monde » « ne sont pas » même « des petits-maîtres que la reconnaissance a injustement omis » ; ce sont les auteurs « de grandes œuvres dont le désir ne s'est pas soumis. Ce sont des individus dont le pouvoir a si justement craint l'attrait corrosif qu'il l'a empêché ou qu'il l'a contenu³. » Des penseurs persécutés, donc, parce qu'ils sont des agnostiques du savoir, rigoureusement indomesticables par les « gardiens du conditionnement moral, esthétique, politique, religieux, social [qui] ont toujours raison : ils veillent au contrôle symbolique du groupe⁴ ».

Parmi eux retiennent au premier chef l'attention de Quignard ceux qui forment en Occident la « tradition persécutée⁵ » de la « rhétorique spéculative », anti-philosophique, dont la « virulence », l'« agnosticisme » et l'« intrépidité » restent largement ignorés. Si, par exemple, « les professeurs des universités modernes, comme les rhéteurs des cités antiques, tous nourris de culture grecque, ne se sont jamais beaucoup plu à mettre en valeur » la pensée de Marcus Porcius Latron, c'est qu'il est un parfait exemple d'insubordination perturbatrice. Comme Albuscius, autre rhéteur injustement traité par les histoires littéraires, il est un *inquietator*, il déchire le sens et le consensus. Notamment en remettant en question ce que les Grecs nommaient *logos* et les Latins *ratio*, cette raison dont, paradoxe provocant, il « doutait qu'[elle] fût rationnelle » et « contestait qu'elle fût même raisonnable⁶ », préférant mettre l'accent sur sa dimension affective. Ce qui, Pascal Quignard le précise, place sa pensée au rang de celles, rares dans l'Histoire, qui « sont convenues que la raison et la civilisation ne sont jamais vraiment éloignées des forces sauvages

1. « Le Tribunal du temps », *Petits traités*, t. 2, *op. cit.*, p. 558.

2. *Ibid.*, p. 570.

3. *Sur le jadis*, *op. cit.*, p. 17-18. Cette idée chère à Quignard était développée en des termes quasi identiques dans la préface à SÉNÈQUE LE PÈRE, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs*, Aubier, 1992, p. 7.

4. *La Haine de la musique*, *op. cit.*, p. 297.

5. *Rhétorique spéculative*, *op. cit.*, p. 79.

6. *La Raison*, Le Promeneur, 1990, p. 17.

auxquelles elles servent de masque pour s'accroître ». « [P]ensée désagréable qui ruinait beaucoup d'idées avantageuses » et que « [p]eu de civilisations sont allées jusqu'à aimer » : seules « la Chine ancienne » et « Rome » — on reconnaît deux des aires culturelles affectionnées par Quignard — « et, dans Rome », outre Latron, Cinna et César¹. Peut-être pourrait-on ajouter à ces civilisations la France du xvii^e siècle et à ces noms celui de Jacques Esprit, auteur d'une « énorme machine de guerre contre la philosophie et la morale² », qui, au dire du « Traité » qui lui est consacré, « désabusa tout », ruinant la sagesse antique aussi bien que les vertus modernes, persuadé que « le secret social est la guerre à mort. Toute respectabilité est un leurre, toute foi une fable, tout pouvoir une tyrannie etc³. »

À travers l'exposé de leur pensée tel qu'il figure dans *La Raison* et le « Traité sur Esprit », le rhéteur latin et le janséniste français rejoignent Euripide vieillissant dans sa conviction que « la civilisation ne sépar[e] pas l'homme de la vie bestiale (*theriôdes bios*) autant que les cités toujours en guerre, désir[ent] en persuader leurs concitoyens⁴ ». C'est dire qu'en occultant leurs noms, l'Histoire fait plus que falsifier le passé par la constitution d'une tradition conformiste. Elle est faussaire en masquant l'existence d'un anachronisme fondamental, ontologique, qui rend tout être, qu'il le veuille ou non — qu'il le reconnaisse ou non — contemporain de l'origine. Lorsqu'il écrit : « J'espère être lu en 1640 », Quignard entend, si l'on en croit la glose de cette boutade en référence à Stendhal⁵ qu'il propose lors d'un entretien publié dans *Le Matricule des anges*, « nie[r] la succession temporelle. Que le proche soit très lointain et le lointain extrêmement proche. Le rêve, ce serait de dire : j'écris pour l'origine⁶. »

La discipline historique leurre donc quand elle présente comme un progrès la succession des étapes de la vie de l'es-

1. *Ibid.*, p. 19.

2. Pascal QUIGNARD et Chantal LAPEYRE-DESMARSON, *Pascal Quignard le solitaire*, Les Flohic, 2001, p. 86.

3. « Traité sur Esprit », *op. cit.*, p. 14.

4. *Ibid.*, p. 15.

5. Voir l'espérance d'« être lu en 1935 » formulée dans la *Vie de Henri Brulard*.

6. *Le Matricule des anges*, 15 décembre 1994-15 février 1995, p. 6.

pèce humaine, c'est-à-dire les « trois millions cinq cent mille années d'émergence zoologique, puis [les] quarante mille années de Préhistoire, puis [les] neuf mille ans d'Histoire humaine¹ » que l'on compte par convention. L'Histoire, en tant que période chronologique, « surgissant au terme de l'ère néolithique », n'est pas, contrairement aux idées reçues, « un arrachement aux amarres biologiques » ni « une source de dignité particulière », la conquête d'une spécificité qui séparerait nettement l'humanité de son origine animale. *Le Sexe et l'Effroi* y insiste : « Nous sommes nés animaux : c'est la "bêtise" dont l'humanité ne s'émancipe pas, quoi qu'il advienne des vœux que ses représentants nourrissent et des lois que les cités édictent pour confisquer leur violence². » La pensée d'un progrès au sens de mouvement vers un mieux est étrangère à Pascal Quignard qui, s'il lui faut caractériser la période historique, y voit plutôt « l'*akmè* des prédatations (l'invention de la guerre) accompagnée de la thésaurisation des produits (l'invention de la comptabilité de l'écriture) », bref « plutôt un supplément d'horreur » par « la prédation entre congénères, la cannibalisation intraspécifique³ » qu'une avancée vers un état supérieur. Selon lui, nous ne pouvons jamais nous émanciper de l'origine, c'est-à-dire du donné naturel, c'est-à-dire encore de l'« élan monstrueux qui nous porte⁴ » et qui est toujours le même depuis la transformation des herbivores que nous avons été en nécrophages, puis en prédateurs ; aussi peut-on estimer avec Philippe Bonnefis que dans sa pensée « [l]a préhistoire est dans l'histoire comme le ver est dans le fruit⁵ ». Le passé ne passe pas : « [n]ous vivons toujours dans la période interglaciaire du pléistocène que nous nommons parfois actualité. [...] / Mal informé celui qui se croit son propre contemporain⁶ ». Comment pourrait-il donc y avoir progrès ?

D'autant que, reprenant le discours catastrophiste d'une part de la contemporanéité littéraire, Pascal Quignard présente le

1. *Rhétorique spéculative*, op. cit., p. 45.

2. *Le Sexe et l'Effroi*, Gallimard, 1994, p. 186.

3. *Rhétorique spéculative*, op. cit., p. 34.

4. *Ibid.*

5. Philippe BONNEFIS, *Pascal Quignard, son nom seul*, Galilée, 2001, p. 32.

6. *Abîmes*, op. cit., p. 108-109.

siècle de sa naissance, le xx^e de l'ère, comme un siècle marqué par « les tranchées, les gaz, les fascismes, les déportations massives, les guerres mondialisées, les dictatures communistes, l'impérialisme démocratique¹ » et, plus particulièrement, fracturé par une guerre — celle que les historiens ont eu l'imprudance de réputer la Seconde Guerre mondiale — qui « bouleversa les données jusque-là progressistes et pour ainsi dire cumulatives, de l'histoire universelle et qui défigura à jamais la face, jusque-là pieuse et admirable, du genre humain² ». Quand il juxtapose, dans *La Haine de la musique*, « accroissement de la guerre, progrès de l'histoire, aurore, déportation³ », quand il affirme que « les sociétés occidentales sont [...] à la limite du carnage », même si « à cause du mythe de l'Histoire » elles restent « dans l'ignorance de [la] *ferocia*⁴ » qui les hante, quand force lui est de constater que la « démocratie [est] plus violente et plus inégalitaire qu'au temps de Périclès⁵ », que « la férocité [a] multipli[é] son visage », que « les procédés de la torture se [sont] perfectionn[és] » et que « la terreur s'[est] amplifi[ée]⁶ », il semble même tenté par un discours du pire qui substituerait un sens à un autre et remplacerait le discours du progrès continu vers plus de raison et plus de conscience par celui de la décadence.

Pourtant, cette tentation qui ramènerait l'Histoire à la raison n'est jamais conduite jusqu'à son terme, car il n'y a pas dans l'univers de Quignard de perfection rétrograde, pas d'âge d'or ou d'état de nature idéalisé à partir duquel dérouler la chaîne des dégradations. Comme « l'idée de progrès », « l'idée de décadence » est, aux yeux de cet écrivain que certains ont prétendu plus athée que d'autres⁷, une « croyance religieuse⁸ ». Il n'est pas question d'y souscrire et de réorganiser le temps selon les étapes successives d'un processus orienté. « L'histoire humaine

1. *Les Ombres errantes*, op. cit., p. 87.

2. *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit., p. 24.

3. *La Haine de la musique*, op. cit., p. 81.

4. *Rhétorique spéculative*, op. cit., p. 80.

5. *Les Ombres errantes*, op. cit., p. 22.

6. *Ibid.*, p. 91.

7. Déclaration de Frédéric Ferney, citée par Pascal Quignard, dans *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit., p. 122.

8. *Abîmes*, op. cit., p. 223.

n'est pas linéaire¹ », cela est entendu. Et elle ne saurait davantage se décrire en termes de mouvement spiralé. « Cercle vicieux est l'Histoire² ». Mais s'il y a retour du même, ce n'est pas vraiment sous la forme de cycles successifs. Ce qui revient sans cesse, en une sorte de « battement », de « va-et-vient³ », c'est ce qui a fondé l'histoire humaine : la prédation, la cruauté. Aux déclarations prêtées à l'un des protagonistes de *L'Occupation américaine*, François-Marie Ridelsky dit Rydell : « L'Histoire était une brève intrigue de temps à autre parricide, le plus souvent fratricide, qui se répétait sans finir en hurlant à la mort⁴ » répond presque parfaitement un fragment des *Ombres errantes* : « L'histoire est une suite de prompts intrigues qui se répètent sans finir en criant⁵. » Stridence du cri, violence du meurtre. Telle est l'Histoire dans une vision proche de celle que Walter Benjamin prête à « l'Ange de l'Histoire », « tourné vers le passé », ne voyant « là où nous apparaît une chaîne d'événements, [...] qu'une seule et unique catastrophe qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds⁶ ».

Aux historiens attachés à masquer la persistance de la violence originelle et l'asémie du temps, qui font de leur discipline « une gomme résine rassurante, jolie, analgésique, sensée, très superficielle⁷ », Pascal Quignard oppose ceux qu'il appelle, dans le « Traité des antiquaires », dixième chapitre d'*Abîmes*, les « anecdotiers », ceux qui récoltent des faits divers au lieu de bâtir des systèmes trompeurs ; ceux qui, recueillant aussi bien l'essentiel que l'anodin et le sans valeur, l'insignifiant, maintiennent la désorientation du temps qu'il importe de préserver⁸ ; les « collectionneur[s] de beauté⁹ ».

1. *Ibid.*, p. 173.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 28.

4. *L'Occupation américaine*, Le Seuil, 1994, p. 118.

5. *Les Ombres errantes*, *op. cit.*, p. 69.

6. W. BENJAMIN, « Sur le concept d'Histoire », IX, *Ceuvres*, t. 3, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 434.

7. « Le mot contemporain », *Petits traités*, t. 2, *op. cit.*, p. 493.

8. Voir la déclaration de P. Quignard à C. Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, *op. cit.*, p. 128.

9. *Abîmes*, *op. cit.*, p. 34.

Au nombre desquels il faut sans doute compter les littéraires, avec « leurs *litterae* qui sont de minuscules lampes qui brillent autour de leurs flammes mais qui sont impuissantes à éclairer la nuit¹ ». Et, littéraire parmi les littéraires, lui-même qui dans la simplicité de ce mot entend, dit-il, un « seul pli pour dire lire, écrire, penser fragmentairement, vivre individuellement² ». Ainsi placée sous le signe de l'éclat discontinu, du trou brusquement ouvert dans l'obscurité persistante, et de la fulgurance du fragment, la littérature telle qu'il la pratique s'écrit en fait contre l'Histoire, à la fois en étroite proximité et en opposition avec elle, dont elle s'attache à « faire vaciller les certitudes³ ». D'une certaine manière, elle prend à son compte les « deux tâches » que « Michelet assignait [...] à l'Histoire », tâches dont celle-ci s'acquitte sans doute bien peu souvent aux yeux de Quignard : « faire réparation aux morts, en recueillant minutieusement leur splendeur déshéritée et faire renaître à neuf le passé pour chaque époque neuve à l'instar de son aube propre⁴ ».

Faire réparation aux morts, c'est ce à quoi s'emploie depuis toujours l'éditeur de Maurice Scève et de Jacques Esprit, le traducteur de Lycophron et de Kong-souen Long qui, dans le deuxième tome de *Dernier Royaume*, commente ainsi son activité d'inventeur du passé :

Depuis l'âge de 19 ans, depuis le premier livre que j'ai écrit et qui portait sur Maurice Scève, j'aurai cherché à faire revenir du monde des ombres des figures dédaignées, difficiles, fascinantes, ombrageuses, butées, splendides. [...]. À chacun des livres que je leur consacre, la conviction me porte que je vais effacer un peu l'infamie de l'Histoire⁵.

Exprimé en termes d'évocation des défunts, explicitement pensé comme révision des jugements iniques de l'Histoire, ce geste réitéré consiste au fond à modifier la tradition en opérant des déclassements et, surtout, des reclassements. Reclassement

1. *Rhétorique spéculative*, op. cit., p. 84-85.

2. *Pascal Quignard le solitaire*, op. cit., p. 164.

3. Entretien avec C. Argand, *Lire*, février 1998, p. 36.

4. *Rhétorique spéculative*, op. cit., p. 74.

5. *Sur le jadis*, op. cit., p. 280-281.

d'Albucius, ce rhéteur du I^{er} siècle « que le temps a oublié » et que Pascal Quignard, à le fréquenter, « trouve de plus en plus inoubliable. Plus inoubliable par exemple, à [s]on gré du moins, que Cicéron ou que Varron, dont il a écrit les vies romancées¹ » et que l'histoire littéraire a coutume de lui préférer. Reclassement encore de Fronton, rhéteur lui aussi, et méprisé comme tel par des « générations de professeurs », Fronton que l'auteur de *Rhétorique spéculative*, prenant le contre-pied de tous les auteurs et les savants qui ont « marqué [leur] dédain pour l'œuvre de Marcus Cornelius Fronto et [l'ont] trait[é] d'imbécile », répute « l'un des penseurs les plus originaux et les plus profonds que la Rome ancienne a connus² ». Reclassement aussi de Gorgias, dont l'un des *Petits traités* déplore que son « œuvre extraordinaire et délibérément médusante³ » n'ait jamais été rassemblée sous la forme d'un livre. Et avec eux de Kong-Souen Long, Latron, Li Yi-Chan, le sieur de Sainte Colombe, le sieur de Ménandré, Mellan, Siegen, l'abbé Kenkô, Lycophon, Damaskios, Sénèque le Père.

Ce sont eux, ces méconnus, qu'il convient d'aller rechercher pour leur pensée naissante, dérangeante car étrangère aux valeurs de la collectivité, pour leurs œuvres récalcitrantes, violentes, souvent désormais lacunaires et presque réduites à l'état de fantômes. Eux dont il faut écrire et qu'il faut, surtout, donner à lire. En obtenant par exemple la réédition de leurs livres lorsqu'il en existe encore au moins un exemplaire, ce qui était le cas pour les *Œuvres complètes* de Scève, premier ensemble réédité dans son intégralité par Pascal Quignard, en 1974, ou pour *La Fausseté des vertus humaines*, le traité de l'ami de La Rochefoucauld, Jacques Esprit, que Quignard est parvenu à faire réparaître en 1996. En procurant aussi des traductions, telles celles de Lycophon en 1971 ou celle de Kong-souen Long en 1990. En collationnant et traduisant les résumés des intrigues de déclamations perdues, en citant les traits frappants conservés dans les œuvres de contemporains moins mal traités par l'Histoire. Ainsi *Albucius* et *La Raison* se tissent-ils de citations multiples, empruntées, pour beaucoup, aux *Sentences, divisions et couleurs*

1. *Albucius*, *op. cit.*, p. 152.

2. *Rhétorique spéculative*, *op. cit.*, p. 74 et p. 75.

3. « Le tribunal du temps », *op. cit.*, p. 569.

de Sénèque le Père : de brefs récits de Caius Albucius Silus où sont intégrés les bouts de dialogues restants interrompent le cours du « roman » qui lui est consacré, des formules énigmatiques, telle « Il y a une cinquième saison », y sont reproduites. Comme sont reproduites dans *La Raison* les *sententiae* provocantes de Marcus Porcius Latron : « Rechercher la vérité revient à monter à cheval pour pénétrer dans la corolle d'une fleur. Où est la justice ailleurs que dans la faim qui écarte les lèvres de la louve, maîtresse de Rome, au moment où elle hurle ? » « La chose publique est un caleçon de lin sur une mentule ». Comme sont recopiées, dans le premier traité de *Rhétorique spéculative*, des métaphores de Fronton découvertes dans sa correspondance avec Marc-Aurèle, et le début des *Principia Historiae* dont ne restent que des lambeaux.

Particulièrement caractéristique de l'œuvre, ce reclassement des hommes et des textes s'accompagne d'un reclassement des événements qui pousse Pascal Quignard à choisir des moments que l'on n'envisage pas souvent dans l'Histoire, des moments qu'il estime « presque dérangeants¹ ». Par exemple, dans *L'Occupation américaine*, les années 50, période très particulière de l'Histoire française marquée par la présence sur le territoire national de nombreuses bases militaires étrangères.

À dévaluer aussi les dates traditionnellement jugées marquantes pour en promouvoir d'autres, à première vue mineures. Si, dans la première partie des *Tablettes de buis d'Aprononia Avitia*, c'est sous le masque de l'historien commentant un prétendu document latin qu'il peut écrire : « En 396, rien. C'est la séparation de l'empire » — énoncé provocateur mais légitimé par le silence de la rédactrice des *Buxi* sur cette année qu'aucun ouvrage historique sérieux ne renverrait ainsi au néant —, c'est sans médiation aucune qu'il affirme dans *Les Ombres errantes*, « deux dates sont à retenir du règne de Clovis : quand il planta des figuiers, quand il planta des amandiers² ». L'assertion est paradoxale, voire iconoclaste, dans la mesure où elle détruit l'image — pour ne pas dire l'imagerie — construite par la tra-

1. *Le Matricule des anges*, 15 décembre 1994-15 février 1995, p. 6.

2. *Les Ombres errantes*, *op. cit.*, p. 159.

dition historiographique, habituée à retenir de tout autres dates. Celle par exemple du baptême à Reims du chef de la tribu franque des Saliens et de plusieurs milliers de ses guerriers, événement essentiel, sur le plan politique, en ce qu'il fait de Clovis le seul roi barbare légitime aux yeux des catholiques, le champion de l'orthodoxie face aux autres monarques acquis à l'hérésie arienne. Ou encore les dates des conquêtes militaires qui étendent le royaume franc du Rhin aux Pyrénées : victoire en 486, à Soissons, sur Syagrius, dernier représentant de l'autorité romaine en Gaule, victoire, probablement en 496 (ou 506), sur les Alamans à la bataille de Tolbiac, victoire en 507 à Vouillé sur les troupes du roi wisigoth Alaric II. Voilà les dates que l'on découvre en lisant l'*Histoire des Francs* de Grégoire de Tours, les livres savants consacrés aux invasions barbares ou les notices des dictionnaires d'histoire¹, dans lesquels le lecteur curieux serait bien en peine de retrouver la moindre allusion à la plantation de figuiers ou d'amandiers.

La matière historique est donc utilisée à contre sens : non pas dans une intention cognitive mais dans une perspective méditative et subjective, non pas pour construire un sens univoque mais pour déchirer le sens, autant que faire se peut. Non pas imposer le non-sens, ce qui serait encore stabiliser la pensée sur une certitude, mais déstabiliser sans cesse.

En pervertissant les rapports de causalité, parfois. Comme Pascal Quignard le fait dans *Vie secrète* lorsqu'il joue de l'ambiguïté d'une conjonction temporelle pour laisser supposer que les origines du putsch d'Alger sont à chercher dans le sentiment qu'auraient éprouvé les généraux rebelles d'être intolérablement dépouillés d'un inestimable patrimoine artistique :

Alors le général de Gaulle céda le Sahara à l'Algérie. Quand ils virent le général de Gaulle renoncer aux peintures paléolithiques du Tassili n'Ajjer les généraux Challe, Jouhaud, Salan, Zeller entrèrent en rébellion².

1. Voir par exemple les notices « Clovis » dans Jacques LE GOFF, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Arthaud, 1964, p. 587 et Michel MOURRE, *Dictionnaire encyclopédique d'histoire*, Bordas, 1978, p. 999.

2. *Vie secrète*, Gallimard, 1998, p. 54.

Plus souvent, en défaisant les chaînes causales par une pratique singulière de la référence historique qui consiste à fragmenter la matière et opérer de brutales confrontations, sans explication. Les écrits de Pascal Quignard rapprochent brusquement deux événements dotés d'une curieuse ressemblance alors même que leur éloignement temporel et spatial interdit d'établir entre eux le moindre rapport de cause à effet. *Les Ombres errantes* offrent plusieurs exemples de ces « rencontres où l'espace et le temps s'ignorent¹ ». Avec une prédilection marquée pour les coïncidences qui relie des espaces radicalement étrangers : la Rome antique et l'ancienne Chine, par exemple. Pascal Quignard se plaît à faire voisiner le comportement de Cincinnatus et celui de Po-tch'eng Tseu-kao qui tous deux furent appelés à exercer de hautes fonctions (la dictature lors de la guerre contre les Èques pour le premier, l'administration d'un fief impérial pour le second) et qui tous deux s'en démentirent, l'un pour « retourne[r] à sa bêche », l'autre pour « pr[endre] la charrue », ce qui autorise l'inscription, à l'ouverture de deux fragments consécutifs, de deux scènes parentes sans qu'il y ait de l'une à l'autre la moindre dépendance :

Les envoyés du sénat trouvèrent Cincinnatus les bras nus bêchant sur les quatre arpents de terre qu'il possédait sur le bord du Tibre.

[...]

Lorsque Yao gouvernait l'état, Po-tch'eng Tseu-kao reçut de lui un fief. Yao remit l'état à Chouen qui le remit à Yu. Alors Po-tch'eng Tseu-kao se démit de son fief et prit la charrue. Yu étant allé le voir, il le trouva occupé à labourer son champ².

Il se plaît aussi, dans un très bref chapitre significativement intitulé « Histoire », à mettre en parallèle l'hostilité du pouvoir à la philosophie sous le règne de l'empereur Qin Shi-huang et sous celui de l'empereur Domitien :

En -212 sous l'empereur Qin Shi-huang, on enterra vivants tous les lettrés qu'on aperçut dans l'Empire.

1. *Les Ombres errantes*, op. cit., p. 141.

2. *Ibid.*, p. 140 et 141.

En 96, l'empereur Domitien expulsa tous les philosophes et tous les professeurs de philosophie de l'Empire : tous ceux qui portaient le petit manteau¹.

Ces effets de réverbération, on le voit, n'ont aucune valeur explicative, scientifique : Cincinnatus et Po-tch'eng Tseu-kaio se sont ignorés comme se sont ignorés Qin Shi-huang et Domitien. Nul n'a pu trouver en l'autre un modèle. Si le parallèle produit de l'intelligibilité, il ne permet pas d'expliquer l'un des événements par l'autre. Ce qu'il révèle, c'est peut-être l'asocialité profonde de la pensée. Son incompatibilité avec l'ordre collectif. On est dans le registre de la méditation subjective, non dans celui de l'analyse historique, qui prendrait d'ailleurs en compte nombre de facteurs négligés ou volontairement occultés par Pascal Quignard : la persécution des lettrés confucéens par le fondateur de la première dynastie impériale chinoise entre dans le processus d'unification d'états jusqu'alors féodaux, tandis que la persécution des philosophes par l'empereur flavien Domitien, qui n'est peut-être pas à séparer de celle des astrologues, des juifs et des chrétiens, doit être resituée dans le contexte du renforcement de l'absolutisme impérial et de la lutte contre l'aristocratie sénatoriale.

Une telle présentation lacunaire, un tel travail d'évidement sont caractéristiques de l'écriture quignardienne. Philippe Lanson les remarque par exemple dans le traitement d'une anecdote de la vie de Descartes² : le 31 mars 1649, René Descartes écrit deux lettres à Hector-Pierre Chanut, ambassadeur de France à Stockholm, et son ami. La reine de Suède demande au philosophe de se rendre auprès d'elle. Or celui-ci qui a précipité son départ de Paris lors de la journée des Barricades du 27 août 1648 et a retrouvé depuis quelques mois sa paisible maison de Hollande n'a guère envie d'accepter. Mais les désirs des grands sont des « commandements très absolus³ » et, dans la première des

1. *Ibid.*, p. 157.

2. Cette anecdote est rapportée dans le premier chapitre des *Ombres errantes*, *op. cit.*, p. 9.

3. René DESCARTES, lettre 42, *Correspondance*, t. 1, *Œuvres de Descartes*, F.-G. LEVRAUT, 1824-1826, p. 321.

deux lettres, destinée à être lue par la reine, il tergiverse. Il est plus direct dans la deuxième où il fait état des désillusions qu'il a éprouvées lors de ses trois voyages en France et particulièrement lors du dernier. Non seulement à cause des troubles de la Fronde mais encore parce qu'il a constaté qu'aucun de ceux qui l'avaient appelé « n'a témoigné vouloir connaître autre chose de [lui] que [s]on visage » ; en sorte, écrit-il, « que j'ai sujet de croire qu'ils me vouloient seulement avoir en France comme un éléphant ou une panthère, à cause de la rareté, et non point pour y être utile à quelque chose¹ ». Dans la réécriture de Pascal Quignard, rien n'est dit de l'identité de Chanut, le correspondant de Descartes. Il n'est pas rappelé que le philosophe lui a écrit deux lettres, seule est citée une phrase de la seconde. Encore celle-ci est-elle abrégée et refondue puisqu'elle apparaît sous la forme : « J'ai sujet de croire qu'ils veulent de nouveau ma venue en France seulement pour me montrer comme si j'étais une panthère », ce qui entraîne, comme Philippe Lançon le fait remarquer, une erreur factuelle, puisqu'on ne demandait pas à Descartes de retourner en France mais bien d'aller en Suède. Conclusion : Quignard « ne fait pas œuvre d'historien, mais recompose l'histoire en y creusant des trous pour lui faire dire ce qu'il veut : Descartes se grandit en s'isolant, en se cachant, en se retirant, comme moi, Quignard, aujourd'hui² ». Si la réduction du propos à la construction d'un auto-portrait en solitaire qui équivaudrait à une héroïsation de soi laisse, dans sa brutale univocité, un arrière-goût d'insatisfaction, l'insistance sur l'usage singulier — non historien — qui est fait du matériau historique, raclé, effrité, évidé, trituré, n'appelle pour sa part nulle réserve.

Le vide ménagé autour des quelques faits retenus avive les étincelles nées du court-circuit de leur rencontre. Mais, loin d'éclairer, la lumière qui en résulte aveugle et égare quand ces événements sont non seulement distants dans l'espace et dépourvus de tout rapport de causalité mais encore privés de ressemblance, pures simultanités de hasard. Ce qui ôte à leur rapprochement toute signification. L'essai consacré à Georges de

1. Lettre 43, *ibid.*, p. 326.

2. *Libération*, jeudi 26 septembre 2002.

La Tour commence ainsi par la mention empruntée à Tallemant des Réaux d'une « fantaisie » de « M. Duret, le médecin le plus célèbre de son temps — le médecin ordinaire du roi Henri IV » qui s'était mis dans la tête « que le feu lui était contraire ». Cette évocation conduit à présenter de la manière suivante l'ouverture du XVII^e siècle : « En 1600, à Paris, un homme ne supportait pas d'être dans la même pièce qu'une flamme ou un feu. En 1600, à Vic, un enfant de sept ans, comme il se tient devant un four de boulanger, ignore qu'il va consacrer sa vie à cela : le tête à tête de l'homme avec lui-même à l'aide d'une flamme¹ ». Confronter l'expulsion des philosophes par Domitien et la persécution des lettrés confucéens par Qin Shi-huang peut inciter à penser avec Étienne Leclerc que « les tyrans n'ont guère d'imagination ; ils tuent qui pense² » (ou le chassent), mais quelle leçon tirer de cette brusque contraction de l'espace qui met en regard deux rapports opposés à la flamme ?

Et quelle leçon tirer du rapprochement des trois événements auxquels l'année de naissance de Caius Albucius Silus, c'est-à-dire « [l']année — 69 (l'année 684 de Rome), demeure associée dans l'histoire » : « la prise de Triganocerte par Lucullus, la mère de Virgile couchant avec Maro, les pirates maîtres à Syracuse et à Gaète³ » ? Aucun lien de causalité ne saurait les nouer entre eux et leur importance historique respective est sans commune mesure : un événement minuscule, strictement privé, un coït, se trouve inscrit entre une victoire des armées romaines et un recul de leurs armes. Et il apparaît d'autant plus incongru que la date rend assez improbable son identification à la conception de Virgile, ce qui l'arracherait à la sphère privée, lui restituerait une importance collective puisque *l'Énéide* sera le grand poème national de Rome : les historiens de la littérature datent la naissance du futur poète de -70 voire -71⁴ et Pascal Quignard lui-même retient la date du 15 octobre 70 av. J-C dans le traité intitulé « Un

1. Georges de La Tour, Les Flohic, 1991, n. p.

2. Article « Confucius et confucianisme », *Encyclopædia universalis*.

3. *Albucius, op. cit.*, p. 8.

4. C'est la thèse que défend Jérôme CARCOPINO dans « Le bi-millénaire de Virgile », *Revue des Études Latines*, t. 9, 1931.

petit tas de sel réservé aux bœufs morts » ; en — 69 Publius Vergilius Maro est donc déjà né et, de ce fait, le caractère disparate de l'énumération factuelle ne se laisse pas résoudre. On ne peut la ramener à une pratique légèrement déviante du tableau synoptique qui, au lieu de mentionner la date de naissance de Virgile, retiendrait celle de sa conception : aucun tableau synoptique, même déviant, ne ferait état d'un coït infécond sans incidence sur les faits politiques, économiques ou culturels. On ne peut non plus y reconnaître une volonté de dérision ou de dénonciation comparable par exemple à celle qui se fait jour dans le « Panorama » de *L'Almanach surréaliste du demi-siècle*, lorsque le tableau synoptique fait voisiner, pour 1922, la marche fasciste de Mussolini et le livre de Lévy-Bruhl sur *La Mentalité primitive* ou, pour 1933, l'avènement de Hitler et la création du monstre King-Kong au cinéma¹. Reste le sentiment d'une gratuité de la référence, à l'opposé des constructions systématiques de l'Histoire.

Plus spectaculaire encore est la longue série d'événements dont l'énumération dans *La Leçon de musique* est commandée par les changements de domicile de Marin Marais :

[...] En 1686 — au moment des premières déportations des huguenots, l'année même où Fontenelle faisait paraître ses *Entretiens sur la pluralité des mondes* — il habitait rue du Jour, près de l'église Saint-Eustache. En 1691 — l'année de la prise de Nice et de l'invasion du Piémont par les Français, l'année même où l'historiographe Racine revint au théâtre avec *Athalie* — il habitait rue Quincampoix. En 1701 — alors que Chardin âgé de deux ans, au grand désespoir de ses parents, marquait bien peu de vocation pour la peinture et alors que Sammartini trépassait encore dans le sac amniotique de sa mère — il habitait rue Bertin-Poirée. En 1717 — l'année de la triple alliance, lors du séjour de Pierre le Grand à Paris — il déménageait rue de la Harpe. En 1725 — le petit Kant venant de naître, et aussi bien le petit Greuze,

1. Voir à ce propos Jean-Claude BLACHÈRE, « L'invention de l'histoire », dans Paule PLOUVIER, Renée VENTRESQUE et Jean-Claude BLACHÈRE (sous la dir. de), *Trois poètes face à la crise de l'histoire*, André Breton, Saint-John Perse, René Char, L'Harmattan, 1997, p. 42-43.

la Bourse venant d'être créée et le détroit de Behring à l'instant découvert — il habitait rue de l'Oursine mais, son cabinet de musique n'étant pas assez vaste, il donnait ses cours rue du Batoir¹. (p. 36-37)

En subordonnant à l'énoncé des déménagements du violiste les faits d'importance collective, significativement placés entre tirets, elle joint le renversement des perspectives habituelles aux effets de disparate et d'arbitraire qui télescopent la prise de Nice et l'écriture d'*Athalie*, la naissance de Kant et celle de la Bourse. Que reste-t-il alors de cet amas de dates sinon le sentiment d'inanité, d'irréalité accrue que *Rhétorique spéculative* attend de cette sorte de précisions chronologiques ?

Quant à la dérive énumérative autour de la date de « 1640 » dans le traité qui porte ce titre, elle vérifie sans doute l'analyse de Dominique Rabaté, selon laquelle « [l']énumération paratactique des événements les égalise et les dédramatise comme si toute action humaine aboutissait à son lapidaire résumé dans l'encyclopédie générale de notre fin de siècle² » :

Les premiers louis d'or furent mis en circulation en 1640. Dans Tallemant des Réaux : « L'année 1640 fut celle de la refonte des monnaies ».

Au printemps de 1640, Monsieur Des Barreaux, athée, lettré, ivrogne, peut-être d'obédience zen très stricte, prit ses louis d'or tout neufs et quitta sa maison. Ce fut comme Bashô au nord du Japon à la même époque. Monsieur Des Barreaux voyagea dans toute la France afin d'y découvrir le meilleur de chaque lieu et pour y goûter le plus délicieux de chaque vignoble. Monsieur Des Barreaux souhaita saluer Monsieur Damien Mitton. Monsieur Des Barreaux rencontra Monsieur Pierre Potel Romain. Il n'y eut pas que dans l'Est de cette terre qu'on sortit les bancs des maisons pour regarder la nuit en face.

1640 fut l'année de parution à Louvain de l'*Augustinus* de Jan-sénius. Monsieur Jansen avait déjà connu la mort lors de l'épidémie de peste de 1638. Mort deux ans avant que son livre fût

1. *La Leçon de musique*, Hachette, 1987, p. 36-37.

2. Dominique RABATÉ, « Mélancolie du roman : la fiction dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Poétiques de la voix*, Corti, 1999, p. 291.

publié. Le *Discours de la méthode* un an avant, en 1637. Les *Meditationes* un an après, en 1641. Le duc de Luynes les traduit en français immédiatement et admirablement.

En 1640 la France occupe la Savoie.

En 1640 Anton Van Dyck traverse la Manche et chevauche jusqu'à Paris pour devenir le peintre du roi. Louis XIII lui préfère Poussin. Van Dyck, blessé pour la première fois de sa vie, son art repoussé pour la première fois de toute sa carrière d'artiste, repart aussitôt en Angleterre. Sa fille Justiniana naît le 1^{er} décembre 1641. Il meurt le 4.

On a calculé 20 000 maisons à Paris en 1640 pour 400 000 Parisiens.

En 1640 les Français occupent Turin.

En 1640 la France aide au soulèvement républicain de la Catalogne.

En 1640 les aristocrates français participent au soulèvement du Portugal.

Le 2 août 1640, c'est le siège d'Arras. Le 9, les portes sont ouvertes. Les portes brûlent¹.

Accumulation de faits sans rapport dont l'absence de liens est d'ailleurs soulignée par la discontinuité de l'écriture qui associe la fragmentation en brefs paragraphes et la parataxe généralisée ; établissement de parallèles inattendus entre les XVII^e siècles français et japonais qui conduit à l'hypothèse *a priori* extravagante — à tout le moins sans rigueur scientifique — d'une adhésion de Jacques Vallée des Barreaux, prince des libertins, à la philosophie du bouddhisme zen, alors même qu'en Occident la véritable découverte intellectuelle de la doctrine de Bouddha date du XIX^e siècle² ; mépris de l'exactitude factuelle qui autorise à faire vivre Bashô au nord du Japon en 1640, quand l'écrivain japonais est né en 1644 : les choix d'écriture, bien différents de ceux qu'aurait pu — dû — faire un historien, pulvérisent tout

1. « 1640 », *Scherzo*, n° 9, octobre 1999, p. 11-12.

2. Voir à ce propos Frédéric LENOIR, *La Rencontre du bouddhisme et de l'Occident*, Fayard, 1999, rééd. Albin Michel, 2001.

sens préétabli et peut-être même tout sens pour laisser place à la « sorte de vertige historique » qui, au dire de Dominique Rabaté, « se saisit de la conscience moderne devant l'énorme quantité de faits, réduits dans le Temps à une écume vaine¹ ». « [O]sselets troués », « squelette de la main du temps », voilà sans doute ce qu'un lecteur ayant gardé en mémoire ces images de *Rhétorique spéculative* finit par voir dans les événements historiques qui se trouvent accumulés...

Le sentiment du néant ressort d'ailleurs de nombre d'énumérations de dates et de morts. Dans *Les Tablettes de buis* : « Quand elle meurt, Symmaque est mort, Stilichon est mort, Alaric est mort ». Dans *Albucius* : « En 10 Ovide est exilé depuis deux ans. Les Indiens ont ouvert un troisième et un quatrième comptoir à Rome et à Ostie. Le bouddhisme a commencé d'envahir la Chine par l'entremise de Yue-tche. Horace est mort. Mécène est mort. » Dans « Froberger et Grimmelshausen » : « En 1676 Vermeer meurt. Les armées françaises s'emparent de Fribourg en Brisgau. Spinoza rêve qu'il corrige les épreuves de *l'éthique* finie depuis longtemps et meurt. [...] Le Danois Römer calcule la vitesse de la lumière et Grimmelshausen meurt. » Dans l'étude sur Georges de La Tour : « Au début de l'année 1652, le 15 janvier, sa femme meurt. Le 22, son valet meurt. Le 30, il meurt ».

Oui, ce que font vibrer ces énumérations, c'est la profondeur d'abîme sur laquelle s'enlève brièvement toute vie. La même qui résonne dans *Le Salon du Wurtemberg* quand le narrateur, Karl Chenogne, dresse la liste de ceux qui l'ont abandonné en s'absentant dans la mort : « Ma mère mourait. Luise mourait. Didon mourait. Seinecé mourait² ». Histoire ou fiction, qu'importe en effet ? Le sens dans lequel s'opère le travail de la pensée est le même, profondément subjectif et mélancolique. Et surtout a-systématique, voire anti-systématique, au point qu'on est tenté de dire de Quignard ce qu'il dit lui-même de Saint-Évremond, qu'il « s'était fait un système de la haine des systèmes³ »...

1. D. RABATÉ, *op. cit.*, p. 291.

2. *Le Salon du Wurtemberg*, Gallimard, 1986, p. 327.

3. « *Traité sur Esprit* », *op. cit.*, p. 16.

Inacceptable quand elle prétend s'ériger en système explicatif, l'Histoire au sens d'historiographie ne conserve de légitimité qu'en tant que « dépôt de savoir », pour emprunter à Denis Roche une formule célèbre, ou, mieux, dépotoir : une de ces décharges publiques où Pascal Quignard fait parfois errer ses personnages romanesques et qu'il affirme affectionner lui-même. Une sensibilité individuelle y recueille, comme elle peut le faire dans d'autres ouvrages, les débris qui la touchent et les fait entrer en résonance les uns avec les autres pour nourrir une méditation subjective qui, malgré les apparences offertes par certains livres, se situe très loin de la réflexion historique. « Je prélève à vrai dire les traits qui m'émeuvent, parce qu'ils m'émeuvent¹ », note Quignard dans *Albucius*, manifestant ainsi son indifférence à toute prétendue vérité objective. Et, plus explicitement encore dans *La Leçon de musique* : « Que celui qui me lit ait constamment à l'esprit que la vérité ne m'éclaire pas et que l'appétit de dire ou celui de penser ne lui sont peut-être jamais tout à fait soumis² ». Ni visée de vérité, ni quête d'un sens, aucun souci de « lier entre elles des causes prétendues³ », mais un goût profond pour la juxtaposition déconcertante d'éléments hétérogènes, une prédilection pour « les choses désavouées⁴ ». Aux antipodes de la pratique des historiens professionnels.

À voir l'usage que Quignard fait de l'Histoire, celui d'une « friche d'enchantement⁵ » où puiser en toute liberté anecdotes et images, on conçoit que les formes les moins suspectes à ses yeux soient les moins explicatives ; les plus anciennes aussi : les annales chinoises ou latines par exemple, enregistrement précis et sec de faits bruts, consignés dans leur pure succession. Laissés « à l'état libre et non confisqué⁶ ». Et que l'éloge qui est fait du genre historique s'adresse à sa naissance en Grèce et à Rome plutôt qu'au développement qu'il a pu connaître depuis le XIX^e siècle.

1. *Albucius*, *op. cit.*, p. 13

2. *Op. cit.*, p. 12.

3. « Liber », *Petits traités*, t. 2, *op. cit.*, p. 320.

4. Quatrième de couverture, *ibid.*

5. *Sur le jadis*, *op. cit.*, p. 18.

6. P. Quignard, entretien avec C. Argand, *op. cit.*, p. 36.

Définissant les lecteurs dans son « poème à un poète ¹ », Michel Deguy écrit :

Lecteurs ? Oui, brocanteurs
Chiffonniers de ce qui fut
Cela qui fut comme tel est le trésor
[...]
Que nous devons nous repasser c'est tout

Brocanteur, chiffonnier de ce qui fut — ou archéologue, c'est tout un. Pour le dire d'un mot qui, par son évolution sémantique, rassemble en lui ces figures : antiquaire. Cette définition convient sans doute à Pascal Quignard, sans cesse en quête de vestiges à exhumer, de « phrases [...] que l'âge a désaccoutumées ² », de « preuves qu'on part prélever dans le sous-sol de la terre et l'ombre de l'histoire ³ ». Pour nous les « repasser », de lecteur à lecteur. « De seul à seul ⁴ ».

1. Dans Tristan HORDÉ (sous la dir. de), *Jude Stéfan*, Le Temps qu'il fait, 1993, p. 45.

2. *Sur le jadis*, *op. cit.*, p. 18.

3. *Ibid.*

4. « 1640 », *op. cit.*, p. 17.

Le rêve romain d'Yves Bonnefoy

Chouchanik THAMRAZIAN

La relation qu'Yves Bonnefoy entretient à l'histoire, se révèle très ambiguë et contradictoire. Rares sont les écritures qui nourrissent une telle fascination pour certains lieux historiques : Byzance, l'Antiquité grecque, Rome sont considérées comme des « capteurs d'absolu, des lieux qui peuvent nous être des leçons, des initiations, peut-être même parfois la cause de conversions destinées à être durables¹ ». On connaît également le goût du poète pour l'archéologie — la présence de la métaphore archéologique est insistante dans *Rue Traversière et autres récits en rêve* et *L'Arrière-pays*. Plusieurs essais et entretiens récents soulignent ses relations importantes et durables avec les historiens et les historiens de l'art contemporains. Des essais, tels que « L'âge d'or de la littérature secondaire », « Étienne Durand » et d'autres, témoignent autant de l'influence indéniable de ces penseurs sur son écriture poétique que de la place capitale accordée, au sein de son œuvre, à la réflexion sur le temps et au travail de la mémoire. L'histoire est encore très présente dans sa prose critique. À preuve l'abondance des références historiques, les multiples évocations de dates et d'événements qui à divers moments de l'histoire ont marqué la civilisation occidentale.

L'interrogation sur l'histoire est donc fondamentale dans l'œuvre de Bonnefoy. « Terre seconde », « L'Analogie suprême », ou encore « Un débat de 1630 », par exemple, accueillent une réflexion sur le destin de l'Occident. On relève dans ces essais, d'une part, la nécessité d'une prise de conscience de l'historicité

1. Yves BONNEFOY, « Existe-t-il de "hauts" lieux ? », *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, p. 354.

et de l'inscription de l'acte poétique dans la finitude, de l'autre, l'impossibilité constatée de tout discours signifiant définissant le destin de l'Occident. On retient, donc, cette première dimension de la pensée historique de Bonnefoy où transparait un regard lucide porté sur l'époque contemporaine ; regard conscient de la blessure substantielle œuvrant au cœur de la modernité dont sont atteintes les valeurs fondamentales ainsi que les quelques grands signifiants qui sont à l'origine d'une relation « simple » entre le sujet et les réalités sensibles.

La perte de ces valeurs essentielles est irrévocable pour Yves Bonnefoy. Son regard sur la modernité est négatif dans sa lucidité :

Ici, dans notre Occident, ce n'est point que s'entrouvre aujourd'hui un gouffre où tout effort de conscience risque de se perdre, de se désorienter. La terre se dissipe, en effet, l'environnement naturel dont nous avons tout à apprendre. Il y a encore bien des arbres et des fleurs dans nos parcs mais ce ne sont là plus que des ornements, quand il nous faudrait aujourd'hui la leçon qu'est le soc, dans la terre muable, l'alouette qui chante, le grain qui meurt. C'est aussi au-dehors de notre conscience que la réalité se clive, et, par conséquent, nous échappe. Et du coup, même le jardin de Pierre-Albert Jourdan à Caromb, avec ses fleurs au printemps, tout enveloppées du bourdonnement des abeilles, n'est plus, sous le signe d'absence, qu'une image, une image et non une voie, puisqu'il réfère à une expérience qui pour beaucoup est, déjà, matériellement inaccessible¹.

C'est précisément du fait de cette « absence » que Bonnefoy remet en question l'existence même de « hauts lieux » dans l'histoire de l'Occident :

Y a-t-il de « hauts lieux », la question est bien vaine, puisque s'il en est encore de ces pôles qui nous appellent, que nous savons presque rejoindre, nous les voyons aussi se défaire, dans les années qui mènent peut-être au pire².

1. *Ibid.*, p. 357.

2. *Ibid.*

Mais la relation d'Yves Bonnefoy à l'histoire ne se réduit pas à la conscience d'une modernité catastrophique. Malgré l'importance accordée à l'actualité historique, son écriture même ne sera jamais le lieu d'un procès de l'histoire. Si dans des essais comme « L'âge d'or de la littérature secondaire », « Terre seconde », « Un débat de 1630 », « Peinture, poésie, vertige, paix », s'exprime la conscience d'une historicité, s'y inscrit également une prise de distance à l'égard de l'histoire, ce qui marque la duplicité du rapport de Bonnefoy à l'histoire. La nécessité historique se pose plutôt à lui comme un élément incontournable mais extérieur au lieu de la poésie. Ainsi son écriture poétique ou de prose ne nourrit aucune interrogation sur telle ou telle problématique historique. Le témoignage historique est pour lui nécessaire mais il ne définit en aucun cas « l'acte ni le lieu de la poésie ». Et si Bonnefoy reconnaît, revendique même l'importance d'un discours historique dans l'espace de la modernité, c'est aussitôt pour afficher une distance dictée par l'essence profonde de l'acte poétique ; c'est aussitôt, également, pour dénoncer l'insuffisance, face à la complexité du réel, d'une conception de l'histoire réduite à l'actualité historique.

Il est important de noter, à cet égard, la porosité des frontières, dans l'œuvre de Bonnefoy, entre l'histoire proprement dite et l'histoire de l'art. Toute sa prose critique, des essais de *L'Improbable* aux textes de *Dessin, couleur et lumière*, tend à ce constat : l'histoire est inconcevable sans la relation organique avec celle des personnes et celle des œuvres d'art. Certaines rencontres entre le sujet et l'œuvre d'art, entre les œuvres et les lieux deviennent destin, et sont en ceci « historiques », au sens profond de ce terme, comme l'indique *Poésie et architecture*.

Au cœur de cette conception de l'histoire, il y a la figure emblématique de Nicolas Poussin. Le poète semble reconnaître à travers l'expérience du peintre ses propres interrogations et ses choix artistiques. L'expérience de Poussin, avec les tensions contradictoires et l'intensité des interrogations éthiques et esthétiques qui la traversent, est pour Bonnefoy le modèle de ce travail particulier sur le sujet de l'histoire — résumant en grande partie sa propre relation à l'histoire. L'interrogation de l'expé-

rience de Poussin est liée à une autre figure fondamentale dans l'imaginaire poétique de Bonnefoy : Rome. Rome désigne une expérience dont la double dimension, poétique et historique, sera interrogée ultérieurement.

Rome est déjà implicitement présente dans « Un débat de 1630 », l'un des essais traitant de la relation entre la création artistique et l'histoire. Cet essai éclaire la double tension qui définit la réflexion de Bonnefoy sur l'histoire, à partir de deux tableaux majeurs et foncièrement différents dans leur façon de percevoir l'histoire, *L'Enlèvement des Sabines* de Pierre de Cortone et *La Peste d'Asdod* de Nicolas Poussin.

À travers une étude détaillée du tableau de Poussin, Bonnefoy tente de dégager les deux plans essentiels de la poétique du peintre. Dans son premier plan, le tableau représente — et en ceci consiste, selon lui, l'audace de l'entreprise de Poussin — un témoignage historique. S'opposant à la tradition prédominante encore à son époque, Poussin entreprend de dire le fait humain dans sa condition historique, déterminée, celle-ci, par la finitude, « la solitude des êtres » et la violence que révèlent les corps figurés sur la toile. Des éléments essentiels sur le tableau, dont Romulus reconnu comme le double de l'artiste, désignent, pour Bonnefoy, la nécessité d'un témoignage historique : « Romulus est aussi, et d'abord l'artiste, qui ne doit peindre qu'en réfléchissant au sens de ce qu'il a accepté de représenter¹ ». Néanmoins, Poussin dépasse ce premier plan de l'œuvre par la recherche d'une profondeur *seconde* que Bonnefoy présente en termes d'intériorité. Le sens profond de l'histoire ne se réduit pas, selon lui, aux corps, aux formes plastiques représentés sur le tableau. Existe, au delà du premier plan du tableau, une dimension *seconde* de l'histoire, dépassant l'extériorité de l'événementiel. Cette profondeur *seconde* apparaît, telle la forme musicale habitant la multiplicité des apparences, pour révéler la cohérence interne des événements.

Donc, à peine énoncé, le discours historique est dépassé par une dimension *seconde* qui suggère l'existence d'une cohé-

1. Yves BONNEFOY, « Un débat de 1630 », *Dessin, couleur et lumière*, Mercure de France, 1995, p. 101.

rence comme « musicale » de l'œuvre. Du reste, *La Peste d'Asdod* demeure l'une des rares entreprises de témoignage historique chez Poussin. Puisque ce tableau ne fait que préparer la transition vers une dimension insoupçonnée où se révèle la véritable profondeur de l'histoire. Cette *Histoire seconde*¹, transgressant l'actualité historique, interroge, avant tout, notre rapport ontologique au lieu. Reposant sur la loi de l'intériorité pure, elle désigne la terre d'une plénitude, d'une unité prélangagière, antérieure à la scission entre le sujet et le monde sensible :

Poussin juge qu'il faut réfléchir, faire œuvre, errer *fuori le mura*, dans la vaste campagne, en y rencontrant l'arbre, la source, y surprenant la vérité que l'histoire dont il a la charge lui dérobe².

Cette double dimension de la représentation de l'histoire chez Poussin résume les aspects essentiels de celle de Bonnefoy. On l'appellera, afin d'éviter toute confusion, *Histoire seconde*, par analogie avec l'une des figures récurrentes de l'œuvre de Bonnefoy, la « terre seconde ». Cette parenté dépassant une analogie formelle, on essayera de révéler progressivement la relation d'identité entre la métaphore de la « terre seconde » et la promesse d'une *Histoire seconde*.

La figure de Rome qui paraît déjà dans l'étude consacrée à *La Peste d'Asdod*, occupe une place centrale dans l'interrogation de l'histoire ; elle reflète l'ambiguïté de cette relation. Exerçant une fascination intense sur l'imaginaire poétique de Bonnefoy, Rome traverse la totalité de son œuvre. À l'origine des textes tels que *Rome 1630*, *L'Arrière-pays*, *Poésie et architecture*, un nombre important d'essais de *Dessin, couleur et lumière*, Rome offre non seulement une mise en scène brillante pour le déploiement de la relation du poète à l'histoire, mais le noyau romain, profondément ancré dans cette écriture, est le centre matriciel à partir duquel se tisse une interrogation durable du sujet de l'histoire.

1. Le terme « Histoire » figure en majuscule chaque fois qu'il s'agit de cette conception particulière de l'histoire — propre à la pensée poétique de Bonnefoy — qui dépasse l'événementiel.

2. *Ibid.*, p. 115.

L'héritage historique chez Bonnefoy contient, certes, d'autres figures, comme Byzance, l'Antiquité grecque, l'Égypte. Mais c'est à la ville pontificale qu'appartient la place centrale dans cette écriture, dans les relations qui se nouent entre celle-ci et l'histoire. À aucune autre de ces figures ne sera confié ce rôle initiateur. Aucune ne pourra exercer le même vertige obsessionnel sur l'imaginaire poétique de Bonnefoy. Ce que le poète lui-même reconnaît. Il reconnaît que l'éveil de son écriture à l'appel du rêve a un commencement romain. Avouant dans « L'Italie et la Grèce ¹ » sa fascination pour l'Italie, il précise :

[...] Et le latin qui me fascinait d'autant plus, mais peut-être était-ce, cette fois-ci, réaction plus rare, entachée d'un rêve qui m'était propre ² ?

Plusieurs éléments conduisent à parler de la présence romaine comme d'un rêve. Rêve romain dont les tissages ténébreux sont à l'origine de la structure de *L'Arrière-pays*, de *Rome 1630*, des récits en rêve de *Rue Traversière* etc. Rome est à l'origine de l'initiation du poète à la civilisation latine. Cette initiation a lieu à Tours, lorsqu'il a douze ans, comme le précise *L'Arrière-pays*. Elle se fait à travers l'apprentissage des premiers rudiments du latin et a pour formule inaugurale l'expression de Virgile dans les *Bucoliques*, « *Eo Romam* », qui marque le début d'une fréquentation presque obsessionnelle du sol romain, avec « ses pierres dressées », son « massif central, coloré [...] d'absolu ³ », jusqu'à l'emprisonnement dans la géographie complexe d'une Rome intérieure, d'une Rome inexistante, d'une Rome que le poète, de même que l'archéologue des *Sables rouges*⁴, n'a fait que rêver, pour arriver, à nouveau, à la ferveur sacrificielle du geste de

1. Yves BONNEFOY, « L'Italie et La Grèce », *Entretiens sur la poésie, op. cit.*, p. 347-352.

2. *Ibid.*, p. 348.

3. Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, Albert Skira, 1972, Gallimard (pour une édition revue et corrigée), 1992, p. 104.

4. Il s'agit d'un récit de voyage rapporté dans les pages de *L'Arrière-pays*. La reconstitution de ce texte qui remonte aux souvenirs lointains d'enfance s'inscrit au centre pulsionnel du récit. On y reviendra ultérieurement.

Poussin, celui qui consent au décentrement du centre ; celui qui dissipe le rêve romain ; celui qui décide que Rome n'est aussi qu'une poignée de terre ¹.

Deux âges de Rome méritent d'être interrogés plus particulièrement : l'Antiquité romaine et l'expérience baroque. Ce choix n'est pas anodin. D'abord, ces deux périodes de la civilisation romaine correspondent à deux grands moments de l'histoire de Rome qui sont retenus et placés par Yves Bonnefoy au centre de la civilisation occidentale. Ensuite, ces deux âges de Rome révèlent, pour lui, une relation de continuité. Ils sont considérés comme deux stades successifs d'un long mûrissement. Avec l'expérience du baroque semble s'accomplir ce qui s'ébauchait déjà à travers les contours du sol romain dans *L'Arrière-pays*.

Depuis l'Antiquité jusqu'à l'âge baroque, le sol romain est la terre qui sait accueillir deux tensions restant à jamais irréconciliables. Deux tensions majeures, révélant une insistance telle qu'elles sous-tendent presque deux visages également vrais, mais différents, de la « romanité ». Rome est comme le lieu d'une réalité autre, « transcendante ». Tout un réseau d'associations vient affirmer cette qualité rare d'absolu. Rome est la terre mystérieuse, avec ses « [...] bergers quasi divins, accomplissant leur destin de façon comme musicale, brûlant le temps dans l'espace comme des feux d'herbe à l'automne ² [...] ». Rome détient la promesse de la terre où « l'absolu brûlerait calme et droit, comme une lampe sur la table ³ ».

Mais si Rome reste ancrée dans l'écriture comme le centre insituable, elle est en même temps le lieu d'apprentissage des limites de notre être-au-monde *hic* et *nunc*. Elle est aussi la ville d'eaux

1. Voir *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 155. Il s'agit d'un passage, dans l'un des derniers chapitres du récit, qui représente Poussin en train de se promener au bord de Tibre, témoin de scènes de la vie quotidienne. Au bout de toutes les errances, au nom d'une haute exigence spirituelle, d'une quête obstinée de la musique savante des formes, c'est à une poignée de terre romaine que se résume pour Poussin l'énigme de la présence absolue : « [...] Poussin cherche longtemps la clef d'une musique savante, d'un retour par les nombres à un amont du réel, mais il est aussi celui qui ramasse une poignée de terre et qui dit que c'est cela Rome ».

2. *Ibid.*, p. 114.

3. *Ibid.*, p. 5.

et de fontaines, de pierres « granuleuses », de routes retenues pour leur présence matérielle, leur épaisseur réelle. Et si l'appel de l'absolu persiste dans l'image de Rome à travers toute l'œuvre de Bonnefoy, c'est la terre même de Rome, les laveuses romaines, au bord de Tibre — présences précaires, hasardeuses — qui sont retenues dans les dernières pages de *L'Arrière-pays*. Rome n'est aussi qu'une poignée de terre.

On assiste donc à l'un des mouvements les plus caractéristiques de l'écriture de Bonnefoy : une écriture qui ne cesse de se retourner sur elle-même. Rome est le rêve de l'absolu et la prise de conscience des leurres nourris par le seuil de l'absolu — du seuil ou des seuils, car ils sont plusieurs : ils n'ont de cesse de se multiplier et de bifurquer. Rome est à la fois l'espace d'une présence absolue, telle la Rome rêvée de l'archéologue dans *L'Arrière-pays*, et la mise en garde contre ce rêve.

Le lieu mythique survivra pourtant au dépassement de tous les mythes. *L'Arrière-pays* évoque bien la démythification de la ville éternelle : « L'attrait pour une langue m'orientait, en réalité, vers une horizon, une terre. Et quand je dus m'habituer à l'idée que Virgile, ou Lucrèce, ou même le vieil Ennius avaient trahi la promesse d'"*Et Romam*", cette terre seconde survécut à la déception¹ ». Mais on y lit aussi cette phrase : « Plus le latin me décevait, plus se chargeaient à mes yeux de prestiges les routes menant à Rome, mais cette fois-ci pour leur suffisance propre² ».

Quelle est donc la place précise de l'histoire dans la représentation de Rome ? Si les évocations de la réalité romaine, qu'il s'agisse de l'Antiquité ou du baroque, regorgent de références à un héritage historique, de quelle histoire est-il question précisément ? Assiste-t-on à un procès de l'histoire à travers la mise en scène romaine dont l'épisode des *Sables rouges* de *L'Arrière-pays* ainsi que les préfaces aux traductions de *Jules César* et *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare semblent offrir le décor ? Ou bien l'histoire n'est-elle pas, plutôt, une mise en scène pour le déploiement du rêve romain dans la complexité et les contradictions de ses tensions ? L'épisode des *Sables rouges* ou la préface à *Jules*

1. Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, op. cit., p. 106.

2. *Ibid.*, p. 115.

César, par exemple, correspondent-ils à une reconstitution historique ou à une transmutation de la matière de l'histoire par les voies de la création poétique dont Rome devient la figure médiatrice ? C'est dans cette duplicité que se joue la relation complexe d'Yves Bonnefoy à l'histoire.

La représentation de Rome implique, d'abord, la présence d'un héritage historique. De nombreux éléments du cadre narratif, comme les vêtements de la jeune Romaine¹, l'aspect extérieur de la ville, l'intervention des centurions et du préfet, sont conformes à la réalité historique. De même, les notices qui accompagnent *Rome 1630, Poésie et architecture*, tentent de retracer, chaque fois, le tableau de la réalité économique, politique et historique de la ville. Cet héritage historique ne se prête jamais à une lecture linéaire. Toute restitution se voulant historique est traversée, en permanence, par d'autres couches d'héritage. Ainsi, les références à des motifs historiques sont indissociables d'un héritage artistique et poétique — poésie latine et art italien.

N'oublions pas que le commencement de ce qui allait devenir le rêve romain d'Yves Bonnefoy a pour formule inaugurale une citation de Virgile, « *Eo Romam* », où le narrateur semble déchiffrer la figure matricielle qui hante son imaginaire. Avant toute recherche en matière d'histoire, c'est le vocabulaire du latin, sa syntaxe « vibrante » qui constituent le seuil romain dans l'imaginaire poétique de Bonnefoy :

[...] Et tout de suite j'avais été fasciné par ces mots qui doubleraient les miens d'une dimension imprévue, d'un secret peut-être, — mais surtout par l'admirable, la résonnante syntaxe².

On reconnaît aussitôt dans ces images mentales nourries par le latin les éléments substantiels du matériau romain dans l'écriture de Bonnefoy :

Ce qui fixait ma pensée, c'étaient plutôt des images, il me semblait que le latin était un feuillage vert sombre, touffu, un laurier

1. « [...] C'est une jeune fille, vêtue comme on l'était à Rome, à une certaine époque de l'Empire », *L'Arrière-pays*, op. cit., p. 38.

2. *Ibid.*, p. 107.

de l'âme, à travers lequel j'eusse perçu une clairière peut-être, en tout cas, la fumée d'un feu, un bruit de voix, un frémissement d'étoffe rouge¹.

Cet héritage artistique vient aussi de la découverte de l'art italien, notamment de la Renaissance et du Baroque — voir, en particulier, la prose importante consacrée aux artistes italiens : *Rome 1630, Poésie et architecture*, « Un débat de 1630 », « Les Bergers d'Arcadie » et d'autres essais de *Dessin, couleur et lumière* et du *Nuage rouge*. Car la ville de Rome est également ce « carrefour », comme suggère *Rome 1630*, où « les artistes accourent de toute part, pour y rester, mais parfois pour très peu de temps² ».

Dans *Poésie et architecture*, l'un de ses textes les plus récents sur le baroque romain, Bonnefoy revient à son initiation à la civilisation latine à travers l'« *Eo Romam* » virgilien, mais pour en souligner, cette fois, les enjeux poétiques et esthétiques. En interrogeant l'art italien, il arrive à l'accomplissement de sa propre destinée artistique :

[...] la phrase *Eo Romam* m'avait frappé d'une façon aussi énigmatique qu'intense, ce qui signifiait qu'elle m'annonçait un destin [...] Mais c'était tout de même aussi de Rome qu'il s'agissait dans cette citation de Virgile. Et par la suite je n'ai jamais cessé de penser à Rome, de vouloir séjourner à Rome, d'y recueillir des leçons chez les architectes et les peintres — certains venus là eux-mêmes et changés par cette venue comme le grand Caravage ou Annibal Carrache [...] Après quoi j'ai fini par écrire un livre³.

Bien avant les historiens et les chercheurs, les véritables penseurs de l'Histoire sont, pour Bonnefoy, ceux qui s'interrogent sur la possibilité du lien entre le sujet et le monde. Question fondamentale sans laquelle l'Histoire se trouve réduite à l'événementiel pur. Si donc Bonnefoy se penche sur certaines figures d'historiens ou d'historiens de l'art, comme André Chas-

1. *Ibid.*, p. 108.

2. Yves BONNEFOY, *Rome 1630, l'horizon du premier baroque*, Flammarion, 1970, p. 5.

3. Yves BONNEFOY, *Poésie et architecture*, William Blake, 2001, p. 24.

tel, Étienne Durand, Émile Bertaux, c'est pour en retenir le souci essentiel : la ferveur qui se cache sous l'extériorité de la démarche scientifique, la vérité du geste de celui qui rentre dans la terre de l'autre¹, celui du « Voyageur ». Toutes ces pensées, malgré leur parti pris d'objectivité, « spécifiquement et sincèrement soucieuses de s'en tenir à l'immanence² », sont possédées par la conscience enfiévrée du voyageur, celui qui « pourrait espérer un jour accéder par quelque porte basse, sur une place déserte, à un village oublié des historiens et des guides ».

Du reste, la figure emblématique du Voyageur, destinée à désigner tous ces esprits inquiets, soucieux d'un centre d'absolu, ayant son lieu dans l'immanence — et l'on pense évidemment à l'historien, à l'archéologue dans *L'Arrière-pays* mais également au « Peintre, dont l'ombre est le voyageur³ », donc à Poussin, à Nerval, mais aussi à Bernin, à Borromini, à Valentin —, se révèle souvent en opposition implicite avec celle de l'historien car le Voyageur ne « se montre jamais là où l'histoire ou la psychologie prédominent⁴ ». C'est la figure du Voyageur, la dimension onirique qui s'en dégage, qui suggère la présence d'une profondeur tout autre œuvrant au sein du « rêve romain » : celle de l'inconscient.

Si le sol romain exerce un tel magnétisme sur l'imaginaire du sujet, c'est que l'initiation à la civilisation romaine a pour fondement un arrière-plan de vécus intérieurs, de fantasmes qui ren-

1. Voir « L'âge d'or de la littérature secondaire », dans Michel ZINK, *L'Œuvre et son ombre : que peut la littérature secondaire ?*, éd. de Fallois, Paris, 2002, p. 29 : « [...] N'était-ce pas cela même qui motivait un demi-siècle plus tard, l'entreprise également admirable d'un Ernesto di Martino prenant les mêmes routes du sud, nanti d'un magnétophone et accompagné de deux ou trois photographes, avec le sentiment d'entrer dans la terre de l'Autre ? Mais c'est tout de même en son être plus intime, c'est en son travail le plus intensément personnel, qu'Émile Bertaux trouva l'énergie qui lui permit de poursuivre sa recherche, et on peut donc penser que cette énergie avait trouvé très profond en lui cette sorte de source indéfiniment jaillissante que seuls peuvent être de grands désirs. » Notons que la figure du voyageur revient en permanence dans l'essai, s'imposant à travers toutes les destinées et les recherches, malgré leurs différences intrinsèques.

2. *Ibid.*, p. 39.

3. Yves BONNEFOY, « Le peintre dont l'ombre est le voyageur », *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Poésie/Gallimard, 1995.

4. Yves Bonnefoy, « L'âge d'or de la littérature secondaire », *op. cit.*, p. 30.

voient à l'inconscient du sujet. Par une série de jeux de miroir et de dédoublements qui ponctuent l'architecture de *L'Arrière-pays*, de *Rome 1630*, de « Rome, les flèches », le sujet, se retrouvant face au mythe romain, est renvoyé à son mythe intérieur, à une Rome refoulée et peuplée d'images obsessionnelles

On a souligné plus haut la charge d'inconscient qui se dégage du noyau romain dans « L'Italie et la Grèce » où le poète atteste la primauté de la présence romaine sur son imaginaire — « [...] Mais peut-être était-ce par une réaction plus rare, entachée d'un rêve qui m'était propre ? ». Cette Rome première s'offre à travers un paysage nocturne qui s'inscrit, d'emblée, sous le signe du rêve :

[...] Le latin [...] m'apparaissait toute nuit, tout miroitement dans un espace intérieur de l'âme, où la présence du monde ne se profile que transmutée par le vocable en pure *cosa mentale*. Dans le vocabulaire latin, italien et dans la syntaxe qui le structure, vibrante, comme des cordes tendues, n'y a-t-il pas l'affleurement de sonorités furtives, l'imminence de grandes images archaïques, les couleurs saturées, vivantes — vert du laurier, rouge du sang ou du ciel du soir — de l'imagination désirante : autrement dit l'inconscient, que la langue grecque réduit et cherche à exclure ? Si bien que les *Bucoliques* peuvent se contenter d'évoquer les situations les plus ordinaires : l'épaisseur des passions, du désir, du rêve, n'en gorge pas moins ces vers sans limites et c'est déjà ce chemin oblique qui descend en spirales, que Dante — retrouvant Virgile, d'ailleurs — va voir s'ouvrir dans la *selva oscura*¹ [...].

C'est ce chemin que semble nous indiquer l'évocation de la figure de Rome chez Yves Bonnefoy. Toutes les représentations de Rome sont prises dans un réseau d'images annonçant une profondeur autre, plus opaque et plus dense à la fois, celle où prend source l'histoire de « je ». Tout se passe comme si ce « massif central d'absolu » venait répondre obscurément à l'une des obsessions les plus tenaces du sujet, celle du « vrai lieu », de la « clairière », du « lieu de la salamandre », de « l'ordalie », de « l'orangeie », de « l'enclos de la lumière » — on pourrait multiplier les

1. Yves BONNEFOY, « L'Italie et la Grèce », *Entretiens sur la poésie*, op. cit., p. 348-349.

exemples pour désigner ce lieu doté d'une qualité de présence absolue, en oscillation permanente entre l'ici et l'ailleurs, qu'est l'arrière-pays :

Je ne savais, à dix ans, rien de spécifique sur Rome, mais, tant soit peu, que c'était la cité où se rejoignent toutes les routes, et j'y pressentais des monuments, des inscriptions [...] une vibration, une lumière, un foisonnement de pourpre et de feu, entre la terre et le ciel¹.

L'épisode des *Sables rouges* dans *L'Arrière-pays* atteste le rôle de l'inconscient dans la représentation de Rome. Il s'agit d'un récit de voyage dont la retranscription est au centre de l'architecture du livre. Il contient l'un des témoignages les plus troublants qu'on puisse trouver dans l'écriture de Bonnefoy sur le rapport qu'il entretient avec le rêve. Il propose, en même temps, une réflexion profonde sur le temps et sur l'histoire. S'y affrontent des tensions et des contradictions diverses se nouant entre les couches d'héritage et les degrés de conscience qui définissent la Rome d'Yves Bonnefoy, pour dévoiler, en ultime ressort, son caractère fantasmatique. Les références du récit restent vagues malgré le trouble durable qu'il exerce sur l'imaginaire du sujet. C'est pour déchiffrer l'énigme d'un tel magnétisme, inexplicable tant sur le plan de la pensée rationnelle que de toute psychologie, que le narrateur entreprend cette reconstitution. Le récit se situe dans le désert de Gobi ; s'y trouve réunie une équipe de chercheurs parmi lesquels un jeune Français, l'archéologue, dont la relation d'identité avec le narrateur est évidente².

Dès le départ l'archéologue est confronté à une révélation surprenante : l'existence d'une Rome souterraine, insoupçonnée, dans les profondeurs du désert. Il est d'autant plus troublé que cette révélation vient répondre, semble-t-il, à un désir obsession-

1. Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 45.

2. Ainsi, évoquant la fascination qu'a exercée sur lui ce récit de voyage, le narrateur avoue sa relation d'identification avec le protagoniste, l'archéologue : « Je veux le raconter, en effet, pour l'impression qu'il me fit, qui fut profonde et durable. Car je me suis identifié à l'archéologue, son héros, et c'est par ses yeux que j'ai regardé, par sa surprise, et, pour finir, par son chagrin que j'ai anticipé sur les contradictions de la vie », *ibid.*, p. 36.

nel, bien que longtemps refoulé : celui d'une existence transcendante à l'abri de la finitude.

Cette Rome a pour figure initiatrice une jeune Romaine, une Eurydice doublement perdue dans l'évolution du récit. À travers l'interrogation de la défaite de l'archéologue, le narrateur semble mettre en avant les contradictions et les ambiguïtés qui définissent sa propre relation à l'histoire ainsi qu'à la figure de Rome. Cette Rome qui survit à la disparition de l'empire romain, n'est qu'un fantasme obéissant au désir inconscient du sujet. Malgré le cadre prétendument authentique d'une expédition archéologique, les intentions profondes de l'archéologue n'ont rien d'un intérêt réel pour l'histoire romaine. Quant à la jeune Romaine qui hante son imaginaire, elle est reine, mais d'un monde inexistant. Malgré l'intensité de son désir, elle n'existe pas pour lui en tant qu'être réel car la reconnaissance de l'altérité suppose le consentement au hasard et le sacrifice du désir de l'absolu. La jeune Romaine est reine « d'un monde sans substance, où arrêté, on avance, où déjà on sait ce que pourtant on ignore, où on feint de braver une "mystérieuse frontière", parce qu'en fait on veut échapper à l'évidence d'une autre, celle qu'impose à l'esprit le savoir de la finitude¹ ».

Si l'archéologue est fasciné par la vision de la jeune Romaine, c'est qu'elle semble répondre, avant tout, à son désir refoulé d'une présence absolue. D'ailleurs, la dernière scène, représentant l'ultime échec de l'archéologue, a significativement pour cadre un quai dont l'opposition implicite avec la Rome intemporelle est évidente. Le quai désigne la durée, la réinscription, dans le lieu de l'écriture, d'une historicité. Si l'échec de l'archéologue est définitif, c'est qu'il a pour lieu, précisément, ce quai livré aux rencontres hasardeuses, à l'écoulement du temps, lieu révélateur de l'abîme entre la Rome de l'absolu et toute existence réelle, vivante :

Dans l'existence ordinaire, sur le quai du temps qui s'écoule, des occasions qui se perdent, des chances aussi bien, des suspens miraculeux de la faux, le jeune garçon a aperçu quelque jeune fille, il « aurait pu » l'aimer, mais ç'aurait été choisir, se vouer à

1. Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, op. cit., p. 125-126.

l'incarnation, à la mort, et il a préféré « abolir » [...] cette existence, refuser d'en connaître les contradictions, les limites qui lui eussent parlé des siennes propres, pour la recomposer en essence, dans l'infini, hors du temps¹.

Autrement dit, l'archéologue a préféré asservir cette existence tout autant que la Rome souterraine à son obsession d'une demeure d'absolu, l'employant seulement à sa rêverie, et « elle a disparu par la faille de l'écriture² ». De même que la jeune Romaine, la Rome souterraine est doublement perdue pour l'archéologue :

« Perdue » une nouvelle fois (en vérité la première à la lumière du jour), celle qui n'avait été de toute façon qu'aperçue, n'avait parlé que brièvement, dans sa langue morte, du sein d'un monde à la fois imprévu et su d'avance, et séparé de la vie, de l'espace même par un hiatus de ténèbre ? Mais non, car à aucun moment elle n'a même existé. Pour l'archéologue aussi cette Rome n'avait été qu'un grand rêve³.

La figure de l'archéologue dévoile donc, dans une « mise en abyme », la relation conflictuelle que le poète entretient avec l'histoire ; elle laisse paraître les contours de sa Rome intérieure. Du reste, la métaphore romaine apparaît de façon explicite dans l'épisode des *Sables rouges* :

Je ne puis accepter que Rome — une existence — périsse. Et je me suis enchanté de l'idée que là où semblait avoir triomphé la mort, là se perpétuait l'existence. Mais, de façon bien révélatrice, cette survie a lieu au désert, parce que loin de vaincre la mort, comme il se doit, dans la profondeur du vécu, par une sorte de foi, je n'ai fait qu'imaginer sa défaite, à distance, dans la solitude du rêve et la liberté vaine des mots⁴.

Donc, l'une des représentations de l'Antiquité romaine, dont on a souligné la dimension historique, n'est que la mise en scène

1. *Ibid.*, p. 126.

2. *Ibid.*, p. 126.

3. *Ibid.*, p. 123.

4. *Ibid.*, p. 121.

d'un drame intérieur, celui du désir métaphysique. Mais *Les Sables rouges* pose également la question de la dialectique inhérente à la création artistique. Ainsi, l'expérience esthétique, dans son aspiration même à la présence absolue, transforme paradoxalement en absence, en espace « sans substance », ce qui, par définition, est sollicité pour sa qualité de « substance », de « présence plénière ». Tout l'épisode des *Sables rouges* insiste sur le caractère fantasmatique de Rome. On songe, en particulier, au passage où les figures ténébreuses s'enfoncent progressivement dans les couches nouvelles de l'inexistence, se dissipent à travers une succession de salles et de portes s'ouvrant les unes sur les autres dans les profondeurs de l'oubli. Comme l'archéologue, le poète n'a-t-il fait que rêver cette Rome ? L'histoire n'est-elle qu'asservie au rêve ?

Dans son essai, « L'âge d'or de la littérature secondaire », Bonnefoy essaie de définir sa conception de la recherche en matière d'histoire. Il récuse, d'entrée, la perspective d'une scientificité objective. Dans cet article, il propose également la notion d'« histoire en rêve¹ », d'une mémoire rêveuse. De même, « Écrire en rêve », évoquant l'expérience intérieure de l'Italie, fait allusion aux « brumes d'une mémoire rêveuse² ». Ainsi toute histoire se transmute en « histoire en rêve » par les voies de la création poétique.

C'est à partir de cette dichotomie essentielle — fascination et danger d'enfermement dans le labyrinthe d'une « histoire en rêve » — que Bonnefoy entreprend l'interrogation durable du noyau romain. Une réflexion qui a toujours à son origine la Rome rêvée de l'archéologue, cette intériorité rêvée ou *rêveuse* de l'Histoire, mais pour en mesurer, cette fois, les limites et les contradictions.

La retranscrite du rêve romain conduit progressivement au décentrement du centre. Elle induit également une phase nouvelle du traitement de l'histoire dans l'écriture poétique de Bonnefoy. On assiste, dans certains textes, à un travail complexe

1. Voir dans « L'âge d'or de la littérature secondaire », *op. cit.*, p. 69.

2. Yves BONNEFOY, « Écrire en rêve », préface à la traduction en italien de *Récits en rêve*, p. 6.

consistant à retranscrire des lieux d'intériorité, des souvenirs d'enfance, comme Tours ou Toirac, au sein du rêve romain. Ce travail s'opère essentiellement à partir de l'intrication systématique des deux réseaux d'associations, celui de la mémoire des « années profondes » et celui du rêve romain. Rome réveille une expérience *princeps*, antérieure à toute initiation à l'histoire de Rome, celle du jardin d'enfance à Tours, celle d'une connaissance subjective de la plénitude remontant aux premières années du sujet. Rome contient l'arrière-pays de l'enfance, pays de l'intemporel, retenu pour son herbe épaisse, pour son vent, pour sa terre « debout, ceinte de feux, couronnée ». Et l'on retrouve, à quelques différences près, les mêmes images associées à la figure de Rome. De même, on assiste à l'émergence d'une certaine romanité dans *Rue Traversière* à travers l'évocation des noms latins des plantes, dans le jardin botanique de Tours, qui introduisent au cœur du récit le seuil trouble d'un arrière-pays insituable.

Toutefois, cet enchevêtrement de figures hétérogènes dans celle de Rome peut se manifester plus explicitement ; la Rome historiquement et géographiquement situable ouvre à une Rome intérieure, celle de la « France refoulée des années d'enfance » :

[...] La France inachevée de mes années d'avant le plein du langage a reparu dans l'Italie encore mal connue, fabuleuse — et de ce fait, d'ailleurs, également maternelle — de mes premiers voyages en Toscane, en Ombrie, à Rome¹ [...]

De même, l'évocation du fameux tableau de Poussin, *Moïse sauvé des eaux*, évoque dans la mémoire inconsciente du sujet un souvenir d'enfance oublié depuis longtemps. L'émergence de ce vécu subjectif induit le glissement de la troisième personne à un « je » conscient, interrogé par le narrateur. Étrangement, au moment où le sujet semble atteindre au paroxysme de son expérience romaine, il est plus que jamais renvoyé à son lieu d'origine :

Il se rappelle alors que des morceaux de charbon, en effet, s'étaient émiétés sous ses pieds, dans la venelle... L'auteur, lui,

1. *Ibid.*

recomposant cette page, se souvient [...] des « moïses » de son enfance, ces berceaux d'osier, ces paniers qui doivent leur nom à l'élu de Dieu abandonné sur le fleuve¹.

Le récit bascule alors dans des évocations à caractère subjectif. Le glissement de la troisième à la première personne, le mouvement d'oscillation entre les deux faces de Rome, la Rome issue de l'héritage historique et artistique, et une Rome plus intérieure, déterminent l'architecture de *L'Arrière-pays*. Rome perd l'unité de ses contours, elle est décentrée. Rome, le centre de l'absolu, devient le centre « qui est partout ». On retient, notamment, ce passage de « Rome, les flèches » suggérant la pluralité de Rome : « Rome est le centre, elle est partout. Elle est une, elle est donc multiple² ».

Plutôt que la promesse d'une terre, d'une réalité autre, « *Eo Romam* » devient la formule errante d'un « sentiment inconnu », dirigeant les pas du sujet à travers une succession de chambres intérieures et les strates superposées d'un héritage poétique, artistique et historique. Non seulement ce centre décentré accueille en lui des couches d'imaginaire et des visages différents de romanité, mais il s'ouvre à d'autres lieux qui scandent l'imaginaire poétique de Bonnefoy, tels l'Égypte, la Grèce, Byzance. L'architecture de *L'Arrière-pays* se construit à partir du mouvement d'oscillation entre les rives de l'Italie et les îles grecques. Cette oscillation révèle une régularité telle que toute tentative de définir l'aire géographique des lieux évoqués semble vouée à l'échec malgré la précision apparente des articulations spatiales et temporelles. On a souvent le sentiment de se retrouver face à une zone insituable dont les paramètres sont partout et nulle part³. D'autres textes de Bonnefoy détruisent davantage encore l'unité de l'espace, insistant sur l'identité plurielle, protéiforme, de Rome. Des lieux et des identités divers se recueillent

1. Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, op. cit., p. 88-89.

2. Yves BONNEFOY, « Rome, les flèches », *Rue Traversière et autres récits en rêve*, op. cit., p. 95.

3. Il convient de retenir à ce titre le dernier chapitre du récit, dans lequel les articulations spatiales et temporelles ne cessent d'errer entre les deux rives. La phrase qui ouvre le chapitre annonce déjà ce flottement : « Je rentrais de Grèce par bateau, et j'arrivais à Venise le lendemain », *L'Arrière-pays*, op. cit., p. 129.

dans le visage de Rome. Parmi eux, l'Égypte occupe une place privilégiée :

Égypte, qui miroite dans l'eau rapide du monde, oui, c'était toi!
Autres mots, si nombreux, qui affleurent dans le nom de Rome,
oui, vous encore¹!

Un texte plus récent, la préface à la traduction de *Antoine et Cléopâtre*, propose une image d'osmose des deux catégories spatiales hétérogènes, l'Égypte et le sol romain : une Rome s'ouvrant, dans la perfection géométrique de ses formes, à cette « Égypte de nulle part » qui se dessinait déjà dans les pages de « Paysage avec fuite en Égypte ». Cette Égypte ne s'oppose pas vraiment à la civilisation romaine ; elle annonce, plutôt, une nouvelle dimension de la romanité. En l'occurrence, Rome, une civilisation reposant sur la loi de la rationalité et des formes accomplies, est traversée par une « Égypte d'esprit », se définissant comme une leçon d'illimitation de la pensée rationnelle, « enseignement » incarné par la figure de Cléopâtre. Cet enchevêtrement de lieux se manifeste par une image saisissante : le vol d'oiseaux cherchant, dans les cieux d'une Rome menacée dans sa grandeur et sa puissance, les contours insituables de l'Égypte de nulle part :

Le vol d'oiseaux qui se perd dans le fond de l'horizon terrestre
ouvre à une Égypte d'esprit qui serait le rapport éphémère de la
personne à soi-même².

Ces images syncrétiques ajoutent une dimension mythique à la représentation de Rome, mythe réfléchi, travaillé cette fois, objet de réflexion critique. La différence substantielle entre les deux façons différentes d'appréhender le rêve est à juste titre soulignée et interrogée par Patrick Née³. Il définit le travail

1. Yves BONNEFOY, « Rome, les flèches », *Rue Traversière et autres récits en rêve*, *op. cit.*, p. 33.

2. Yves BONNEFOY, « La Noblesse de Cléopâtre », préface à la traduction de *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, Gallimard, coll. « Folio/Théâtre », 2001, p. 46.

3. Patrick NÉE, « L'Égypte insituable et la Rome partout », *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, PUF, 1999, p. 220-250.

d'intertissage des diverses strates de l'héritage et de l'imaginaire comme un mythe choisi, élu et non subi, en opposition avec le rêve romain. À la différence de la fascination première, aveuglée, qui caractérise la relation au rêve romain, ce « mythe choisi », composé à partir d'éléments hétérogènes, fait l'objet d'une réflexion insistante qui marque un temps nouveau dans le traitement du matériau onirique.

Décentrement du centre par nécessité d'éviter l'enfermement dans les tissages labyrinthiques de la Rome intérieure. Par espoir également de restaurer le lien entre l'histoire intérieure du sujet et l'extériorité événementielle. Si le désir de l'absolu de l'archéologue, dans sa traversée du rêve romain, n'embrasse en ultime ressort que les formes du vide, ce centre décentré, errant à travers les couches superposées d'imaginaires et de mythes, parviendra-t-il à retrouver « la clef de la musique savante », celle des recommencements de l'Histoire ?

Cette pluralité n'épuise pas le rêve romain d'Yves Bonnefoy ni sa relation à l'histoire. La représentation de Rome connaît un stade ultime de transmutation. Elle aboutit à une visée synthétique où se trouvent enfin réunies la poésie, Rome et *l'Histoire seconde*. Elle s'opère à travers la relecture du baroque romain et a, pour figure majeure, Nicolas Poussin. C'est à partir de cette figure que Bonnefoy entreprend de revenir au rêve romain, et en particulier à l'un des instants précis de son histoire, l'expérience du baroque. À travers la destinée de Poussin, apparaît (et fait sens) la triple mise en relation de Rome, de *l'Histoire seconde* et de l'expérience poétique.

Yves Bonnefoy souligne d'entrée le caractère synthétique de l'expérience de Poussin. Poussin est d'abord celui qui a su comprendre, l'un des premiers, l'âme de Rome, la profonde duplicité qui l'habite : le « souci d'une haute et impraticable clarté » évoqué dans l'exergue de *L'Improbable*, et la conscience de la finitude tenue par Yves Bonnefoy pour le second enseignement de la civilisation romaine :

Et Poussin qui porte en soi toutes les postulations, tous les conflits, pour les réconciliations, retrouvailles, miracles même, d'un dernier acte de l'Univers, de l'esprit, Poussin cherche long-

temps la clef d'une « musique savante », d'un retour par les nombres à un amont du réel, mais il est aussi celui qui ramasse une poignée de terre et dit que c'est cela Rome¹.

Ainsi se trouvent réunies en un seul geste les deux grandes sensibilités définissant le destin de l'Occident : celle de Borromini, le gnostique, qui reclôt le rêve sur soi et se perd dans son labyrinthe, et celle du Bernin, acceptant de dissiper le rêve, celui qui l'ouvre et « fait naître la vie de ce désir accepté² ». Poussin est aussi l'esprit profond « qui parvient à résoudre dans l'espace de son œuvre le conflit entre l'exigence morale et le rêve³ ». Il est enfin celui qui pense une relation adéquate entre les deux commencements d'être : l'héritage romain qui atteste toujours le pouvoir du rêve, et l'enseignement de la civilisation grecque ayant pour principe fondateur la forme organisatrice qui structure la multiplicité des formes et des apparences en cosmos :

Peu ont été aussi conscients que lui du double héritage grec et romain qui divise l'art d'Occident et en des moments de paradoxale synthèse en fait la singulière grandeur⁴.

Cette synthèse qui s'accomplit à travers l'art de Poussin est au centre d'un nombre important d'essais et d'écrits critiques. Dans *Poésie et architecture*, Bonnefoy réfléchit à la possibilité d'une *Histoire seconde*. Il revient au projet poétique de *Rome 1630*, paru en 1970, afin de le situer, à trente et un ans de distance, aussi bien dans la continuité de son œuvre qu'à l'horizon de la pensée et de l'histoire de l'Occident. Ce retour en arrière révèle, encore une fois, la place fondamentale que le poète accorde à l'esthétique du baroque. Cette reprise devient, également, l'un des rares témoi-

1. Yves BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, op. cit., p. 155.

2. « Je m'arrêtais alors au XVII^e siècle romain comme au théâtre de la Présence. Borromini, le gnostique, et mon proche à bien des moments (quand j'interrogeais l'autre route, au carrefour) reclôt le rêve sur soi et se perd dans le labyrinthe. Bernin au contraire l'ouvre, il fait naître la vie de ce désir accepté », *ibid.*, p. 154.

3. « Peu d'artistes ont perçu comme Poussin le conflit du rêve et de l'exigence morale. Peu ont su comme lui déceler le fait de la finitude, serpent de la mort d'Eurydice, dans l'espace des formes intelligibles », *Poésie et architecture*, op. cit., p. 30.

4. *Ibid.*

gnages, après *Les Sables rouges*, de l'encerclement du lieu poétique par la figure obsessionnelle de Rome.

À travers la figure centrale de Poussin, Yves Bonnefoy s'interroge sur la signification de l'expérience romaine. Rome implique, avant tout, une qualité particulière de relation au monde sensible, au réel, dont il retient l'essence foncièrement poétique. D'ailleurs, à ce niveau de la réflexion, l'expérience poétique est intrinsèquement liée à la question de *l'Histoire seconde*. Rome, dans la façon dont elle pose les questions fondamentales de l'être, est donc, aussi, une expérience de l'Histoire, au sens profond de ce terme. L'enjeu majeur et « historique » de cette Rome du baroque naissant, selon Yves Bonnefoy, consiste en sa tentative de penser une relation de continuité entre le désir de l'absolu et la réalité immanente. Cette triple dimension, architecturale, poétique et historique, de l'expérience romaine, qui est celle également de Poussin, se matérialise à travers la métaphore architecturale de la voûte¹. À la voûte se trouvent associés la ville de Rome, l'acte de la création et une relation particulière à l'histoire :

[...] J'ai toujours associé la ville de Rome, la civilisation qui nous vient de Rome, à la voûte, à l'élection de la voûte, à sa manifestation résolue dans le monde en cela occidental².

S'ensuit le second degré d'identification ; si la voûte est l'incarnation de l'âme de Rome, la poésie a un caractère éminemment romain :

Si la voûte est romaine, la poésie, c'est ce qui nous demande d'être romains, autant que nous en sommes capables³.

C'est précisément la qualité « poétique » qui caractérise l'expérience romaine, qui révèle la dimension *seconde* de l'histoire, l'Histoire comme enseignement « métaphysique », comme « une

1. Notons que cette métaphore architecturale répond à une autre figure qui apparaît dans *L'Arrière-pays*, celle de la courbe, « le seul absolu de la terre », une autre métaphore de la civilisation romaine, désignant la nécessité de recourber le désir de l'absolu vers la terre, *hic et nunc*.

2. Yves BONNEFOY, *Poésie et architecture*, op. cit., p. 15.

3. *Ibid.*, p. 19.

leçon d'être-au-monde » dont *Poésie et architecture* semble dire la nécessité :

[...] Et je vois Rome, présente au seuil de notre histoire, comme un enseignement de nature métaphysique, comme une leçon d'être-au-monde qu'il faut garder vive dans notre esprit et notre cœur¹.

Ainsi l'*Histoire seconde* n'est rien d'autre que l'une des multiples métaphores de l'acte de la poésie, au même titre que la « Terre seconde », la « terre où vivre », le « vrai lieu », « l'arrière-pays », « l'ordalie », « le lieu de la salamandre », une multitude de seuils et de salles intérieures, mais également des figures, telles que l'aube, l'espérance, le regard aveugle qui afflue dans les derniers écrits de Bonnefoy, notamment les préfaces aux traductions de *Jules César*, du *Roi Lear*, de *Hamlet*, etc.

Elle est une intuition ; l'intuition qu'un certain rapport à la vie, « rapport à la fois de non-illusion et de plénitude, mûri à soi comme à la fin de l'été les lourdes grappes des treilles, cela a bien existé, dans des sociétés dont une lumière nous vient encore [...] ici ou là par le monde² [...] ». Intuition, certes, mais qui seule sait révéler le sens de l'Histoire. Si le regard que Bonnefoy porte sur notre temps est dépourvu de toute illusion, il existe, pour lui, comme une dimension *seconde*, la ferveur, l'intensité, mais également la vérité de certaines insatisfactions, de certaines quêtes inabouties qui, paradoxalement, sont tenues pour les seuls lieux dans l'imaginaire poétique à partir desquels l'Histoire devient possible. Ainsi, dans « Terre seconde », le poète suggère l'existence d'une image qui « cesserait d'être image », une image qui serait comme une occasion saisie, « mais transmutée par l'intuition poétique³ ».

L'acte et le lieu de la poésie ne sont pas remis en question par « la fin du monde ». Ils sont pensés, au contraire, comme la seule expérience où l'histoire, au sens de relation ontologique entre le

1. *Ibid.*, p. 16.

2. Yves BONNEFOY, « Terre seconde », *Le Nuage rouge*, Mercure de France, 1992, p. 370.

3. *Ibid.*, p. 380.

sujet et le monde, est rendue à son lieu. C'est à la poésie que Bonnefoy accorde le « *principio del mondo* », formulation empruntée à Leopardi, susceptible de réinventer l'Histoire, de retranscrire indéfiniment les contours vagues de la « terre seconde » :

La poésie? Ne pourrait-elle pas faire exprimer ce que fait entendre la musique? Et être elle aussi, *principio del mondo*, refondation de la réalité dévastée par le langage? L'être n'est pas. Il n'y a en nous, autour de nous dans l'impermanence et l'illusoire que des mouvements de simple nature. Mais si la chose humaine n'est que du néant, du point de vue de sa place dans la nature, la personne humaine est tout au contraire l'être même, chaque fois qu'il décide de le vouloir, c'est-à-dire si elle reconnaît à quelqu'un d'autre que lui ou à quelque chose la valeur d'un absolu. Elle sait retrouver l'espoir qu'on peut dire fondamental. Elle sait que la parole peut être ce *principio del mondo*, même si tout semble démontrer de toute part que c'est la fin du monde¹.

La « terre seconde » dont on a essayé de définir plus haut quelques traits essentiels, est une promesse, une virtualité; elle a pour mode le conditionnel, pour tonalité majeure, l'incertitude. Elle n'est qu'un rêve encore. Dans tous les passages où s'esquissent les contours vagues de cette terre à venir, on reconnaît aisément le réseau d'associations et le champ lexical qui trahissent la présence implicite du rêve. La proposition de la « terre seconde » n'implique donc en rien une réponse, ni même une promesse réelle offerte aux « temps de détresse ».

Si la poésie, dans l'essai consacré à la poétique de Nerval², est définie par le poète comme le rêve que la poésie soit possible³, l'*Histoire seconde* n'est que l'espérance en la possibilité de l'Histoire. La « terre seconde » où s'accomplit la transmutation de l'histoire, n'est qu'un seuil. Elle obéit à la dynamique propre à l'écriture de Bonnefoy, dynamique de retournements, de dédou-

1. Yves BONNEFOY, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, William Blake, 2001, p. 37.

2. Yves BONNEFOY, « La poétique de Nerval », *La Vérité de parole et autres essais*, Mercure de France, 1988, p. 45-71.

3. « La poésie, autrement dit, ne serait jamais que le rêve que la poésie soit possible. Et telle est bien la question que Gérard de Nerval nous pose au moment où sonnent toutes les fanfares du romantisme », *ibid.*, p. 66.

blements, de bifurcations, où, à peine franchi, le seuil redevient le leurre. Le vrai lieu n'est donc qu'un rêve, et la promesse de l'*Histoire seconde*, qu'une « image encore ».

Saint-John Perse et l'Histoire : d'un procès l'autre

Renée VENTRESQUE

Ce texte a fait l'objet d'une conférence prononcée à Varsovie le 19 avril 2005. Que mes collègues et amis de l'Université de Varsovie, Joanna Zurowska, Henryk Chudak et Zbigniew Naliwajek soient ici remerciés de l'accueil chaleureux qu'ils m'ont réservé.

Dès *Éloges*, l'écriture poétique de Saint-John Perse choisit « le train du monde » — il n'a « que du bien à en dire¹ » — contre le cours de l'Histoire. À la crise économique-politique antillaise et à ses répercussions immédiates sur l'histoire personnelle, l'exil en Métropole, le poème oppose la fiction d'un Paradis où la vie quotidienne participe « naturellement » du cosmos. En 1924, *Anabase* est plus radical encore : l'individuel, les territoires circonscrits et les temps historiques s'y fondent dans une vision universalisante placée sous le signe exclusif du cosmique et de l'anthropologique².

Avant de rendre définitivement Saint-John Perse à la poésie, l'Histoire récidive par une agression cette fois *ad hominem*. En 1939-1940, elle malmène durement Alexis Leger, Secrétaire général du Ministère des Affaires étrangères, qui, destitué par Paul Reynaud, quitte la France en juin 1940. Entre 1941 et 1956, la trilogie américaine, *Exil*, *Vents* et *Amers*, répond à l'agression d'une

1. *Anabase* IV, p. 98. Toutes les citations de Saint-John Perse renverront désormais à l'édition des *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, [1972], 1982.

2. Ma thèse — « La Bibliothèque de Saint-John Perse des années de jeunesse à l'exil : matériau anthropologique et création poétique » —, analyse cette dimension de l'écriture poétique d'*Éloges*.

manière spectaculaire. Explicitement nommée dans de brèves allusions désenchantées, l'Histoire y est tour à tour un astre terni — « Plus d'un siècle se voile aux défaillances de l'histoire » (« Exil », p. 131) —, une lampe défectueuse — « Nous n'en finissons pas de voir traîner sur l'étendue des mers la fumée des hauts faits où charbonne l'histoire » (« Pluies », p. 147) —, « (d) beaux fragments d'histoires en dérive » (« Exil », p. 128). *Amers* va plus loin en versant « à l'oubli tous le bris de l'histoire et la vaisselle peinte des âges morts » (p. 358). L'Histoire donc : des tessons pour la voirie. D'*Exil* à *Amers*, le trajet est net. En 1941, encore sous le choc des événements, Saint-John Perse arrête sa position : il ne sera pas l'homme des appels historiques et autres 18 juin : « D'autres saisissent, dans les temples, la corne peinte des autels » (p. 124). Moins de dix ans après, *Amers* pousse à l'extrême la conséquence de ce choix en tournant insolemment le dos à l'Histoire : le couple mythique des Amants y navigue pour l'éternité « face à la nuit, avec un astre sur l'épaule » (p. 358).

À qui, en vérité, Saint-John Perse donne-t-il cette réponse ? Qui vise-t-elle ? La période de création des poèmes, 1941-1956, couvre à peu près exactement le séjour aux États-Unis. Mais les cibles ne sont évidemment pas américaines. Saint-John Perse n'en finit pas de différer son retour en France ; pour des raisons strictement matérielles, répète-t-il avec trop d'insistance, par exemple dans ses lettres à Paul Claudel ou à André Breton. Pourtant, Léon Blum en 1946¹, Vincent Auriol en 1947, invitent Alexis Leger à reprendre du service. En vain. Franchement glacial, le climat en France ne saurait convaincre de revenir ni l'ex-Secrétaire général ni le futur Prix Nobel.

Alexis Leger a ses raisons pour prolonger l'exil. En France, l'après-guerre est au désarroi, à l'acharnement à comprendre, ou à mentir, à se disculper, ou à accuser : à « épurer » pour le meilleur et pour le pire. Le 31 août 1946, l'Assemblée nationale constituante décide qu'« (i)l sera procédé à une enquête

1. Voir, pour le détail des événements, l'ouvrage de Mireille SACOTTE, *Saint-John Perse*, Paris, Belfond, 1991. En 1946, Léon Blum propose à Alexis Leger de devenir le conseiller du gouvernement français pour les affaires coloniales ; en 1947, Vincent Auriol lui offre le portefeuille de ministre des Affaires étrangères.

sur l'ensemble des événements politiques, économiques, diplomatiques et militaires qui, de 1933 à 1945, ont précédé, accompagné et suivi l'armistice, afin de déterminer les responsabilités encourues et de proposer, s'il y a lieu, les sanctions politiques et judiciaires¹ ». En 1947, la Commission d'enquête entend Léon Blum, Édouard Daladier, etc. Pressenti en Amérique, Alexis Leger refuse de venir déposer. L'ancien consul général de France à Cologne de 1931 à 1938, Jean Dobler, également entendu par la Commission en 1947, accuse l'ex-Secrétaire du Quai, jamais nommé mais aisément identifiable², d'avoir systématiquement négligé les dépêches qui l'avertissaient de la montée des périls dans l'Allemagne du III^e Reich. Enfin, la gloire toute neuve du chef de la Résistance, le général de Gaulle, n'arrange rien : Alexis Leger persiste à ne voir en lui qu'un militaire ambitieux, bref, une menace pour la République. Décidément, les nouvelles de France pour l'année 1947 ne sont pas réjouissantes. Pour des motifs à la fois politiques et « littéraires ». Ils ne se distinguent guère en l'occurrence, et pour cause. À Saint-John Perse qui se plaint d'être « sans liens avec la vie de Paris » et privé du « hublot de nos revues littéraires³ », André Breton, revenu, lui, des États-Unis, résume ainsi la situation :

Ces temps [...] semblent [...] de plus en plus mauvais et bien dérisoires apparaissent, à certaines heures les efforts des hommes, très isolés, qui voudraient empêcher que le monde se scinde en

1. Texte de la loi n° 46-1908 du 31 août 1946 ayant pour objet une enquête sur les événements survenus en France de 1933 à 1945, *Journal officiel de la République française*, 1^{er} septembre 1946. Ce document et quelques autres m'ont été amicalement communiqués par Claude Thiébaud que je remercie vivement.

2. Jean Dobler est entendu par la Commission les 18 et 19 décembre 1947. À propos d'Alexis Leger, il déclare : « Comme le Secrétaire général de 1936 n'avait servi qu'en Chine, vingt ans plus tôt, et dans un petit emploi, il avait jugé prudent de ne réunir autour de lui — à moins que la situation ne fût le fruit du hasard — que des hommes qui, comme lui-même, avaient très peu d'expériences de l'étranger, et aucune expérience de la direction des postes », dans Charles SERRE, *Rapport fait au nom de la Commission chargée d'enquêter sur les événements survenus en France de 1933 à 1945*, Paris, Presses universitaires de France (Impr. de l'Assemblée nationale), 1952, t. 2, p. 500.

3. Lettre de Saint-John Perse à André Breton, 21 juillet 1947, publiée dans *Europe*, « Saint-John Perse », novembre-décembre 1995, sous la direction d'Henriette LEVILLAIN et Mireille SACOTTE, p. 73.

deux blocs, que leur heurt précipitera en quelle poussière. À cet égard il faut bien reconnaître qu'ici la situation empire chaque jour et que la passion partisane rend l'immense majorité de plus en plus indifférente à l'avenir humain, considéré dans sa réalité. [...] Si la véritable « terreur » qu'à mon arrivée en France faisaient régner les Aragon et autres a fait long feu, la plupart des intellectuels se cantonnent encore dans une réserve prudente [...] Le très malencontreux débat institué, notamment par Sartre, autour de la littérature « engagée », a [...] fait le jeu des pires obscurantistes [...].

Cet extrait de la lettre d'André Breton désigne ceux que la correspondance de Saint-John Perse va pourfendre dans les années qui suivent, sous des dénominations peu soucieuses de nuances et de distinctions : le matérialisme, le marxisme, l'existentialisme, le nihilisme, voire le freudisme. À des interlocuteurs dont l'identité est déjà en soi significative, notamment à cause de la relation de leur œuvre à l'Histoire, Paul Claudel et T. S. Eliot, Saint-John Perse écrit en 1949, à un mois d'intervalle : « Est-il besoin de vous dire jusqu'à quel point m'éceûre toute philosophie "existentialiste" ? » (p. 1017) ; puis : « [...] la littérature parisienne, déconcertée par ses nouveaux courtiers, ne serait que trop portée au goût de la désintégration, le culte de l'inorganique entraînant plus que le mépris de l'art : la désertion de l'"œuvre" elle-même au profit d'affirmations personnelles » (p. 1038). La littérature parisienne, ce sont les « existentialistes¹ » qui, à partir de 1945, tiennent le haut du pavé germanopratin, en particulier Jean-Paul Sartre et Albert Camus. Leur engagement n'a rien à voir, on s'en doute, avec celui du Poète de *Vents* qui est « avec nous, sur la chaussée des hommes de son temps » (p. 229). En 1949, ils ont tous deux suffisamment écrit pour que Saint-John Perse n'ait pas le moindre doute à ce sujet, et des œuvres essentielles pour la diffusion de leur pensée : *La Nausée* (1938), *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique* (1943), *L'Existentialisme est un humanisme* (1945), *Le Mythe de Sisyphe* (1942), *L'Étranger* (1943) etc. En

1. André Billy note dans *Le Crapouillot*, n° 32, 1945, p. 60-61 : « L'existentialisme est passé à l'état de scie. Impossible d'aller dîner en ville sans qu'une jolie jeune femme ne vous prenne à part et ne vous pose, sur un ton de confiance timide, la question rituelle : "Expliquez-moi donc ce que c'est que l'existentialisme" ... ».

un mot, « la mise en clair des messages » de *Vents* (p. 229) ne saurait passer ni par les éditoriaux de *Combat* ni par les articles des *Temps modernes*.

C'est pourquoi *Vents* et surtout *Amers* — même déjà *Exil*, mais à un degré moindre —, contemporains exacts des textes de Sartre et de Camus, sont des œuvres polémiques. De surcroît, le « renouement » de l'homme que le poète de *Vents* (p. 226) appelle de ses vœux en 1945, exclut la désespérance à quoi il réduit l'« existentialisme », philosophie de l'absurde et existentialisme athée confondus. L'engagement et le « nihilisme », voilà donc les deux cibles de Saint-John Perse. En lui attribuant le Prix Nobel, l'Académie suédoise lui offre en 1960, l'année même du décès accidentel de Camus, outre une audience internationale, l'opportunité de condenser ses attaques dans le *Discours de Stockholm*.

L'intention polémique justifie sans doute les outrances du *Discours de Stockholm*. L'anachronisme y est d'emblée affiché contre les philosophies scélérates, le marxisme et l'existentialisme, et leur hantise d'être exactes aux rendez-vous de l'Histoire : l'Histoire de Saint-John Perse, elle, porte le masque exotique de Shiva, et sa leçon se condense en une très classique prosopopée. Une leçon, et en même temps une réponse, comme l'a récemment montré Henriette Levillain, aux positions que, trois ans auparavant, Albert Camus avait exprimées dans la même circonstance en insistant très concrètement sur « l'histoire démentielle » des années 1937-1957 :

[...] L'adversaire principal du lauréat du Nobel [Saint-John Perse] est l'écrivain engagé, celui qui érige l'action politique en devoir « au service de la vérité et de la liberté ». Les mots sont de Camus et font partie du *Discours de Suède* [...]. Ce dernier contraste par sa forme et par son fond en tous points avec celui de Saint-John Perse : retenue de l'éloquence et du lyrisme, référence à la catastrophe de l'Histoire et aveu d'émotion personnelle [...]. Camus à Stockholm se situait d'emblée sur le plan éthique de la responsabilité de l'écrivain de sa génération face à la Cité et à l'Histoire, s'interdisait de s'isoler et de mentir sur ce qu'on sait, revendiquait la solidarité avec les hommes dans la souffrance [...] À Stockholm, quant à lui, Saint-John Perse ne s'est situé ni par rap-

port à une génération, ni dans une Histoire, ni dans une patrie¹
[...].

Pour Saint-John Perse, il n'y a d'engagement que spirituel ; toute intervention du « Poète » dans l'actualité politique menace la littérature d'asservissement et de dénaturation.

Les certitudes qu'il oppose au « nihilisme », sont plus catégoriques encore : « Il n'est pas vrai que la vie puisse se renier elle-même. Il n'est rien de vivant qui de néant procède, ni de néant s'éprenne » (p. 446). Le « nihilisme » n'est à ses yeux que contresens et erreur d'optique. Son *Discours de Stockholm* rectifie en somme l'angle de vision adopté par Camus dans le *Discours de Suède*. Là où Camus diagnostique la catastrophe contemporaine — la prise de pouvoir par Hitler, les procès de Moscou, la guerre d'Espagne, la Deuxième Guerre mondiale, l'univers concentrationnaire, etc. —, Saint-John Perse ne voit, lui, que « rythmes », « cycle d'enchaînements et de renouvellements », « très long thème en cours », etc., c'est-à-dire le contraire d'un non-retour. Au sein de l'univers soumis à un mouvement incessant de destruction et de construction — la roue dentée de Shiva —, les événements historiques, quels qu'ils soient, ne sont pour lui ni plus ni moins que des convulsions naturelles, soit une contribution partielle et infime au « grand ordre irrévélé d'une course éternelle » (p. 570).

On ne peut donc que souscrire à l'analyse d'Henriette Levillain. En lui apportant même un argument supplémentaire fourni par la bibliothèque personnelle du poète. Saint-John Perse a, semble-t-il, peu lu Albert Camus². Mais il a lu et annoté *L'Homme révolté* dans l'édition de 1951. L'appréciation, portée au crayon sur la page de garde, est directe —

– Littérature de bon élève,

1. Henriette LEVILLAIN, « Une affirmation à l'épreuve : "Et c'est assez pour le poète d'être la mauvaise conscience de son temps" », dans *Saint-John Perse (1945-1960), une poésie pour l'âge nucléaire*. Textes réunis et présentés par Henriette LEVILLAIN et Mireille SACOTTE, Paris, Klincksieck, Coll. « Bibliothèque contemporaine », 2005.

2. Se trouvent dans la bibliothèque de Saint-John Perse *La Peste*, Gallimard, 1947, non annoté, portant sur la page de garde le nom de Dorothy M. Russell, et une date, sept. 1947, *L'Homme révolté*, Gallimard, 1951, annoté, et *Carnets, mai 1935-février 1942*, Gallimard, 1962, pages non coupées.

- Vague, fade et tiède,
- Inconséquent et flou,
- Sagesse de swami occidental,
- *Anemia and low pressure*,
- Tissu de banalités —

la lecture active qu'il pratique sur l'ensemble de l'ouvrage, éloquente. Saint-John Perse ne « dialogue » pas avec Camus, comme il sait le faire avec d'autres, par exemple, jadis, Emerson, le transcendantaliste américain¹. Les interprétations idéologiques expéditives de Camus, horrifié par les événements des années 50 — il accuse globalement la pensée de Hegel, l'utopie sociale de Marx et la politique de Lénine d'inspirer « une dégénérescence de l'humain² » —, le laissent manifestement indifférent. Mais un chapitre en particulier, « Nietzsche et le nihilisme », l'arrête qui suscite un intérêt très vif — ce qui, du reste, ne surprend pas car c'est une constante des lectures du poète depuis les années de jeunesse³ —, ainsi que, dans de moindres proportions, le chapitre « Révolte et art ». En somme, Saint-John Perse approuve dans les extraits des textes de Nietzsche et dans les commentaires qu'en donne Camus, ce qui l'a autrefois séduit dans la *Volonté de puissance* : d'une part, l'adhésion totale au cosmos —

L'amor fati remplace ce qui était un *odium fati*. « Tout individu collabore à tout l'être cosmique, que nous le sachions ou non, que nous le voulions ou non ». L'individu se perd ainsi dans le destin de l'espèce et le mouvement éternel des mondes. « Tout ce qui a été est éternel, la mer le rejette au rivage » (p. 97) —,

de l'autre, la foi en l'art comme « le plus grand stimulant de la vie⁴ ».

1. Renée VENTRESQUE, « Dialogue dans le secret d'une bibliothèque : Alexis Leger et Emerson », *Saint-John Perse, les années de formation*, actes du colloque de Bordeaux (1994), publiés sous la direction de Jack CORZANI, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 87-98.

2. Wolfgang KLEIN, « Des révolutionnaires cyniques? Camus sur Hegel, Marx et Lénine », dans *Textes, intertextes et contextes. Autour de « La Chute »*. Textes réunis par Raymond GAY-CROSIER, Minard, *La Revue des Lettres modernes*, « Albert Camus », n° 15, janvier 1994.

3. Voir dans ma thèse, *op. cit.*, les chapitres II et III de la 1^{ère} partie.

4. Je reprends l'expression de Nietzsche dans *Le Crépuscule des idoles*.

Le désaccord de Saint-John Perse avec la pensée de Camus excède la question de l'engagement — et la mollesse générale qu'il reproche aussi à *L'Homme révolté* ; de la part d'un adepte, du moins en intention, du « bond » et de l'« ellipse », c'est pourtant un vrai grief. Dans le sillage de la pensée nietzschéenne de l'Histoire telle que la développe notamment la « Deuxième considération intempestive », Saint-John Perse, comme Camus, se méfie de l'Histoire qu'il refuse d'hypostasier. « (L)ibre de toute idéologie » comme « la poésie moderne » (p. 445) à laquelle il s'identifie dans le *Discours de Stockholm*, il ne croit pas à une finalité de l'Histoire — Royaume de Dieu ou Règne de l'Esprit ou âge d'or d'une société sans classes. Pas davantage à d'hypothétiques bienfaits (ou méfaits) de l'Histoire. C'est ce que montrent tous ses poèmes, en particulier *Vents*. Il ne voit partout qu'un « très grand désordre » (p. 227), doute même que « les grands aventuriers de l'âme » qui « (i)nterrog(ent) la terre entière sur son aire » « pour connaître le sens de ce très grand désordre » (p. 227), obtiennent jamais une réponse¹. Mais le *Discours de Stockholm*, et la « Note pour un écrivain suédois » qui le précède d'un an, font entendre, on l'a dit, une parole résolument optimiste — « (s)a leçon [celle du poète] est d'optimisme » (p. 446). En un mot, Saint-John Perse s'y désolidarise formellement de tous ceux qui, « aujourd'hui » « veulent priver la *marche* humaine [...] de toute signification, de tout rattachement suprême aux "grandes forces qui nous créent, qui nous empruntent ou qui nous lient" » (p. 569). Son propos est clair qui rejoint ici celui de Claudel dans *Le Soulier de satin* — moins, évidemment, la croyance en la Providence —, contre les positions de ceux, parmi ses contemporains, qui, ignorant le lien organique qui unit l'homme au cosmos, le livrent à l'absurde et au néant.

L'œuvre de Camus n'ignore pas, pourtant, les « noces » avec le monde ; par exemple, lors d'un printemps dans les ruines de Tipasa où « (é)treindre un corps de femme, c'est aussi retenir contre soi cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer² ». Mais la même plage, ou presque, « vibrante de soleil »,

1. *Vents*, p. 227 : « [...] peut-être même s'irritant de n'avoir pas réponse »

2. Albert CAMUS, « Noces à Tipasa » dans *Noces* suivi de *L'Été*, Gallimard, « Folio », [1959], 1981, p. 16.

« se press(e) derrière » François Meursault ; on connaît la suite ¹. Comme Paule Plouvier le rappelle dans cet ouvrage ², la splendeur du cosmos ne rend que plus évidente l'absurdité de la condition de l'homme. C'est là une position foncièrement étrangère au *Discours de Stockholm* de Saint-John Perse : « Une même loi d'harmonie régit [...] le monde entier des choses. Rien n'y peut advenir qui par nature excède la mesure de l'homme » (p. 446).

Autrement plus complexe est, semble-t-il, la « relation » de Saint-John Perse à Sartre. Les « Lettres d'exil », plus explicites que le *Discours de Stockholm*, le montrent obsédé par l'existentialisme et l'engagement qu'il prêche. Sans doute n'y nomme-t-il jamais Sartre qui en est, si l'on peut dire, « l'âme », ou, au moins, le « pape ». Mais, on le sait, « toute philosophie "existentialiste" » « (l)'écœure » (p. 1017). En d'autres termes, lui donne la (n)ausée. Cela se conçoit. Même si l'on fait la part de l'humour dans certaines pages parmi les plus célèbres de *La Nausée*, et celle du néant dans les poèmes de Saint-John Perse —

Et parfois c'est Dimanche, et par les tuyauteries des chambres,
montant des fosses atlantides, avec ce goût de l'incrédé comme
une haleine d'outre-monde,
c'est un parfum d'abîme et de néant parmi les moisissures de la
terre ³... —,

on mesure tout ce qui sépare Antoine Roquentin du poète d'« Exil » : les racines du marronnier — « d'une effrayante et obscène nudité ⁴ » —, révèlent à l'un l'existence dégoûtante et hostile du monde ; l'autre, à même les « choses les plus frêles », les « choses les plus vaines », comme « l'achaine » ou « l'anophèle », « e(st) là, dans l'écoulement du jour » (p. 130). Rien donc de plus irréductible à la « nausée » sartrienne que « la merveille » d'« Exil ».

1. Albert CAMUS, *L'Étranger*, Gallimard, « Folio », [1942], 1995, p. 93.

2. Paule PLOUVIER, « Albert Camus, André Malraux, Jean Giono, Claude Simon : le cosmos contre l'Histoire », p. 187.

3. « Poème à l'Étrangère », p. 171.

4. Jean-Paul SARTRE, *La Nausée*, Gallimard, [1938], 1963, p. 180.

Pourtant Saint-John Perse a lu Sartre. Ou, plus exactement, sa bibliothèque indique qu'Alexis Leger a lu, et annoté, dans l'édition de 1945, un des trois romans qui forment *Les Chemins de la liberté*. Saint-John Perse n'a aucune sympathie pour l'existentialisme. Alexis Leger, lui, a de bonnes raisons pour lire le tome II¹ de la trilogie dont le titre, *Le Sursis*, désigne la signature des accords de Munich à l'automne 1938 — un sursis, en effet, avant les conséquences que l'on sait. Seuls les deux derniers chapitres portent des signes de lecture. Dans l'avant-dernier, « Nuit du 29 au 30 septembre », Chamberlain et Daladier communiquent aux délégués du gouvernement tchèque, Masaryk et Mastny, le texte des accords passés avec Hitler et Mussolini pour régler le sort de la Tchécoslovaquie. Alexis Leger est présent dans la « petite salle basse et vivement éclairée » (p. 339)², sous son nom, Léger (*sic*), en sa qualité de Secrétaire général du Ministère des Affaires étrangères français. Il est également présent dans le paragraphe final du dernier chapitre, « Vendredi 30 septembre », aux côtés de Daladier, dans l'avion du retour « historique » de la délégation française au Bourget.

Interpréter les signes d'une lecture active est une tâche toujours hasardeuse. Plus particulièrement dans ces circonstances : Sartre reconstitue des événements historiques très lourds ; un témoin direct des faits lit son texte, crayon en main, peut-être dès 1945 aux États-Unis, en tout cas à un moment où les accords de Munich ont reçu de l'Histoire leur éclairage définitif. On proposera donc quelques remarques prudentes sur la lecture qu'Alexis Leger fait de ces chapitres résolument hostiles à l'« assassinat politique » (p. 340) qui met fin à l'existence de « la Tchécoslovaquie de 1918 » (p. 342)³.

C'est bien un assassinat que Sartre met en scène. Ou plutôt, l'assassinat ayant déjà été décidé, puisque les accords viennent d'être signés par la France, l'Allemagne, l'Angleterre et l'Italie, il reste à convaincre les victimes d'accepter leur mise à mort. Tout est louche, malsain et funèbre dans cette reconstitution : le lieu

1. Jean-Paul SARTRE, *Les Chemins de la liberté*, II, *Le Sursis*, Gallimard, 1945.

2. Alexis Leger est apparemment d'accord avec le texte de Sartre sur ce détail qu'il souligne.

3. Alexis Leger souligne sur son ouvrage ces deux expressions.

— « l'hôtel semblait mort » —, l'heure, propice aux forfaits — deux heures du matin —, et les personnages : en l'absence du commanditaire, Hitler, et de l'acolyte, Mussolini, les victimes, Masaryk, accablé et nerveux, Mastny, pâle et suant, affrontent des bourreaux fatigués, Daladier avachi dans un fauteuil, « un mégot éteint » « au coin de la bouche », Chamberlain bâillant sans cesse « à se décrocher la mâchoire ».

C'est évidemment du rôle que Sartre attribue à « Léger » que se préoccupe d'abord le lecteur Alexis Leger. « Léger » qui s'exilera en 1940, est ici le complice embarrassé d'une vilénie. Tous ses gestes trahissent le malaise, voire la lâcheté : « Léger prit la parole, dans le dos de Masaryk. Masaryk imprima un mouvement de rotation à son fauteuil et vit Léger de profil » (p. 341) ; « Léger était un peu rouge, il avait l'air impatienté » (p. 342). Ses interventions le montrent pressé d'en finir : « Léger baissa la tête et dit très vite : "M. Mussolini doit regagner l'Italie dès ce matin ; nous ne disposons pas de beaucoup de temps" » (p. 342). C'est aussi « Léger » qui, devant le silence de Daladier, répond, quand tout est consommé, à la dernière question de Masaryk : « "Même pas de réponse ? Dois-je comprendre que nous sommes obligés d'accepter ?" Daladier eut un geste las et Léger répondit derrière lui : "Que pouvez-vous faire d'autre ?" ». Exactement le mot, cynique, de la fin, à tous les sens du terme¹. Alexis Leger multiplie les signes de désaccord dans les marges.

Il n'approuve pas davantage le récit du retour au Bourget — les images de l'époque l'ont rendu célèbre — ; ni les phrases que Sartre met dans la bouche de Daladier et de « Léger », ni l'exclamation, passée à la postérité, de Daladier — « Les cons ! ». Ni, surtout, le rôle que Sartre, là encore, fait jouer à « Léger ». Daladier croit que les Français veulent lui « casser la gueule », « Léger », pas plus clairvoyant sur les véritables intentions de la foule venue, en fait, applaudir la « paix », lui répond « en soupirant » : « Tout dépend du service d'ordre »...

Le récit de Sartre, écrit tout à fait à la fin de la guerre, se révèle conforme aux positions de l'écrivain au moment des faits. Très

1. La toute dernière phrase de la scène est en effet totalement muette : « Masaryk se leva, Mastny se leva aussi. M. Chamberlain bâillait à se décrocher la mâchoire. »

préoccupé par l'attitude d'Hitler sur la question des Sudètes¹, il écrit à Simone de Beauvoir après les accords de Munich : « Est-il pensable qu'on assiste les bras croisés à l'écrasement d'une nation dont nous avons garanti l'intégrité²? ». Hostile aux accords, il en dénonce dès 1938 les responsables, Hitler et Mussolini certes, mais aussi « les démocrates » qui « ont définitivement perdu l'espoir de faire jamais reculer Hitler », et conclut avec justesse à « une véritable victoire du fascisme non seulement sur le terrain de la politique internationale mais dans les différentes nations ». En 1938, même si certains de ses proches, comme S. de Beauvoir³, veulent désespérément croire encore à la paix, Sartre n'exprime pas un point de vue isolé. À plus forte raison en 1945 et au delà quand l'Histoire a définitivement départagé les bons et les méchants. Henri Calet, par exemple, rapporte dans des articles publiés⁴ dans *Combat* en octobre 1945 et mai 1946, le jeu périlleux de cache-cache de « Monsieur Daladier », dans le Vaucluse, avec les communistes armés ; ou les insultes essuyées par Paul Reynaud au cours de réunions publiques dans le Nord. Avannies, fréquentes alors, à mettre sur le compte de l'exaspération suscitée par « les vieux politiciens et leurs méthodes surannées » qu'un « homme en casquette », entendu sur une place d'Avignon par le journaliste, résume à sa façon : « Blum, Daladier, Herriot, Reynaud, ils sont tous allés là-haut pour revenir avec des têtes grosses comme des courges. Il n'en faut plus de ceux-là. C'est des hommes jeunes, des hommes nouveaux qu'il faut à la France »

1. Simone DE BEAUVOIR, *La Force de l'âge*, Gallimard, 1960, p. 343 : « Pendant ce voyage [au Maroc], Sartre avait suivi avec inquiétude les négociations qui se déroulaient en Tchécoslovaquie. »

2. Les extraits des *Lettres au Castor* sont cités par Annie COHEN-SOLAL, *Sartre, 1905-1980*, Gallimard, 1985, p. 185.

3. *La Force de l'âge*, op. cit., p. 345 : « Soudain, l'orage s'éloigna sans avoir crevé, le pacte de Munich fut signé : je n'éprouvai pas le moindre scrupule à m'en réjouir. Il me semblait avoir échappé à la mort, et pour l'éternité. »

4. Ces articles, « M. Daladier a dû renoncer à tenir des réunions électorales », *Combat*, 16 octobre 1945, p. 2, « M. Daladier m'a dit : "Ils veulent avoir ma peau" », *Combat*, 17 octobre 1945, p. 1-2, et « Des contradicteurs assidus rappellent à M. Paul Reynaud qui mène campagne en Flandre la route du fer et la bataille perdue », *Combat*, 31 mai 1946, p. 1-2, ont respectivement été réunis sous le titre « Monsieur Daladier » et « Autour avec alentour » par Jean-Pierre BARIL dans Henri CALET, *Poussières de la route*, Paris, Le Dilettante, 2002, p. 23-39 et p. 40-48.

(p. 25). Blum, Daladier, Herriot, Reynaud, soit. Mais Leger qui n'est pas un homme politique ? Pourquoi Sartre paraît-il s'acharner contre Leger ?

Il ne semble guère possible de répondre aujourd'hui à cette question qui rouvre le débat sur la responsabilité d'Alexis Leger, mis en cause par les uns, défendu par les autres, dans la défaite française de 1940¹. Dans l'article cité en note, Henriette Levillain ne formule aucun verdict tranché : indiscutablement antimunichois — et accusé en mai 1940 de « bellicisme par le parti de l'armistice² » —, détesté par Goering, Leger a résisté au chantage d'Hitler auquel il n'a riposté, il est vrai, que par des sanctions strictement morales et diplomatiques. Si, conclut-elle, Alexis Leger est coupable, c'est d'avoir partagé les erreurs de sa génération, en particulier « en minimisant le pouvoir d'attaque ou de rétorsion de l'Allemagne et de l'Italie, ou encore en ignorant le cynisme de Staline³ ». Est-ce donc la durée, exceptionnelle à cette époque — sept années —, de ses fonctions au Quai d'Orsay qui décuple aux yeux de Sartre la responsabilité d'Alexis Leger⁴ ?

1. « L'historien le plus remarquable des relations diplomatiques de l'entre-deux guerres, J. B. Duroselle, a porté sur l'action de Leger au Quai un jugement sévère. À ses yeux, il partage avec Gamelin et Pétain, en raison de sa permanence contrastant avec l'instabilité gouvernementale, la responsabilité de la défaite française. À l'inverse, les études les plus récentes de Jean-Pierre Azéma sur les années de tourmente, et en particulier son *Dictionnaire critique des années 1938-1948, de Munich à Prague*, ne mentionnent pas une seule fois son nom », Henriette LEVILLAIN, « Portrait d'Alexis Leger au Quai d'Orsay, 1938-1940 » dans *Trois poètes face à la crise de l'Histoire. André Breton, Saint-John Perse, René Char*. Textes réunis et présentés par P. PLOUVIER, R. VENTRESQUE et J.-Cl. BLACHÈRE, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 61-77.

2. Voir la « Biographie » que Saint-John Perse a rédigée pour le volume de la Pléiade, p. XXII : « [1939-1940] Alexis Leger, dénoncé comme belliciste par le parti de l'armistice, est victime d'intrigues dans l'entourage du ministre [...] »

3. *Ibid.*, p. 75.

4. Il me paraît intéressant de reproduire ici un extrait du jugement que Pierre DRIEU LA ROCHELLE porte sur l'attitude d'Alexis Leger dans son *Journal 1939-1945*, Collection « Témoins », Gallimard, 1992, p. 207 : « J'ai causé avec lui deux ou trois fois. À mon retour d'Allemagne en 1934, il ne voulait entendre de moi que ce qui renforçait son idée de la faiblesse du régime hitlérien. Il n'a peut-être pas été plus nocif qu'un autre. Comme tous les autres officiels, il ignorait l'esprit de violence qui soufflait en Europe, les passions antidémocratique, anticapitaliste, antisémite qui régnaient sur des zones de plus en plus larges. Il niait tout cela en bloc, n'y voyait que fièvre passagère, puis œuvre démoniaque. Profondément

Ou bien la mise en scène romanesque des événements de 1938 dans *Le Sursis* obéit-elle à d'énigmatiques enjeux ? Des rancœurs personnelles ? Ou bien encore « Léger » n'est-il à Munich qu'un élément parmi d'autres soudés par la même lâcheté criminelle dont la vindicte ultérieure de Vichy ne l'exonère pas¹ ?

La « relation » ne s'arrête pas sur ces questions pour l'instant, ou à jamais, sans réponses. Mais ce qu'on va pouvoir dire, désormais, de l'animosité de Leger à l'égard de Sartre relève plus encore de la conjecture, au moins en partie. En janvier 1945 — Saint-John Perse va terminer *Vents* en août, Sartre publiera en septembre *L'Âge de raison* et *Le Sursis* —, Jean-Paul Sartre arrive aux États-Unis invité pour un voyage de deux mois par le Département d'État américain avec sept autres journalistes français. Ces « témoins actifs de la Résistance » sont là « pour rendre compte, dans leurs journaux respectifs, de l'effort de guerre américain² ». L'accueil est soigné, la publicité, garantie, le climat, euphorique : émerveillés, les huit Français découvrent l'Amérique. Mais... Cette invitation qui répond à une intention précise — la propagande de guerre américaine —, sinon précisée, prend place dans le cadre complexe des relations qu'entre-tiennent la France et les États-Unis depuis l'armistice de 1940 jusqu'au débarquement de 1944. Après avoir longtemps joué la carte Giraud contre De Gaulle, les États-Unis ont fini par admettre la médiocrité du premier face au prestige, dangereux pour eux, du second. Mais ils restent hostiles au Général. C'est donc dans la mare (houleuse) des relations franco-américaines

incapable de s'adapter, d'adapter la France, de mettre le bateau dans le courant plutôt que de le briser là contre [...] ».

1. « Biographie », *op. cit.*, p. XXIII : « 1940-1941 : [...] le gouvernement de Vichy l'a frappé de déchéance de la nationalité française (oct. 1940), de confiscation de biens, et de radiation de l'ordre de la Légion d'honneur (Grand officier) ; [...] un membre de sa famille est menacé à Paris d'arrestation ; [...] une campagne de presse, d'inspiration officielle, sévit contre lui dans les journaux français ; et [...] son appartement de l'avenue Camoens, après avoir été mis à sac par la Gestapo dès l'entrée des Allemands à Paris, a été encore soumis, par la suite, à des perquisitions de l'autorité française. »

2. Annie COHEN-SOLAL, *op. cit.*, p. 296. Ce sont, notamment, Andrée Viollis pour *L'Humanité* et *Ce soir*, Denoyer pour *France-Soir*, Pizella pour *Libération*, Sartre pour *Combat* et *Le Figaro*.

que Sartre jette à New York un premier pavé « gaulliste ». Évoquant dans un article retentissant la colonie française exilée aux États-Unis, il mentionne la très minoritaire association gaulliste, « *France for ever* », avant de déplorer l'attitude de « certains journalistes français », « achetés par la haute finance puis par le State Department », qui publient « un journal de langue française » très nuisible à « notre cause ¹ ».

Les réactions sont très vives de la part des giraudistes de New York ² et des journalistes français incriminés, en particulier Geneviève Tabouis qui vitupère la « clique anti-américaine » dans son journal *Pour la victoire*. On imagine les sentiments d'Alexis Leger lui-même. Il connaît Geneviève Tabouis depuis longtemps. Elle comptait parmi les rédacteurs en chef de journaux que le Secrétaire général recevait volontiers au Quai d'Orsay pour de longs entretiens ³. En 1945, Alexis Leger n'est pas, aux États-Unis, à ce point absorbé par les retrouvailles de Saint-John Perse avec la poésie, ou par la géologie du Grand Canyon ⁴, qu'il doive tout ignorer des remous provoqués par les articles de Sartre. D'autant que, sourd aux sollicitations réitérées du général de Gaulle, il s'est lui-même employé, chaque fois qu'il l'a pu, à dénigrer le chef de la France libre auprès de l'entourage du Président Roosevelt ⁵. Il n'est donc pas exclu que la condamnation par Saint-John Perse de l'existentialisme sartrien se nourrisse aussi des griefs

1. Article de Sartre cité par Annie COHEN-SOLAL, *op. cit.*, p. 306.

2. La même année, Henri DE KÉRILLIS, un autre anti-gaulliste de New York, publie son ouvrage *De Gaulle dictateur, une grande mystification de l'histoire*, Beauchemin, 1945.

3. Henriette Levillain — art. cit., p. 70 — nomme Louise Weiss, Geneviève Tabouis, Paul-Élie Bois et Pertinax dont elle écrit : « À ceux-là, il distille [Alexis Leger] l'information, va même jusqu'à dicter la teneur des articles. »

4. « Biographie », p. XXV : « 1945 : Voyage en Texas et en Arizona. Séjour au Grand Canyon et dans les gorges du Colorado (études géologiques). »

5. Mireille SACOTTE, *Saint-John Perse, op. cit.*, p. 176. Voir aussi Philippe DE GAULLE, *De Gaulle, mon père, Entretiens avec Michel Tauriac*, Plon, 2003, p. 258 : « Mon père le [Alexis Leger] rendait en grande partie responsable avec l'avocat René de Chambrun, gendre de Laval, reçu également très souvent à la Maison-Blanche, de l'opinion détestable que Roosevelt se faisait de lui. » et p. 335-336 : « J'ai déjà rapporté combien il [De Gaulle] fustigeait le petit groupe de Français antigauillistes réfugiés aux États-Unis, dont Alexis Leger, qui avaient réussi à intoxiquer littéralement le chef de la Maison-Blanche. »

politiques d'Alexis Leger non seulement à l'égard de l'auteur du *Sursis* mais également du journaliste envoyé en Amérique par *Combat*.

Quoi qu'il en soit, Saint-John Perse n'a pas fini d'en découdre à sa manière avec Jean-Paul Sartre ; le philosophe cette fois, omniprésent et adulé, dont, à l'automne 1945, tout Paris veut entendre la conférence — « L'existentialisme est un humanisme » — qui va marquer le véritable départ de la légende sartrienne. C'est même vraisemblablement Sartre, au moins autant que Camus, que visent le *Discours de Stockholm* et la « Note pour un écrivain suédois ». La bibliothèque du poète autorise en tout cas cette hypothèse. Saint-John Perse a lu et abondamment annoté le livre¹ que Jacques Maritain, un autre Français de New York, lui a envoyé, dédié, en 1947. Dans ce *Court traité de l'existence et de l'existant*, le philosophe thomiste attaque explicitement les positions que Sartre défend dans *L'Être et le Néant* et *L'Existentialisme est un humanisme*. La définition qu'il donne de l'existentialisme sartrien — « une destruction philosophique de l'intelligence dont le rendement intellectuel semble assuré pour quelques années, un art philosophique, savamment retranché derrière les analyses freudiennes et les parenthèses phénoménologiques, des proliférations idéologiques de l'absurde, et une complète liquidation philosophique des réalités foncières et des revendications radicales de la personne et de la subjectivité » (p. 204) —, résume parfaitement l'intention polémique de l'ouvrage.

Saint-John Perse ne partage pas la foi chrétienne de Jacques Maritain². Pourtant sa lecture active ne laisse aucun doute sur ses choix : là, ponctuellement, les divergences s'estompent face à l'ennemi commun, l'existentialisme athée de Sartre. Le livre

1. Jacques MARITAIN, *Court traité de l'existence et de l'existant*, MCMXLVII, Paul Hartmann éditeur. Maritain appartenait à la communauté française de New York. Il avait succédé à Henri Focillon comme président de l'École Libre des Hautes Études créée à New York après l'armistice par Henri Focillon, Jacques Maritain lui-même, Jean Perrin et Claude Lévi-Strauss. Sartre y fut reçu en 1945 avec ses sept confrères.

2. Saint-John Perse écrit à Claudel en 1950 : « [...] les notions métaphysiques d'absolu, d'éternité ou d'infini ne peuvent rejoindre pour moi la notion morale et personnelle qui est à la base des religions révélées. » (p. 1019).

de Maritain produit vraisemblablement une impression durable sur le poète qui retrouve les mêmes termes pour entretenir Paul Claudel en 1950 de son « besoin [...] d'Absolu » (p. 1020) — Maritain évoque l'« appétit de l'absolu » (p. 231). Surtout, la prosopopée de l'Histoire condense exactement dans le *Discours de Stockholm* (p. 446) l'attitude radicale que Maritain oppose à l'existentialisme sartrien : le « mystère de l'être¹ » (p. 233) contre la rumination mortifère du néant². Maritain ne voit dans l'existentialisme qu'une « défaite de l'intelligence » (p. 13) et une « abjuration de toute grandeur » (p. 21)³; Saint-John Perse répète que le « matérialisme » est une « abdication⁴ ». La condamnation est identique ; les mots pour la formuler, très proches.

En des temps obsédés par l'Histoire et le rôle que l'écrivain est sommé d'y jouer sous peine de gémonies multiples, Saint-John Perse réduit « les pires bouleversements de l'histoire » à des contingences saisonnières — le comble de la part d'un ci-devant haut fonctionnaire du Quai d'Orsay qui contribua à « faire » l'Histoire d'une époque particulièrement éprouvée. Le propos n'est ni nouveau ni isolé dans son œuvre⁵. Il ne renvoie pas non plus à un système philosophique strictement identifiable. Il se présente plutôt comme la synthèse probable qu'un poète, désormais âgé, opère à partir d'affinités déjà anciennes et de lectures

1. Jacques MARITAIN, *op. cit.*, p. 213-214 : « L'intuition centrale à l'œuvre dans l'existentialisme [...] est celle, parfaitement simple et parfaitement éclairante, du nihil d'où nous venons et auquel nous tendons [...], du pur néant qui est le seul reste trouvable dans la créature une fois l'Action Créatrice retranchée, et de l'absurdité radicale de l'existence déracinée de Dieu. »

2. Saint-John Perse accompagne de plusieurs signes d'approbation cette phrase de Maritain (p. 42) : « Si le poète est un voyant, le philosophe aussi est un voyant, bien que d'une tout autre manière — qu'à certains moments un peu d'égarement le saisisse, à d'autres la joie de la découverte, c'est qu'avec toute la science des livres et la connaissance de la vie qu'on voudra il reste enivré de l'être ». Pour sa part, il oppose, dans le *Discours de Stockholm*, « la permanence et l'unité de l'Être » (p. 446) au vertige du non-sens et à la fascination du néant.

3. Saint-John Perse souligne cette remarque de Maritain : « Il n'y a rien dans l'existentialisme de la grandeur d'un Nietzsche. » (p. 21).

4. « Lettres d'exil », à Paul Claudel, 1^{er} août 1949, p. 1017 et « Note pour un écrivain suédois », 1959, p. 571.

5. Renée VENTRESQUE, « Saint-John Perse face à la crise de l'Histoire : "le sens de ce très grand désordre" », dans *Trois poètes face à la crise de l'Histoire*, *op. cit.*, p. 101-115.

éclectiques¹. Mais il est, on l'a dit, outré pour des raisons polémiques qui vont au delà de la volonté, réelle, de répondre au seul *Discours de Suède* de Camus.

L'éventail des cibles du *Discours de Stockholm* est en effet plus large. Lorsque Saint-John Perse y déplore « l'écart qu'on laisse croître entre l'homme temporel et l'homme intemporel » et y plaide pour « une condition humaine plus digne de l'homme originel », il désigne pêle-mêle les méfaits du matérialisme au sein de la société libérale américaine² (p. 555-556), l'asphyxie des « chances spirituelles » de l'homme sous les régimes marxistes, le désespoir inhérent à l'existentialisme, le culte de l'Histoire et ses leurres meurtriers, etc. C'est-à-dire tout ce que s'emploie à combattre à cette époque la politique « humaniste » de son ami, le suédois Dag Hammarskjöld, Secrétaire général des Nations Unies. Soucieux, comme lui, de restaurer la foi en l'homme et en son avenir, Dag Hammarskjöld partage les objectifs de *Vents* qu'il cite dans son intervention du 29 avril 1958 au Conseil de sécurité de l'O.N.U. : « Car c'est de l'homme qu'il s'agit, dans sa présence humaine » (p. 224). Rien n'est donc plus actuel à ses yeux que l'œuvre poétique de Saint-John Perse à qui il fait attribuer le Prix Nobel en 1960 : « Plus qu'aucune autre poésie contemporaine, elle parle aujourd'hui de mes propres expériences. Loin de fuir la réalité elle en traduit l'âme intensément³ ».

Le *Discours de Stockholm* n'est pas un oracle intemporel. C'est un texte dont les enjeux, politiques et littéraires, planétaires et nationaux, forment un tout très uni où la part de Saint-John Perse et celle d'Alexis Leger se confondent. Longtemps absent de France où l'on boude son Prix — toujours les démêlés avec le

1. Renée VENTRESQUE, « "Que si la source vient à manquer d'une plus haute connaissance..." , Réflexions sur la cosmogonie d'*Amers* à partir d'une lecture américaine de Saint-John Perse (1948) » dans *Saint-John Perse (1945-1960), une poétique pour l'âge nucléaire, op. cit.*

2. « Lettre à un journaliste américain (sur le mouvement propre à la littérature américaine) [avril 1950] » : « Je pense à la dispersion intellectuelle d'un si vaste pays, à l'automatisme industriel où l'entraîne la charge croissante de ses responsabilités techniques, sous une charge croissante de responsabilités politiques. La solitude morale d'un pur artiste américain devient chose redoutable. » (p. 556).

3. Lettre écrite le 8 août 1958 par D. Hammarskjöld à Erik Lindegren après avoir lu *Chronique* et citée par Marie-Noëlle LITTLE, *Correspondance de Saint-John Perse avec Dag Hammarskjöld, Les Cahiers de la N.R.F.*, Gallimard, 1993, p. 62.

général de Gaulle¹ —, Saint-John Perse se sait seul sur la scène littéraire française désormais vide des amis « qui eussent levé la main » pour lui (p. 1014), Valéry Larbaud, Léon-Paul Fargue, Francis Jammes, Jacques Rivière, Paul Valéry, André Gide et Paul Claudel. Il ne partage rien, ou si peu, ou alors des griefs, avec les écrivains du moment qui, du reste, l'ignorent ou presque : les « derniers » surréalistes, les « nouveaux romanciers », les existentialistes surtout ; c'est-à-dire beaucoup de ceux qui, par exemple, s'engagent, eux, au point de signer à l'automne 1960 le « Manifeste des 121 » sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie. On connaît le rôle que Sartre a joué dans cette circonstance².

Précisément. La multiplicité des enjeux du *Discours de Stockholm* interdit, certes, de voir en Jean-Paul Sartre l'ennemi unique de Saint-John Perse. Mais il est difficile d'ignorer les événements qui bouleversent la France au cours des derniers mois de 1960. Au moment même où Saint-John Perse part recevoir à Stockholm le Prix Nobel des mains du roi de Suède, le gouvernement français affronte les retombées violentes de l'initiative lancée par les signataires du « Manifeste des 121 ». En refusant d'inculper Jean-Paul Sartre devenu intouchable, il consacre de fait l'intellectuel dont la renommée politique nationale et internationale ne cesse de croître. C'est peut-être contre le « modèle théorique » des révolutionnaires en herbe, le « prophète de ce monde nouveau qui semblait se réveiller brutalement, pour se libérer des chaînes de l'Occident impérialiste et colonisateur³ », l'écrivain attentif aux expériences algérienne, chinoise et cubaine, bref, contre l'inlassable commis voyageur de toutes les « bonnes » causes, que le *Discours de Stockholm* dresse le profil altier du « Poète » « indivis » (p. 447), « lié, malgré lui, à l'événement historique » (p. 446),

1. On peut conjecturer que le *Discours de Stockholm* s'adresse également au général de Gaulle, homme d'action et de plume, héros de la Résistance et auteur des *Mémoires de guerre*. En 1965, le *Discours de Florence* visera, cette fois directement, le présumé « dictateur » : « Combien de potentats, combien d'hommes de pouvoir et de maîtres de l'heure, podestats, autocrates et despotes [...] auront déserté les cendres de l'histoire, quand ce poète du plus grand exil [Dante] continuera d'exercer sa puissance chez les hommes — puissance non usurpée... » (p. 456).

2. Voir l'ouvrage d'A. COHEN-SOLAL, *op. cit.*, p. 535-567.

3. *Ibid.*, p. 552.

et acharné à « attester parmi nous la double vocation [temporelle et spirituelle] de l'homme » (p. 447). Est-ce là, parmi les nombreuses autres intentions, et plus vastes, de ce texte important, le dernier avatar d'une hargne occultée à l'égard de l'auteur du *Sursis*? Le *Discours de Stockholm* dissimule-t-il sous le procès de l'Histoire, si procès il y a, l'histoire d'une « querelle » ancienne et multiforme? C'est plausible. En tout cas, Saint-John Perse n'oublie pas Jean-Paul Sartre. Au point de déclarer plus tard, dit-on, à Arthur Knodel qu'il eût préféré, pour sauvegarder sa « liberté morale », refuser le Prix Nobel — qui lui coûta pourtant dix ans de démarches obstinées —, en précisant : « avec, j'espère, plus de simplicité que Monsieur Sartre¹ »...

1. Cité dans Marie-Noëlle LITTLE, *op. cit.*, p. 63.

Table des matières

Avant-propos	9
Alain VAILLANT	
La littérature orpheline de l'Histoire ou les illusions perdues du romantisme	19
Christine ANDREUCCI VAN ROGGER	
L'inscription de l'Histoire dans l'œuvre de Lorand Gaspar	41
Christian FERRÉ	
Philippe Jaccottet et la modernité « décadente »	73
Christophe GRAULLE	
André Breton et l'histoire littéraire : l'Histoire en ses œuvres vives	91
Suzanne LAFONT	
Lectures historiques de Céline	109
Nadine LAPORTE	
La mémoire et l'Histoire dans l'œuvre de Pierre Michon : pour une réinvention de la temporalité romanesque	139
Valérie-Jeanne MICHEL	
« Joseph Staline » de Paul Éluard : un poème en procès	161
Paule PLOUVIER	
Albert Camus, André Malraux, Jean Giono, Claude Simon : le cosmos contre l'Histoire	187
Catherine SOULIER	
Pascal Quignard, « dans l'ombre de l'histoire »	203

Table des matières

Chouchanik THAMRAZIAN	
Le rêve romain d'Yves Bonnefoy	231
Renée VENTRESQUE	
Saint-John Perse et l'Histoire : d'un procès l'autre	257

Cet ouvrage a été réalisé par le service des
PUBLICATIONS DE MONTPELLIER III
université Paul-Valéry
publications@univ-montp3.fr
<http://publications.univ-montp3.fr>

Dépôt légal : 4^e trimestre 2005

Achévé d'imprimer sur les presses
d'A. V. L. Montpellier

