



S

**Dissection du cadavre
de la littérature**

par **Juan Asensio**

T

A

L

K

E

R

George Steiner

Pierre Boutang

Ernesto Sábato

Paul Gadenne

Lautréamont

Maurice G. Dantec

Andreï Tarkovski

Frank Herbert

W.G. Sebald

Ernst Jünger

Nicolás Gómez Dávila

José Bergamín

Marc-Édouard Nabe

William Faulkner

Joseph Conrad

Jacques Derrida

Hermann Broch

Roberto Calasso

Georges Bernanos

Philip K. Dick

T.S. Eliot

Seamus Heaney

Dominique de Roux

La voix secrète de l'art

« Les voix des hommes sont le pain de Dieu. »
Elias Canetti, *Le Territoire de l'homme*.

Parabole pour la fin des temps

Parce que, de nouveau, pour gagner sa vie, il doit la risquer dans la Zone mystérieuse, interdite à toute présence humaine, le Stalker va servir de guide à deux hommes, le Professeur et l'Écrivain, désireux de se rendre dans cette Chambre qui, comme l'affirme la rumeur, peut exaucer n'importe quel désir. Nous suivons pas à pas la progression des trois compagnons, avancée lente, prudente, car la Zone est pleine de dangers inconnus, foudroyants. On raconte, mais nul n'est sûr de la véracité de cette légende, que la Zone a été contaminée à la suite d'un accident nucléaire, ou bien qu'une chute de météorite en a interdit à quiconque l'entrée, d'ailleurs solidement défendue par l'armée, ou encore, hypothèse la plus folle, qu'il s'agit en fait des restes d'une expédition d'origine extraterrestre. En quittant notre terre, de mystérieux explorateurs auraient abandonné derrière eux des objets inconnus, à la fois cadeaux et pièges. Mais le Stalker, homme misérable et simple, n'a que faire des explications, surtout lorsqu'elles sont rationnelles, car dans la Zone, la logique des hommes n'a plus aucun cours, elle rouille comme une vieille pièce de monnaie abandonnée dans une flaque d'eau. La Zone est en effet l'anti-logique absolue, le territoire de la ligne qui ne peut jamais être droite. Le but du Stalker n'est donc pas de démontrer une vérité, de prouver une thèse (par exemple : la Zone est ceci plutôt que cela) ou d'apporter des preuves, comme celles que recherche le Professeur. Encore moins désire-t-il jouer la comédie aigre du cynisme, comme le fait l'Écrivain, revenu de tout et qui, pour tenter d'exorciser l'impuissance qui le guette à présent qu'il paraît dégoûté de s'être ausculté sans relâche, pénètre dans la Zone par effraction, sans crainte ni respect, sans jamais prêter attention, comme le Stalker a appris à le faire depuis qu'il a assisté à d'inexplicables accidents, à l'immense silence d'une nature totalement vierge, parfaitement banale et pourtant d'une force édénique dans sa perpétuelle nouveauté.

Les trois hommes avancent donc en silence, prudemment, explorant les méandres de leur pensée : autour d'eux, bizarrement, la nature semble s'adapter à leur humeur, mimer leurs hésitations, leurs joies ou leurs peines. C'est leur âme qui modèle la Zone. La Zone est comme un immense miroir où l'homme ne peut s'empêcher de voir la lumière ou la noirceur de son propre cœur. Pénétrer dans la Zone, c'est accepter de s'aventurer dans le territoire le plus secret de notre âme. Dans le silence résonnent pourtant quelques paroles énigmatiques, chuchotées craintivement par le Stalker : « Je ne sais pas... je ne suis pas sûr. Je crois qu'elle laisse entrer ceux qui n'ont plus aucun espoir... Non pas les mauvais ou les bons, mais les malheureux... » et puis : « La Zone, c'est un système très complexe... de pièges, si on veut, qui tous sont mortels. J'ignore ce qui se passe ici hors de notre présence... mais il suffit qu'on se montre pour que tout entre en mouvement ». Mais chacun, je l'ai dit, est plongé dans ses pensées, attentivement scrutées par ce qui semble être une miraculeuse intelligence qui jamais n'entrera par effraction dans le cœur faible des hommes. Le Stalker songe ainsi à sa femme, laissée derrière lui avec sa petite fille, douée d'étranges facultés depuis que, avant qu'elle ne naisse, il a pénétré pour la première fois dans la Zone. Ainsi le Stalker a-t-il transmis, bien involontairement, des pouvoirs singuliers à sa propre fille. Il pense aussi à tous les hommes qu'il a menés dans le territoire proscrit de la Zone. Tous, loin de là, ne sont pas revenus. Certains, qui ont pourtant eu la chance et le privilège de pouvoir pénétrer dans la Chambre – mais que s'est-il alors passé à l'intérieur de cette pièce ? – ont ensuite, sans explications, disparu sans laisser de traces. Porc-épic lui-même, le maître du Stalker, celui qui lui a appris à éviter les pièges diaboliques, s'est suicidé. Le Stalker aimerait que les hommes soient heureux, car, s'étant fait sa petite opinion sur la Zone, il pense qu'elle est comme une espèce de cadeau, un don qui aurait été fait à l'humanité, qui bien sûr l'ignore ou feint de l'ignorer. Ainsi souhaiterait-il le bonheur pour tous, lui-même n'ayant

jamais songé à demander quoi que ce soit, pas même que sa fille soit guérie de l'infirmité qui la ronge. L'Écrivain, lui, n'en finit pas de démêler l'écheveau complexe de ses pensées. Il parle seul, il monologue et rumine la gloire, sa propre célébrité, acquise après tellement de compromissions et de combines louches qu'il ne prend désormais garde de retourner contre lui-même l'arme acérée de son ironie. Il moque la vanité des femmes, celle, plus grande encore, de son écriture qui jamais n'a rien pu faire pour atténuer la souffrance d'un seul homme. Cependant l'Écrivain n'est pas un homme veule. Il est inconsolable de vivre dans un monde qui n'est plus, comme avant, enchanté, qui n'est plus le monde de l'enfance mais celui, tragiquement plat, des vérités scientifiques, celui du triangle ABC, absolument identique à n'importe quel autre triangle, fût-il celui des Bermudes. Il se rend compte qu'il se déteste : il a envie de frapper ce ridicule Stalker qui leur affirme – comment cela serait-il possible ? – ne chercher qu'à les rendre heureux. Le Professeur enfin paraît très concentré et veille à protéger des nombreux obstacles son lourd sac à dos qui contient... Il ne croit pas aux pouvoirs prétendument miraculeux de la Zone ou plutôt, il est terrifié à l'idée que son expédition lui prouve qu'il s'est trompé et que, réellement, la Chambre soit capable de réaliser ses désirs les plus secrets. Peu importe car, dans ce sac à dos si bizarrement pesant, se trouve cachée une... La Zone, après, n'existera plus, de même que la Chambre de laquelle ils approchent prudemment car le Professeur a décidé de détruire cet endroit dans lequel il marche maintenant depuis de longues heures harrassantes. Maintenant ils ont pénétré dans la Chambre, qui par aucun détail particulier ne se distingue du bâtiment délabré où les trois hommes se sont glissés avec mille précautions. Ils n'échangent pas un mot mais le Stalker et L'Écrivain ont bien vite compris quelle était l'intention criminelle du Professeur. Que va-t-il se passer ? Que vont faire les trois hommes ? Dans la Chambre, l'immense silence qui plane sur la Zone et la protège n'en finit pas de faire résonner douloureusement le cœur des hommes.

Artistes sans art, artistes sans parole

Nous considérerons comme une évidence absolue la nullité de l'art contemporain dans la presque totalité de sa production. Pour étayer cette affirmation, nul besoin de prendre appui sur les critiques corrosives d'un Jean-Philippe Domecq¹ ou sur les analyses d'un Nicolas Grimaldi² : à peine suffit-il, pour être assez bien renseigné, de parcourir dans telle ou telle revue d'art à la mise en page impeccable, signe évident de grasses subventions plus que de large public (prenons, au hasard, *l'organe*, sans jeu de mot déplacé, de Catherine Millet, intitulé *art press*), le regard d'abord stupéfait, puis bien vite fatigué et finalement dégoûté, les différents assemblages de pots de chambre, de casseroles, de fils de fer, de parpaings et de néons que de soi-disant artistes osent nous présenter comme les ouvrages les plus flamboyants de leur provocateur génie. Cette remarque désabusée, mille fois martelée je l'ai dit par d'autres plus compétents que je ne le suis sur ce grave sujet ravalé à une farce, est également parfaitement valable pour une partie de la musique expérimentale moderne, devenue assemblage bruitiste et stochastique de grognements digestifs censé nous faire oublier Mozart ou Bach, réduits à quelque anomalie harmonique passéiste heureusement, bien heureusement dépassée. Je n'insisterai donc pas sur l'état de délabrement réellement lamentable de ce que les pharisiens vertueux de la liberté totale de penser, ces poux bavards encartés au Parti unique de la Vérité qui dans les salons de Paris se reproduisent par simple clin d'œil et tape sur l'épaule, veulent nous faire confondre, depuis plusieurs décennies, avec de l'art, pas plus que je n'évoquerai dans ces lignes les raisons plus ou moins profondes, aussi bien sociologiques qu'historiques, qui expliquent sans doute, en partie et *en partie seulement*, ce déclin. Du reste, toute cette pitoyable mascarade pourrait être rapidement expédiée si l'on affirmait, avec Roger de Piles, que l'art véritable est celui qui doit nous *dire quelque chose*³. Sous ce couperet, les longs et maigres cous de nos artistes risquent bien

¹ Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art ?* (Presses Pocket, Agora, 1999). Sans autre mention, les chiffres entre parenthèses renvoient toujours aux œuvres que j'ai décidé de commenter plus particulièrement.

² *L'Homme disloqué* (PUF, coll. Intervention philosophique, 2001).

³ La citation exacte est : « *La véritable peinture est celle qui nous appelle comme si elle avait quelque chose à nous dire* », Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (1707) (Gallimard, coll. Tel, 1989, p. 8).

de s'empiler dans les paniers chargés de recueillir leurs têtes vides car l'art contemporain, qui pourtant fait beaucoup parler, n'a strictement *rien à nous dire* à moins qu'il ne nous beugle son insignifiance, selon l'excellente métaphore naguère employée par un Julien Gracq dans sa *Littérature à l'estomac*, dans l'étrange longueur d'onde d'un visible dédouané de toute vibration invisible, de tout arrière-monde qui apporterait à la tristement plane surrection de l'art contemporain le mystérieux *bruit de fond* de ce que l'art ne peut que suggérer : l'au-delà.

L'art qui ne nous appelle pas n'est donc pas de l'art ou bien n'est qu'une supercherie, autre nom pour désigner les œuvres contemporaines dans leur sublime nullité. La simplicité apparente de cette définition de la peinture (évidemment valable pour l'art dans son ensemble) proposée avec un bon sens et une assurance qui aujourd'hui nous paraissent scandaleux est éclairante. Remarquons ainsi que le vocabulaire utilisé par Roger de Piles, dont saura se souvenir Diderot dans ses *Salons*, convoque dans une belle image la puissance de la voix, vocation (*vocatus*) de l'artiste autant qu'appel entendu auquel il doit s'efforcer de répondre. Là demeure à mes yeux le point essentiel, qu'il convient de développer : si l'art véritable ou grand est affaire de parole, de voix lointaine mais impérative qui appelle et ordonne de se mettre à l'ouvrage, l'art minuscule propre à notre époque (en réalité sa marque de fabrique) est besogne de langage châtré qui nous hurle de nous mettre à quatre pattes et, le nez dans la flaque puante, de nous vider consciencieusement les viscères, comme le commande par exemple un Costes à l'irréversible et scatologique idiotie. Il est vrai qu'il existe toujours des individus pour se délecter de la très-précieuse diarrhée. Subsumant donc toutes les tentatives d'explication, au demeurant parfaitement valables, de la déréliction de l'art contemporain, qu'elles soient sociologiques, historiques ou philosophiques (voire métaphysiques avec les belles analyses de Jean-Louis Chrétien⁴), un aspect, qui à mon sens n'a pas été assez remarqué, peut parfaitement rendre compte de la misère – celle qui touche à leur créativité plus que celle de leur bourse, ô combien gonflée ! – de nos artistes. Cet aspect premier concerne le langage, le caractère primordial de cette explication étant dû au fait que c'est au cœur même du langage, donc du discours, trop souvent laudatif et irresponsable, concernant la production artistique contemporaine tout autant que sa critique, qu'il faut chercher l'une des raisons les plus patentes de la dévaluation de l'art. En effet, si celui-ci n'est (presque ?) plus rien, c'est que les textes, les écrits qui sont chargés de le commenter ou de le stigmatiser ne valent eux-mêmes plus grand-chose. Et, si les artistes ne valent presque plus rien dans leur immense majorité, c'est que celles et ceux qui sont chargés de les critiquer, donc de nous dévoiler ce que nous ne savions lire, voire ou écouter dans une œuvre, ne sont que trop souvent de pauvres nullités intellectuelles, des crétins irresponsables qui s'extasient devant une toile peinte à la menstrue pourvu qu'il soit paraphé par le nom de quelque sommité qui prétendra ainsi franchir allègrement le seuil éminemment symbolique de l'interdit le plus absolu. Et, comme il est bien sûr interdit d'interdire... nos pauvres moutons de se ruer sur l'œuvre ainsi adoubée comme un seul essaim de mouches sur une carne blette. On me dira que j'avance là quelque pauvre tautologie en prétendant que l'artiste mérite bel et bien après tout, un critique à sa hauteur et inversement. En effet. Mais il importe toutefois d'en préciser l'étrange nature car, s'il me semble évident que la critique ne mérite plus, aujourd'hui, son nom, il me paraît tout aussi clair d'affirmer que l'artiste réel, celui qui justement pourrait donner au critique sa nourriture (je parle de nourriture spirituelle, pas du putanat institutionnalisé par lequel un critique s'enchaîne à celles et ceux qui le nourrissent grassement), n'est plus qu'un bel animal empaillé ou, pis, quelque monstre conservé dans un bocal de formol jauni. Si un petit artiste, presque toujours, charrie derrière lui un flot

⁴ Je cite longuement l'analyse de Jean-Louis Chrétien : « *L'art contemporain aime à laisser pressentir le feu par les cendres mortes, à creuser les bas-fonds de la désertion même de la hauteur, à suggérer dans le blasphème une prière éperdue. Souvent les défauts et les scories du visible y deviennent le lieu où ce qui s'en absente laisse en lui sa trace douloureuse et s'indique d'une blessure. Un monologue pantelant, fracturé, démantelé peut dans son esseulement même mieux montrer la transcendance d'autrui que ne le ferait un dialogue de bonne compagnie. Nous pouvons voir la violence de la tempête à travers les débris qu'elle laissa sur la grève. La laideur, la difformité, la dissonance, le monstrueux peuvent, par leur rupture avec un ordre auquel pourtant ils appartiennent et selon lequel ils se manifestent, symboliser ce qui l'exède et ne peut directement y paraître. Nulle époque n'a plus loin conduit que la nôtre cet art de l'obliquité, même si elle oublie souvent que la condition pour que cette obliquité révèle, est qu'elle ne vive qu'à son propre point critique, là où nul équilibre ni résolution stable ne sont possibles. Là où tout ordre aurait disparu, sa rupture serait non avenue. Là où tout serait devenu monstrueux, le monstrueux ne saurait être le lieu d'irruption d'une autre dimension dans celle qui nous est immédiatement donnée à voir* », *Lueur du secret* (L'Herne, Bibliothèque des mythes et des religions, 1985), p. 138.

boueux de criticaillons, un artiste minable expulsera un critique microscopique, qui toujours nourrira pour de grandes œuvres une haine cachée, pas moins réelle. Cette communauté de nains, cette communauté, pour le coup, de *l'anneau*, enfante depuis peu une nouvelle espèce : celle du critique consacré, le dernier stade, donc, du processus de décomposition, qu'il s'agira de courtiser, pour lequel il ne faudra pas craindre de créer une œuvre capable de faire chavirer sa sensibilité de nécrophage pointilleux.

Donc, si la parole claire est lumière et rectitude, chaîne d'or entre les âmes et enfantement réel, comme le pensait Charles du Bos, la parole putanisée (Waldberg) est torve, louche : mieux, elle est un cercle ou, si l'on tient aux images bibliques, un serpent qui se mord la queue, parfaitement stérile puisque clone parfait, je l'ai dit, anneau de Möbius. Jean-Philippe Domecq attire fort justement notre attention sur ce point, et c'est là l'une des originalités de son essai, lorsqu'il affirme que si l'art contemporain s'est gonflé jusqu'à menacer d'éclatement, c'est uniquement parce que la critique chargée de le promouvoir aveuglément a soufflé à en perdre haleine dans la baudruche multicolore, pour le plus grand plaisir d'ailleurs des artistes et des professionnels de la communication qui se sont fait un devoir de souffler dans le ballon jusqu'à en cracher leur poumon. On retrouve donc, appliquées au domaine de la promotion d'un art inepte, les techniques de propagande totalitaire dénoncées par Pierre Jourde dans sa *Littérature sans estomac*⁵. Bref, et pour prendre comme cible l'une des têtes de Turcs contemporaines sur laquelle il ne faut jamais se lasser de lancer notre mépris, les colonnes de Buren, ses bandes alternativement noires et blanches reproduites sans autre souci, sans autre commentaire hautement philosophique que ce procédé monotone apposé comme un logo (le logo contre le logos !), ne sont certainement pas de l'art mais effectivement un coup de pub, une remarquable machine publicitaire érigeant une nullité au rang de chef-d'œuvre puisque, en « *cette hébétude de l'immédiation, tout [...] est indifférent [à l'homme disloqué]. Insignifiant ou bouleversant, misérable ou magnifique, noble ou ignoble, pour lui, c'est tout un. Buren peut tenir lieu du Bernin* »⁶. Un sujet donc, comme un autre, sur lequel parler, pinailler, charcutailler, s'entregloser à l'infini, une viande passée sur laquelle pondre ses larves qui à leur tour iront coloniser d'autres charognes d'où essaimeront les gras papillons de la critique d'art, littéraire ou musicale. Et Domecq de se lamenter lorsqu'il écrit : « *S'il n'y avait qu'elles [les œuvres]... mais les écrits, les écrits qu'il a fallu pour que ces hallucinations aient force de réel...* »⁷, constatant après tant d'autres que le siècle passé s'est avant tout caractérisé par une incroyable inflation verbale⁸, le règne du mensonge et, souvenons-nous de ce mot, du *simulacre*. C'est donc, pour paraphraser l'auteur, parce que les critiques et les intellectuels ont systématiquement usé d'une parole « *sans conséquences* »⁹, que le champignon blanchâtre de l'art contemporain a pu pousser en un clin d'œil sur l'humus pourrissant d'un langage dévitalisé, benoîtement consensuel, reproduisant à l'infini¹⁰ un discours dont Domecq donne de

⁵ Une critique de la critique toutefois : Jourde a raison de dénoncer les agiotages propres au petit monde médiatico-littéraire qui gouverne aujourd'hui la France. Mais que nous propose-t-il en échange ? Quels écrivains dignes de ce nom : Éric Chevillard ? Valère Novarina ? C'est d'ailleurs à propos de ces auteurs, censés sauver l'honneur de nos lettres, que la critique journalière paraît elle-même scandaleusement creuse, puisqu'elle ose prétendre, par exemple, que « *vouloir être écrivain, c'est vouloir accéder au sens par l'insignifiant, vouloir que le public se charge de transformer l'inessentiel en essentiel* » (*La Littérature sans estomac*, Presses Pocket, coll. Agora, 2003, p. 382) alors que l'essence même du travail critique (*a fortiori* celle du métier d'écrivain), comme Boutang le rappelait, ne peut qu'être religieuse, craignant donc comme la peste l'insignifiance.

⁶ Nicolas Grimaldi, *L'Homme disloqué*, op. cit.², p. 55.

⁷ Op. cit.¹, p. 17.

⁸ « *Et jamais ceux qui tiennent le discours sur l'art, les chroniqueurs, commentateurs et critiques, n'eurent plus de poids qu'au XX^e siècle, où la part du discours sur l'art a primé sur les productions de l'art* » (110).

⁹ L'auteur parle, lui, d'« *art sans conséquences* » (218).

¹⁰ « *Aucune raison qu'un discours qui trouve moyen de proliférer autour de pareilles formes-tests puisse le moins cesser de s'autoreproduire* » (33). Citons encore amplement Domecq : « *[...] ces mouvements du monde de l'art produisent des objets qui sont prétextes à discours codifiés par l'histoire des avant-gardes où ils s'inscrivent par prescription. Ces discours présentent une analogie de structure avec la scolastique médiévale, l'argumentation jésuite, ou stalinienne. Ils ont en commun la même cohérence finement quadrillée, à vide. Ils se reproduisent sans fin puisqu'ils sont construits en argumentations défensives étanches. A chaque effraction du concret, à chaque menace née du travail de la vérité, ils ont une réponse logique, tout ce qui n'entre pas dans leur logique étant taxé d'incompréhension* » (220). Force est de constater que Domecq, peut-être sans les connaître, a repris les analyses géniales d'Armand Robin sur la propagande soviétique développées dans *La Fausse parole* (Le temps qu'il fait, nouvelle édition en 2002).

savoureux extraits, tout entier orienté vers la promotion de la nouveauté la plus ridicule à seule fin de châtrer la coupable exigence de l'Ennemi de toujours : appelons-le le conservateur, ou plutôt le conservé, voire le *formolisé*, s'il est vrai que, aux yeux d'une avant-garde auto-proclamée seule garante du bon goût, tout artiste ou penseur évoquant la tradition et le respect qui lui est dû est immédiatement punaïsé au milieu des cancrs fascisants, lorsqu'il n'est pas sommairement exécuté, moins métaphoriquement qu'il n'y paraît, d'une expéditive balle dans la nuque.

L'art qui n'a plus rien à nous dire est donc devenu idole, fausse image, tromperie, jacasserie : dès lors, c'est sans doute parce qu'il a sombré dans l'insignifiance que l'art contemporain n'est plus capable de faire naître une parole digne de le commenter, c'est donc parce qu'il est incapable de nous parler que nous sommes bien incapables, à notre tour, de pouvoir le fixer, *a fortiori* le contempler, puis, si la folle envie nous en prenait, de le commenter, c'est-à-dire de l'interroger. A vrai dire, la question est entièrement ouverte de savoir lequel, de l'art ou de la parole, a été le germe pathogène, l'agent infectieux contaminant l'autre. Pour Walter Benjamin, c'est parce que l'art a perdu son *aura*¹¹, parce que notre monde comme l'affirme Del Noce s'est empêtré dans la glu de la sécularisation, qu'il peut être aujourd'hui reproduit à l'infini, qu'il peut donc être, pourrions-nous dire, répété, c'est-à-dire *bavardé* : « *Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont le sens de l'identique dans le monde s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique* »¹². Mais Benjamin est rien moins qu'un auteur complexe qui se prête difficilement aux simplifications¹³. Quoi qu'il en soit, s'il est vrai qu'une débauche d'images, une luxuriance purement visuelle de platitudes insignifiantes (chacun d'entre nous est capable d'évoquer à ce titre une multitude d'exemples télévisuels ou cinématographiques) semble entraîner un flot d'ordure verbale, s'il est vrai encore que la plus sommaire exposition d'une des plates sérigraphies de Wharol peut donner naissance – et a hélas donné naissance – à des gloses proprement infinies, sans doute est-ce parce que l'état du langage a permis pareille manifestation de vulgarité, de bassesse et de mensonge. Je veux dire que, face à un visible pathétiquement ridiculisé et monstrueusement dévalorisé, le langage bancal, lui-même cancérisé, n'a pu accomplir ce que nous pourrions appeler son *service minimum* : éventer la médiocrité, à tout le moins tenter de la dénoncer, percer l'enflure, trouver l'armure, non pas de lumière mais de verroterie. C'est même parce que le langage est le véhicule privilégié du mensonge (puisque la parole, contre les affirmations paradoxales d'un Platon¹⁴ suivant la leçon du poème de Parménide, est bien évidemment capable de proférer une contre-vérité, d'évoquer un objet ou un être qui n'existent ni n'existeront jamais) qu'il peut contaminer l'ensemble de la réalité qui par lui s'exprimera, y compris, donc, l'art¹⁵, dont on sait par ailleurs les affinités électives qu'il a ourdies depuis ses débuts avec l'univers du faux-semblant. Cette thèse polémique, qui refuse de considérer que le langage n'est qu'un vulgaire meccano de mots qu'un singe pourrait s'amuser à défaire puis reconstruire, thèse amplement expliquée par les travaux de George Steiner qui à de nombreuses reprises a remarquablement évoqué une « *retraite du mot* » face à la pornographie visuelle, a été illustrée par ces auteurs que le penseur a appelés *logocrates*, qui toujours se sont efforcés de redresser le bois tordu du langage : Maistre, Heidegger, Boutang. Cela devient donc une

¹¹ De l'*aura*, voici la belle définition que donne Walter Benjamin : « *On pourrait la définir comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagne à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche* », *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (Allia, 2003), pp. 19-20.

¹² Benjamin, *op. cit.*, p. 21.

¹³ Ainsi, la désacralisation (ou, selon Rochlitz, le *désenchantement*) de l'objet d'art n'est sans doute elle-même que la conséquence d'une destruction du langage, affligé par la lèpre de ce que Benjamin appelait la « *surdénomination* », ou l'incapacité pour le langage post-édénique de nommer en toute adéquation l'être désigné par le mot.

¹⁴ Voir par exemple *Euthydème*, 283e7-284c6 (Flammarion, coll. GF, 1989), pp. 132-133 ou encore *Le Sophiste*, 261e-263d (Flammarion, coll. GF, 1993), pp. 191-197.

¹⁵ Je n'ai aucune compétence pour évoquer le cas de la musique, seul langage peut-être incapable de mentir même si, je l'ai dit, bien trop d'œuvres contemporaines ne sont rien de plus qu'une habile compression (un parallèle serait sans doute à faire avec les sculptures de César) de sons de diverse provenance, agencés avec un mépris souverain de toute recherche d'harmonie. Ce n'est donc pas l'invention par Werckmeister (comme le très beau film de Belá Tarr le suggère) d'un nouveau système musical (ou l'égalisation des douze demi-ton de la gamme) qui a coupé la mélodie de son origine divine mais, plus sûrement, l'intrusion en son sein même du bavardage, traduit musicalement par le bruit ou la cacophonie.

quasi-banalité que de constater que ces écrivains, dont la liste pourrait parfaitement accueillir un Hello ou un Bernanos, se sont tous efforcés de travailler sur la matière même de leurs œuvres, l'écriture, qui a pu leur servir, par exemple dans le cas de *L'Oeil écoute* de Claudel, à commenter les ouvrages, les toiles ou les compositions musicales des grands maîtres qui les ont inspirés.

L'art ne peut ou ne pourrait alors espérer reconquérir son éminente dignité – je ne parle pas ici d'une hypothétique pureté première, à laquelle d'ailleurs les auteurs mentionnés n'ont jamais cru, quoi qu'en disent leurs adversaires qui tentent de les réduire ainsi à de grotesques caricatures réactionnaires, y compris sous la plume de Steiner – qu'en se faisant pure transparence, refus du mensonge, mépris absolu du bavardage parisien. En un mot comme en mille, l'art sauvé doit être langage rédimé, silence, autre nom de la prière. Cet acheminement, dont on se doute qu'il s'agit d'une véritable ascèse, d'un dépouillement spirituel, sera admirablement décrit par l'un des plus beaux romans de Paul Gadenne, *L'Avenue* qui, je ne suis pas le seul à l'écrire, dépasse je crois le génie littéraire du *Château* de Kafka. Enfonçons-nous au préalable dans la tourbière de fausses apparences qui fut la matière même de Philip K. Dick, de laquelle germa une œuvre touffue, inégale, parfois fulgurante, puis explorons le tohu-bohu duquel le grand poète Virgile peint par Hermann Broch a tenté d'extraire une parole seule capable de sauver le chant déshérité des hommes. La gradation que j'établis dans ce plan n'est pas seulement due à un effet de perspective. Je l'assume au contraire, la critique littéraire n'étant certainement pas comparable au travail d'un anatomiste pour lequel il n'y a pas de différence majeure ou de nature entre un estomac et un cerveau.

Le Maître du Haut Château ou la vérité truquée de l'art

Philip K. Dick est né en 1928 à Chicago et est mort en 1982. Ces dates ne nous disent rien, certainement pas qu'il est l'un des plus grands écrivains de science-fiction, peut-être même le tout premier, avec Frank Herbert, Samuel Delany, John Brunner ou Stanislas Lem.

Philip K. Dick est un maître sans pareil de la narration, très subtil, presque diabolique, tant il s'amuse avec son lecteur, le mène là où il le veut, dans une paradoxale réalité qui ressemble trait pour trait à celle qui lui est familière, qui pourtant n'est absolument pas la même, qui pourtant est radicalement différente dans sa plus certaine et angoissante proximité. C'est dans la banalité même que, dans l'œuvre dickienne, se tapit le mal, c'est-à-dire l'illusion, le prestige, le *simulacre*, pour reprendre ce terme éminent de la prose de l'auteur. Car, si l'on entre dans l'étrange par une petite porte, habilement dissimulée, d'ordinaire, par l'écrivain, c'est sans s'en rendre compte que l'on pénètre dans la fausse réalité selon Dick : il s'agit d'un glissement, non d'un passage, car aucun seuil symbolique ne nous indique qu'il y avait là – mais où donc ?, est-ce comme une coupure existant dans l'espace, ou plutôt dans le temps, à moins que ce ne soit dans l'esprit même du personnage (comme l'illustre la vertigineuse mise en abyme de *L'Œil dans le Ciel*) ? ; peut-être encore cette faille est-elle inscrite insidieusement dans la réalité, ou alors, ignoble et dérangeante supposition, dans le simple fait de tenir une plume et de se mettre à conter une histoire, (voir ainsi le texte de Dick intitulé *Comment construire un univers...*, dans le tome premier de ses nouvelles, *Le Crâne*) ? –, qu'il y avait là une frontière, qu'il y avait là une borne marquant très précisément une limite à ne pas franchir, sous peine de se livrer corps et âme au souffle de l'inconnu, un inconnu tapi sous notre porte.

C'est ce qui arrive au personnage d'une nouvelle intitulée *Le Banlieusard*, ridiculement et rigoureusement le plus banal des hommes, un monstre de quotidienneté malsaine et d'originalité helvétique, qui, foi de méthodique satrape de l'ennui, a changé d'univers en montant dans un train maudit : le ton, chez l'auteur, est comique, mais ce ne sera pas toujours le cas et puis, sous le rire, ne sait-on point que se cache parfois l'horreur, surtout dans l'univers détraqué de Dick ? On n'entre donc pas dans l'horreur sous les fanfares, ou plus prosaïquement, sous un linteau qui, comme chez Dante, nous avertirait que l'endroit convoité est très mal fréquenté. Chez Dick, tout se passe le plus simplement du monde, et c'est déjà une image abusive que d'écrire le mot passage. En fait, celui-ci n'existe pas, car il n'y pas de cauchemar *en soi*, comme séparé de notre univers miraculeusement rassurant, comme dressé face à nous et prêt à nous dévorer. Le cauchemar, le monde absurde du tout-à-l'envers est déjà présent dans notre réalité, est peut-être même son visage secret, l'envers du masque

commun, qui apparemment et contre toute logique, à moins qu'il ne s'agisse là d'une logique absolue, donc devenue folle, s'est mystérieusement détraqué, mettant à nu le dessous de table, impudiquement et fort dangereusement.

C'est qu'il y a du tragique dans la farce, dans la mauvaise plaisanterie que nous joue l'auteur. Que nous importerait de fouler, sans même nous en apercevoir, les premiers mètres du territoire du plus inquiétant pays de l'étrange (il y aurait même quelque solide dépaysement à le faire), si nous étions assurés de la pérennité de notre santé psychique, si nous étions certains de ne pas remarquer de changement notable dans notre douillet matelas d'habitudes, de pouvoir revenir à notre confort tranquille ? Or, c'est là que le bât blesse, puisque ce petit voyage, éminemment risqué et qui va sans contester chambouler nos plus solides repères, est truqué : les dés en sont pipés, car toujours un événement bizarre et révélateur, le plus petit signe nous feront soupçonner que la réalité dans laquelle les personnages sont plongés n'est pas vraiment celle à laquelle ils étaient accoutumés. Chez Dick, la réalité quotidienne cède bien vite le pas à une réalité différente, et seul un indice infime et ridicule fera mesurer la radicale altérité de cet Autre dans lequel désormais il nous faut vivre, sans moyen de retour. Le tragique est dans cet indice, dans ce dérisoire objet qui est encore, fantastiquement, un pont avec ce que le personnage dickien a perdu, définitivement. Ainsi dans *Ubik*, l'un des ouvrages les plus réussis de Dick, le héros, prisonnier d'un monde où tout se dégrade, comprend d'un coup – lorsqu'il lit certaine inscription griffonnée dans les toilettes,

SAUTEZ DANS L'URINOIR POUR Y CHERCHER DE L'OR.
JE SUIS VIVANT ET VOUS ÊTES MORTS

– la douloureuse vérité : il est mort, et celui avec lequel il désespérait de communiquer, son patron qu'il croyait décédé, est, lui, bien vivant. Le signe est pervers, il trompe et révèle comme le prétendait Pascal, surtout lorsqu'il s'affuble des oripeaux grandiloquents d'une vérité de pissotière ! Le simulacre est pervers : le mot, d'origine latine, dérivant du verbe *simulare* (feindre), nous indique d'ailleurs assez ostensiblement ce danger.

La réalité est truquée, disions-nous, elle est perfidement différente, mais malaisément caractérisable dans sa différence même, dans sa distorsion la plus infime. Univers truqué, univers tronqué, illusion, fausse réalité, simulacres, autant de masques du mensonge, autant de masques, en fin de compte, de l'impossibilité de communiquer, et encore moins de dialoguer, entre les personnages ainsi radicalement fichés sur des parallèles qui jamais ne se rencontreront, parqués, comme dans le roman inachevé intitulé *Mensonges et Cie*, dans les geôles psychotiques de para-mondes aux murs infranchissables puisque les renforcent les blancs, les parties manquantes du texte. Pour réelle qu'elle soit, la communication qu'a établie Runciter avec son employé mort – voir *Ubik* –, en plus d'être fragile et grotesque, se révélera illusoire, comme en témoignent les toutes dernières lignes du roman¹⁶. Communication impossible ou dérisoire entre les personnages – ici, les modalités de la non-rencontre sont infinies : enfermements, exclusifs l'un de l'autre, pour la population, dus à l'absorption de la drogue *D-liss*, rapidement concurrencée par la drogue *K-priss*, dans *Le Dieu venu du Centaure* ; barrière physique (bien que totalement illusoire) qui sépare la surface de la terre du souterrain où vivent des millions d'hommes et de femmes dans *La Vérité avant-dernière* ; effilochage qui mine la trame du temps dans *Glissement de temps sur Mars* ; gouffre entre le présent et l'avenir, plus même, entre le présent sordide et l'espérance, par la destruction de l'illusion bénéfique appelée « *mercerisme* » (sorte de religion, ou plutôt, restauration fragile d'un lien de sympathie entre les êtres inventée par Mercer) dans *Blade Runner*.

Enfermés dans l'îlot solipsiste de leur cauchemar, les personnages de Dick se trouvent confrontés à une inquiétante détérioration de la réalité, un peu comme si, une fois prisonniers du monde parallèle qui semble s'être détaché à tout jamais de la réalité vraie, ils ne pouvaient faire rien d'autre que d'assister,

¹⁶ Chez Dick, crever une enveloppe d'apparences ne signifie rien d'autre que se trouver confronté à une nouvelle, et ainsi de suite, *ad infinitum*. Dans *Ubik*, s'opère ainsi un retournement final : alors que nous suivions jusqu'à présent les tribulations pathétiques d'un mort qui se croyait vivant, les dernières lignes du roman brouillent définitivement les cartes, puisque l'environnement des vivants paraît contaminé par celui des morts.

impuissants, à la lente destruction d'un décor qui n'est plus viable dès qu'il s'est désamarré de son point d'ancrage ontologique. A l'angoissante recherche d'une parole qui délivrerait le personnage de sa geôle, s'ajoute donc la crainte que celle-ci ne puisse éclore désormais que dans un monde délabré, rongé par la pourriture, par cette *bistouille* qu'est seul à voir le débile mental John Isidore, fragile anti-héros de *Blade Runner*, tout comme, dans *Glissement de temps sur Mars*, Manfred Steiner, schizophrène et autiste, contemple la *rongeasse* qui mine les assises de son univers. Un lien évident unit donc l'impossibilité de communiquer à l'inexorable décrépitude d'une réalité privée de la source vivifiante de la parole, la vision terrible de la destruction, lovée au sein de la création, à l'impossibilité de clamer haut et fort l'avancée du mal car, s'ils parlent (beaucoup) et parfois même écrivent, les héros de Dick ne peuvent rien faire pour se libérer de leurs chaînes invisibles.

Il n'y a donc point de rachat, point de délivrance dans les romans écrits par Dick. La porte est fermée, et à double tour pourrions-nous écrire. Ainsi, dans le superbe roman *Le Maître du haut-château* pour lequel le romancier reçut le prix Hugo en 1962, la plus haute distinction récompensant une oeuvre d'anticipation, c'est un livre, *La Sauterelle pèse lourd*, écrit par un mystérieux auteur sous l'influence de l'oracle millénaire délivré par le Yi-King, qui révélera la vérité aux personnages : le monde dans lequel ils vivent et qui a vu le triomphe des puissances de l'Axe, n'est pas le vrai, est bel et bien faux, illusoire. La parole, la langue éminente d'une sagesse plusieurs fois séculaire, dans un monde en chute¹⁷ que l'on ne peut contempler qu'au travers d'un miroir selon la parole de l'apôtre Paul¹⁸, est donc elle-même grevée, affligée d'une impuissance cuisante. Ainsi, le fait, certes encourageant, que quelques personnages aient pu comprendre que l'univers dans lequel ils vivaient n'était qu'une illusion ne suffit point car le livre qu'a écrit le maître, s'il évente la pseudo-réalité ayant vu le triomphe des Allemands, des Italiens et des Japonais, s'il déchire le décor de théâtre dans lequel se traînent les personnages, ne permet toutefois pas d'imaginer ce que serait le lieu d'une rassurante vérité, puisque le monde qu'il dépeint, proche de l'Histoire telle que nous la connaissons, n'est pourtant pas le nôtre, diffère sensiblement du cours de notre histoire. Ce léger *décalage* entre deux pans de réalité inconciliables mais irréductiblement proches, cette distorsion plus subtile que le tremblement d'un mirage de chaleur, cette impossibilité d'ordre ontologique dans les oeuvres de Dick, est qui plus est redoublée puisque l'art, un instant compris comme la possibilité éminente de se libérer de l'illusion¹⁹, et qui effectivement permettra à l'un des personnages du roman, absorbé dans la contemplation d'une oeuvre authentique – en fait un bijou artistement travaillé –, de comprendre que son univers n'est pas le bon, est immédiatement déclaré de pacotille par Dick, puisque cet art est juste bon à alimenter des chaînes mécanisées destinées à produire des artefacts à des millions d'exemplaires pour le plaisir d'une riche clientèle de Japonais. Dès lors, dans un monde qui n'est pas le bon, qui ne peut être le bon mais qui n'est sans doute pas le plus mauvais, l'art est lui-même illusion, voie catharsis improbable²⁰ qui ne peut que nous plonger de cauchemar en cauchemar, dans une régression infinie rappelant l'un des tableaux les plus sombres du *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand, où le dormeur n'en finit pas de ne jamais s'éveiller. La parole de l'artiste, fût-elle la plus souveraine, fût-elle la plus sacrée²¹, est donc truquée, ou plutôt impuissante, tout comme reste (on est tenté d'ajouter : comme reste et va demeurer forcément) impuissant un art qui aurait dû, en nous libérant de la gangue de la duplicité et de l'erreur, redonner à la réalité, à notre réalité, à celle des personnages de Dick, une puissance seconde et comme redoublée, seule à même, en nous dévoilant la beauté, de ne point nous faire désespérer de la platitude de notre monde, seule à même de le creuser d'une inépuisable profondeur. Pour l'écrivain américain,

¹⁷ Notons ainsi que le Yi-King constitue le mince filet d'une voix qui, maintenue dans sa pureté originelle, rappelle aux héros le Paradis perdu, ici d'opérette puisqu'il s'agit d'un univers fantomatique plus ou moins proche de celui que nous connaissons. « *L'Oracle énigmatique. Il avait peut-être été tiré du monde de l'homme plongé dans le chagrin. Le départ des sages* », Philip K. Dick, *Le Maître du haut-château* (J'ai lu, 2001), p. 273.

¹⁸ Saint Paul au travers de son *Épître aux Corinthiens* est ainsi nommément cité par Dick à la page 287 de son roman.

¹⁹ « *En d'autres termes, cet objet nous laisse entrevoir un monde entièrement nouveau. Il ne s'agit ni d'art, à cause de l'absence de forme, ni de religion* » (217).

²⁰ Contrairement à ce que dit l'auteur de l'art : « *Oui, c'est un travail d'artiste : il extrait la roche des ténèbres silencieuses du sol, il la transforme en cet objet brillant qui réfléchit la lumière du ciel* » (282).

²¹ « *Nous lui posons [à l'Oracle] des questions comme s'il était vivant. Il est vivant. Comme la Bible des Chrétiens ; bien des livres sont réellement vivants. Et non pas pour parler par métaphores. L'esprit les anime* » (87). Rappelons que le titre de l'ouvrage écrit par le maître du haut-château, *La Sauterelle pèse lourd*, s'inspire d'un passage de *l'Ecclésiaste*.

l'art, certes utile, capable à tout le moins de nous indiquer l'erreur, reste toutefois inapte à nous révéler la vérité et la parole, étrangement soumise à une entropie qui ronge lentement les assises mêmes de l'Être – à moins que Dick ne pose *de facto* l'équivalence entre le langage et l'Être –, n'est qu'une mascarade de plus, elle-même redoublée par l'œuvre pléthorique d'un écrivain dont la quête frénétique ressembla à un long et méthodique suicide. N'interroger, dans notre quête d'une définition de l'art, que la seule frénésie hallucinée avec laquelle Dick entreprend d'explorer son monde de miroirs, se serait nous condamner à un emprisonnement définitif entre les murs invisibles d'un mauvais infini, même si, à l'évidence, l'univers truqué de Dick ressemble de plus en plus, *jusqu'à se confondre avec lui*, à notre propre monde, malade à force d'être vampirisé par tant de simulacres érigés au rang d'œuvres. Avec *La mort de Virgile*, la perspective ouverte par l'écrivain américain va s'élargir jusqu'à l'horizon même de la création.

***La mort de Virgile* ou l'attente éperdue du vrai langage**

« *La modernité, c'est le renoncement à la possibilité d'avoir un alibi.* »
Peter Sloterdijk, *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*

Il n'est vraiment pas exagéré de prétendre, comme l'a écrit Hannah Arendt, qu'Hermann Broch, l'un des plus grands écrivains du siècle passé, a été, moins que tout autre, ce qu'il est convenu d'appeler, avec une grimace de mépris plus que jamais compréhensible, un homme de lettres²². Bien sûr, il est tout aussi évident de prétendre que cet immense écrivain, qui décida de se consacrer à sa trilogie des *Somnambules* dès 1928, après s'être honorablement acquitté d'une carrière dans le monde des affaires, a porté très haut l'honneur d'être un créateur. Dans cet apparent paradoxe se cache une vérité pourtant banale, qu'il n'est sans doute pas inutile de répéter à l'heure où il est de plus en plus difficile de faire la différence entre un artiste et un clown, l'un et l'autre jonglant désormais avec les applaudissements : c'est en méprisant la pose, la tour de verre esthétique ou le refuge académique que les plus grands écrivains – je songe évidemment à Rimbaud mais nous pourrions évoquer le cas de Georges Bernanos qui décida d'abandonner l'écriture romanesque pour secouer de son incessante polémique le joug d'une Modernité devenue folle – ont approché au plus près du cœur secret de l'art. C'est en affirmant sans relâche que le langage est impuissant, dans son imperfection même, à signifier quoi que ce soit, qu'un écrivain tel qu'Hermann Broch a pu faire de son œuvre le véhicule qui l'a mené jusqu'aux confins de la diction et... sans doute au-delà²³. Et la métaphore n'est certes pas exagérée lorsqu'il s'agit de *La mort de Virgile*²⁴, publié dans de sombres temps, véritable plongée au plus intime des liens inextricables qui unissent le mystère de la création artistique au langage, fulgurante vision du Royaume qu'il ne nous est pas permis de contempler, à moins que, comme dans le cas de Broch, une licence douloureuse soit accordée à l'écrivain, qui rédigea ainsi la première version de son texte (intitulée *Le retour de Virgile*, que le romancier lira à la radio en 1935, le jour de la Pentecôte) alors qu'il croupissait en prison.

Quelques mots de l'histoire que nous conte Broch. Situé en septembre 19 avant J.C., le récit du romancier autrichien raconte les dix-huit dernières heures de la vie du poète Virgile qui revient, mourant, d'un voyage en Grèce. Cette descente vers la mort nous est contée en quatre mouvements

²² Hermann Broch ne nous laisse aucun doute quant au rôle qui doit être celui de l'écrivain : « *Une pratique littéraire qui, sans égard pour l'horreur du monde, poursuit son petit bonhomme de chemin sur les vieilles routes – parce que l'homme veut écrire et accessoirement vendre des livres – et qui, pour cet office, utilise l'horreur du monde uniquement comme « matière », même si elle le fait avec les sentiments démocratiques les meilleurs du monde – cette pratique-là doit nécessairement aboutir à l'art de pacotille...* », Lettre à Friedrich Torberg du 10 avril 1943, in *Lettres 1929-1951* (Gallimard, coll. Du monde entier, 1961), p. 212.

²³ Puisque Broch a confessé que la parution de *La mort de Virgile* n'était qu'une trouée bien inutile à la fin d'un parcours qui aurait dû rester essentiellement secret : « *Avec Virgile j'ai expérimenté en ces temps-là où il n'était pas encore un « livre » et où il n'était pas non plus destiné à en devenir un, quelque chose qui n'avait plus rien à faire avec la « composition littéraire » et j'ai également appris alors que toute composition littéraire, qui ne dépasse pas la composition littéraire, ne peut plus, ne doit plus avoir cours aujourd'hui* », lettre du 31 octobre 1948 à Gustav Regler, *Lettres 1929-1951, op. cit.*²², p. 346.

²⁴ *La mort de Virgile* (Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1997). L'ouvrage a été pour la première fois publié en 1945.

inspirés par les quatre éléments naturels : l'eau consacrée à l'arrivée, le feu à la descente, la terre à l'attente et l'éther au retour. Prétextant d'une légende rapportée selon laquelle, au moment de mourir, le poète voulut détruire son plus fameux poème, *L'Énéide*, resté inachevé, Broch développe, à la façon d'un grand chant (métaphore qu'emploie George Steiner à propos de ce roman), les thèmes de la vie et de la mort, les liens, je l'ai dit, qui enserrant dans une même trame impénétrable la parole et la création ainsi que la responsabilité du poète, totale selon l'auteur, face à l'irruption du Mal. La présence du Mal est irréductible à quelque détermination trop empirique, fût-ce la maladie qui va emporter Virgile, fût-ce encore la misère noire du peuple qui assaille le poète lorsqu'il est transporté vers les appartements luxueux d'Auguste. Au contraire, Broch, d'emblée, affirme la réalité d'un principe ontologique entièrement négatif qui aurait vampirisé la création : « *Le Mal, un déferlement immense d'une malédiction indicible, inexprimable, inconcevable [...]* » (21). Face à l'antique péché, Virgile selon Broch doit, à l'exemple du personnage de Dostoïevski, affirmer sa responsabilité totale, y compris bien évidemment pour les méfaits qu'il n'a pas commis. L'allusion est suffisamment claire concernant le personnage du Christ qui, littéralement, va hanter tout le roman, pour que nous nous étonnions du fait que peu de commentateurs, à notre connaissance, ont souligné cette attente eschatologique qui fait de *La mort de Virgile* une véritable apocalypse littéraire. Cette responsabilité totale exige l'acte suprême face auquel, tôt ou tard, tout grand créateur a été confronté : le sacrifice, à l'évidence celui du manuscrit de *L'Énéide*, dont l'achèvement mime celui de chacune de nos vies²⁵, œuvre géniale qu'Auguste sauvera des flammes – moins métaphoriques qu'il n'y paraît – mais aussi celui du poète en tant que bouche capable de proférer le chant du monde. Ce sacrifice doit annoncer de nouveaux temps : seul il a le pouvoir de faire advenir un chant neuf. Ainsi n'est-il absolument pas une forme voilée ou mensongère d'une nouvelle attitude seulement esthétique qui voilerait de la sorte sa tragique et ridicule impuissance.

Car l'art, aussi élevé soit-il dans son dessein philosophique, par exemple lorsqu'il tente de donner de l'invisible une image visible par le truchement du symbole (cf. p. 326), doit être surmonté par l'artiste qui doit se libérer du véritable « *cachot* »²⁶ (le mot est de Broch) que celui-ci a érigé autour de son intention première et véritable : la connaissance, et une connaissance bien précise, moins illumination gnostique²⁷ malgré les soupçons que certains passages du roman renforcent qu'attente exacerbée du Sauveur. Ainsi Virgile, dans son immense grandeur, n'est-il qu'un prédécesseur, un « *veilleur* » (cf. 210) nous dit Broch, une sorte d'Orphée²⁸, encore moins puissant que ce dernier qui parvint tout de même, quelques instants, à suspendre la création au pouvoir de son chant²⁹, dont la tâche sacrée est de demeurer, face à tous les dangers, le gardien du langage, son rédempteur profane. Car le souci du langage est ou plutôt devrait être rien moins qu'une attention esthétique : selon Broch, l'artiste qui véritablement décide de plonger dans le tohu-bohu de la langue ne peut qu'y reconnaître la présence,

²⁵ « *Oh ! Dieu, L'Énéide elle aussi devra rester inachevée, sans continuation possible, inachevée comme toute cette vie !* » (80).

²⁶ « *Oh ! celui que le destin a jeté dans le cachot de l'art, peut à peine s'en échapper, mais plutôt demeure encerclé par la frontière infranchissable, où se manifeste l'accomplissement extasié de la beauté, s'il s'avère inférieur à sa vocation, il deviendra, dans ce confinement, un vain rêveur, un petit ambitieux, celui-là se laissera gagner au rêve inutile, à l'ambition mesquine visant à un art dérisoire [...]* » (129).

²⁷ « *Oui... plus un art, et avant tout la poésie, est conscient de la connaissance à révéler, plus il sait précisément qu'avec son pouvoir allégorique, il ne parviendra pas jusqu'à cette connaissance nouvelle ; il sait qu'elle viendra, mais c'est justement pour cela qu'il sait également qu'il devra céder la place à cette allégorie plus puissante* » (315). Virgile est parfaitement clair sur le caractère mystique de la connaissance qu'il vise dans cette phrase aux images typiques : « *Le poème... il faut que je parviennne à la connaissance... le poème me masque la connaissance, il me fait obstacle* » (304).

²⁸ Explicitement, Broch mentionne plusieurs fois le nom du poète mythique, par exemple p. 349.

²⁹ Voir ce passage admirable, que je cite longuement : « *[...] il n'est guère étonnant qu'on ait attribué à l'art et à la sublimité d'Orphée le pouvoir de forcer les fleuves à changer leur cours, d'attirer par un tendre charme les bêtes sauvages de la forêt, d'amener le bétail paissant dans les prairies à se figer dans une douce attention, exauçant dans le rêve et dans un enchantement magique le désir dont rêve tout esthétisme : le monde assujetti à l'écoute, mûr pour recevoir le chant et les vertus qui jaillissent de celui-ci. Cependant, même s'il en était ainsi, les vertus, l'attention figée, ne subsistent que pendant la durée du chant, et en aucun cas, le chant ne doit résonner trop longtemps, de peur qu'avant qu'il ne soit achevé, les fleuves ne regagnent furtivement leur ancien lit, les bêtes sauvages de la forêt ne recommencent avant son achèvement à assaillir les innocents ruminants pour les égorger, que l'homme ne retombe, avant son achèvement, dans son ancienne cruauté [...]* » (128).

invisible et pourtant certaine, d'un principe premier, Dieu ou dieux selon le romancier, auquel il devra immanquablement, sous peine de trahison et de manquement à sa parole, rapporter le fabuleux instrument – et bien sûr, dans le même mouvement, le *ridicule* instrument – dont il use, le langage. Virgile est donc, à tous les sens du terme, à la charnière : charnière entre deux époques historiques mais aussi entre deux modalités de manifestation du divin. Parce qu'il écrit, parce qu'il s'est inspiré d'Orphée, parce qu'il a écouté ce que des centaines de voix plus anciennes que la sienne lui ont murmuré, parce qu'il a fait de son œuvre et surtout de la dernière le lieu d'une écoute respectueuse du bruissement infini de la langue, Virgile est hanté par le passé, qui le nourrit et qu'il n'aura aucune difficulté à retrouver dans la multitude des pages que Broch consacre à son délire ou à la lente surrection de ses souvenirs les plus intimes. Mais, parce qu'il a compris, dans un noir éblouissement, après sa traversée de la ruelle maudite, que lui aussi participait de l'immense et insupportable vacarme, que sa voix aussi était contaminée par le germe pestilentiel, que son art, justement, ne pouvait rien faire pour sauver les misérables de leur misère, pour faire taire le rire diabolique qui poursuit le poète dans sa longue veille fiévreuse, il doit se résoudre à attendre et espérer la venue de plus grand que lui, ce reste mystérieux dont parle l'Ancien Testament qui seul pourra rédimmer la terre gaste. Virgile, comme le dit magnifiquement Broch qui se souvient bien sûr de celui qui fut le guide de Dante aux Enfers, est « *pas encore et déjà, tel sera ton sort à tous les tournants de l'histoire* » (249). L'art est cette écoute du passé qui est attente de l'avenir inouï. L'art pourtant n'est absolument rien d'essentiel s'il n'est que ce passage, certes impérieux et seul garant de son authenticité, de sa sincérité. Ce n'est pas la moindre des originalités de *La mort de Virgile* que de présenter le Sauveur comme le pressentiment, par le poète mourant, d'une voix, à vrai dire de la Voix, unique et véritable, qui est aussi une chair, la Chair, comme nous l'a enseigné le très beau livre de Michel Henry, *Paroles du Christ*³⁰. Les exemples sont innombrables qui donnent les caractéristiques de cette voix ; caractéristiques à vrai dire négatives puisque Broch, comme les mystiques, ne peut définir cette Voix au-delà de tout langage que par la négation, par la radicale différence qui sépare ce vrai langage, ce langage de la réelle présence, du faux langage qu'utilisent les hommes pour profaner la beauté. A ce titre, je cite longuement l'admirable passage s'étendant sur plusieurs pages (85-89) qui représente sans aucun doute l'un des nœuds fictionnels du roman de Broch, à partir duquel le reste de l'œuvre pourra s'étendre, comme autant de branches partant d'un tronc commun, vers le bas et vers le haut, mais aussi vers le passé et vers l'avenir, vers le visible et l'invisible. D'abord, les voix humaines, leur inextricable imbroglio : « *Oh ! fourrés des voix qui enveloppent chacun de nous ; chacun y marche à l'aventure durant toute sa vie, il marche, il marche, et pourtant il est cloué sur place dans l'impénétrable forêt de voix, il est pris dans les racines de la forêt, qui s'enfoncent par-delà tous les temps et tous les espaces* ». Le royaume des voix humaines est donc enchevêtré et sombre mais, déjà, l'intime compénétration du langage et de la vie la plus modeste est posée avec une force qui semble surgir des tous premiers vers de la *Divine comédie*, où l'égarement du poète au milieu d'un âpre chemin est paradoxalement souligné par une parole intime, plénière, qui s'élance à l'assaut de l'Enfer, qui va mener Dante au royaume d'où toute parole devrait être bannie. Mais la surrection de la vie peut sembler n'être qu'un leurre, car le danger, car le lion cherchant qui dévorer, rôde au plus près des hommes. Ce danger n'est rien de physique mais d'ordre ontologique, puisque c'est la parole même des hommes qui est porteuse du mauvais germe, c'est le langage même que nous utilisons qui est contaminé : « *chacun est menacé par les voix indomptables et par leurs tentacules, par les ramures de voix, par les voix branchues, qui s'enchevêtrent entre elles et autour de lui, qui divergent entre elles, qui s'élancent tout droit pour se recourber et se raccrocher l'une à l'autre ; voix démoniaques dans leur indépendance, démoniaques dans leur isolement, voix d'une seconde, voix d'une année, voix d'une éternité, qui s'entrelacent pour former le clayonnage qui limite le monde, qui limite le temps, incompréhensibles et impénétrables dans leurs hurlements muets* ». C'est chacun d'entre nous qui est

³⁰ Avec cette interprétation, je m'efforce de ne pas trahir le silence du texte de Broch sur la figure du Christ puisque j'affirme que celui-ci n'est visible qu'en creux du texte, comme en silence et en absence, comme l'image mystérieuse déposée sur le Saint Suaire : « *Oh ! quel nom, puisque le Nom était oublié ? Un instant, un court instant, le visage humain impossible à peindre s'était montré, le visage de dure argile, brune et compacte, d'un sourire bienveillant et fort dans son dernier sourire, le visage paternel éternellement présent dans son dernier repos, puis il s'était de nouveau évanoui dans l'inoubliable* » (385).

le vecteur de l'antique péché, du mensonge premier : « nul n'échappe au vacarme de la voix, nul ne peut y échapper, car chacun, qu'il le sache ou non, n'est rien d'autre lui-même qu'une des voix, il appartient lui-même à ces voix et à leur menace impénétrable, indissoluble et indivisible ». On le comprend, le secours, si tant est qu'il ne soit pas une vaine chimère, ne peut donc venir que de l'extérieur, comme un éclair trouant les entrelacs de la forêt impénétrable, et à la seule condition qu'il dépasse la condition terrestre tout en l'assumant, puisque la terre ne peut demander à la terre d'assumer son mal : « oh !, pour un mortel, cette espérance eût été téméraire, une abomination pour les dieux, elle se fût brisée contre les parois de l'inaudible, évanouie dans les fourrés des voix, dans les fourrés de la connaissance, dans les fourrés des époques, évanouie en un soupir qui s'éteint. Car la source des voix, jaillissant à l'origine des temps, est inaccessible ». Dès lors, puisqu'il s'agit de faire retour à cette Source première ou sacrée selon Steiner et Boutang, puisqu'il s'agit, pour le poète dont c'est le rôle le plus insigne, d'en recueillir pieusement les ultimes traces, comme autant de parcelles éparpillées ou de tessons du Vase brisé par le Serpent, et que, dans cette quête éperdue, il ne pourra comme Virgile qu'avouer son impuissance cuisante, la seule possibilité de salut paraît bien mince, son improbabilité même étant indiquée par les caractéristiques extrêmes de la voix de la grâce, capable de nous apporter ce discours extérieur, cette aide que nos voix confuses réclamaient éperdument : « aucun moyen terrestre n'est suffisant pour résoudre la tâche éternelle, pour découvrir et proclamer l'Ordre, pour parvenir à la connaissance au-delà de la connaissance ; non, cela est l'apanage des puissances et des moyens transcendants, d'une force d'expression qui laisse loin derrière elle toute expression terrestre ». Cette « force d'expression » n'est encore qu'un terme impropre et bien vague que Broch, dans un véritable travail de décantation de la définition qu'il tente de donner, va s'efforcer d'affiner, approchant sans cesse d'un tuf primordial qui, matrice du langage embrouillé des hommes, va se confondre finalement avec le silence. Suivons la progression qui, de « langage qui devrait rester hors du fourré des voix et de toute linguistique terrestre », nous conduit à « un langage qui dépasserait même la musique », puis à « un langage qui permettrait à l'œil, battant dans l'éclair d'une seule pulsation, d'appréhender la connaissance de l'être dans son unité ». Nous sommes ici au cœur du mystère sans doute, puisque le langage rêvé par Virgile (évidemment, on s'en doute, par Hermann Broch lui-même) se confond avec l'Être, est l'Être si je puis dire et que cette parfaite adéquation ne peut qu'être profération inaudible. « Vraiment, conclut le romancier, il eût fallu un nouveau langage, encore inconnu, un langage transcendantal » pour prétendre sauver les hommes, langage qui n'existe pas, que Virgile ne peut que soupçonner, langage du Sauveur dont l'inaccessibilité ne peut que plonger le créateur dans un désespoir plus noir d'avoir été un instant allégé : « oh ! il reconnaissait mieux que jamais la vanité des efforts d'évasion de la masse animale, talonnée par la crainte, lançant des mugissements d'espérance et retombant dans un silence de désillusion ».

Le désespoir réel de Virgile et, nous pouvons le dire avec Broch, son échec artistique tout autant qu'humain (humain parce que, d'abord, artistique et artistique parce que, d'abord, humain), tiennent donc à l'impossibilité même pour le plus grand des poètes d'accueillir cette Voix dont il n'entendra aucun des mots : « Tu as vu le commencement, Virgile, mais tu n'es pas encore toi-même le commencement, tu as entendu la Voix, mais tu n'es pas encore toi-même la Voix, tu as senti battre le cœur de la créature, tu n'es pas encore toi-même le cœur, tu es le guide éternel qui lui-même n'atteint pas le but ». Je ne sais si nous pouvons parler, théologiquement, d'un désespoir propre à celui qui, annonçant et enfermé dans la prison de l'annonce inlassable, ne peut connaître le nom de Celui qu'il clame dans le désert et meurt dans la certitude qu'il ne Le verra jamais ni n'entendra Sa voix³¹. L'exemple de Virgile peut ainsi nous éclairer magnifiquement sur le dilemme absolu vécu par ces hommes qui, à la fois moins et plus que poètes, furent les prophètes de la Bible et le furent parce qu'ils n'en finirent justement pas d'annoncer une Voix dont ils n'eurent pas le privilège de voir les lèvres humaines capables de La proférer. Mais l'enseignement essentiel qu'il faut tirer, je crois, de *La mort*

³¹ Les toutes dernières lignes (cf. p. 439) par lequel le roman se termine sont explicites, elles qui font coïncider impossibilité de la parole et mort de Virgile.

de Virgile est tout autre et, en dépit même de la grandeur et de la nouveauté radicale de l'œuvre³², de nature profondément pessimiste. Car, contrairement à ses propres vœux, ce n'est pas dans ce livre que Broch a pu devenir l'écrivain qu'il rêvait d'être, ayant créé ce nouveau langage mythique seul capable, à ses yeux, de ré-enchanter notre monde absolument plat, langage considéré comme le précurseur d'une nouvelle religiosité³³. Et puis, on ne peut s'empêcher de penser, à l'instar de Maurice Blanchot, que Broch, dans les dernières pages de son roman, ne parvient pas à nous convaincre : d'abord parce que Virgile, par sa mort, rejoint le suprême Indifférencié (et donc Indifférent) duquel nul langage ne peut s'échapper. Ensuite parce que nous sommes là, sans doute, comme le souligne l'auteur du *Livre à venir*, justement « *en présence de ce langage de beauté et de ce faux savoir métaphorique dont Broch voudrait délivrer l'art* »³⁴. *La mort de Virgile*, si elle est bien une œuvre qui « *a pour centre sa possibilité* »³⁵, donc l'illustration même de sa quête, paraît toutefois se dissoudre dans le Néant sans Verbe. Non pas une naissance donc, mais une dissolution. Non pas une réconciliation mais la plus grande séparation. Non pas une révélation, mais une annihilation. Non pas une nouvelle langue, mais la rumeur sans début ni fin, sans voix ni visage, du Rien.

Avec plus de simplicité que Broch et une opiniâtreté pas moins admirable que celle dont témoigna le romancier autrichien, Paul Gadenne, qui n'a jamais prétendu inventer quoi que ce soit de nouveau, s'est à mes yeux approché davantage que l'auteur des *Somnambules* de l'œuvre parfaite, où l'épuration de la sculpture façonnée par le personnage principal, sculpture d'Ève qu'il va mener jusqu'aux limites de l'abstraction, se fait parallèlement à un dépouillement de l'écriture, peut être lue comme la mise en abyme d'un roman qui se fait lui-même nudité, pauvreté et, finalement, prière.

L'Avenue ou la transparence de l'art

« *L'homme qui s'est laissé lui-même et qui a tout laissé, qui ne cherche plus en rien son bien propre et qui opère toutes ses œuvres sans pourquoi et par pur amour, celui-là est totalement mort au monde, il vit en Dieu et Dieu vit en lui.* »

Maître Eckhart, Sermon n°29, *Dieu ne contraint pas la volonté, Il lui donne la liberté*

A quelques années de distance de l'œuvre de Broch, Paul Gadenne a pu affirmer de l'artiste, comme l'a martelé le romancier autrichien avant lui, qu'il devait se soucier de la souffrance des hommes, et, pour ne pas oublier le visage grimaçant de cette dernière, qu'il devait absolument se prémunir de toute velléité d'esthétisme, retraite dans les couloirs silencieux des Académies ou vanité solipsiste des consécérations mondaines³⁶ : « *L'écrivain doit surveiller constamment ses rapports avec son art, pour n'en pas devenir la dupe* »³⁷. Nous ne sommes pas très loin du Bernanos confessant qu'il ne pouvait écrire que dans les cafés où, c'est une évidence pourtant oubliée par nos scribouilleurs, la présence bruyante des hommes l'empêchait de se croire détaché des plus modestes préoccupations quotidiennes. Nous ne sommes pas très loin non plus d'Ernesto Sabato, ce grand romancier argentin qui n'en finit pas de nous crier que l'horreur n'est pas seulement l'inconnue d'une plate équation, aussi complexe soit-elle³⁸. Gadenne, comme Bernanos et Broch, a toujours tenté d'écrire sans oublier

³² Broch lui-même affirme que, avec ce roman, il avait « *ouvert les barrières de nouveaux domaines d'expression* ». La suite de la réflexion du romancier est cruciale puisqu'elle aborde le danger qui a menacé la rédaction du roman, proche d'être englouti dans la confusion de la langue : « *A ces limites, ajoute-t-il, commence le problème de la tour de Babel* », lettre à Carl Seelig du 28 août 1938, in *op. cit.*²², p. 194.

³³ Peut-être alors dans son dernier roman, inachevé, *Le Tentateur*, que Broch caractérise comme étant « *le premier roman religieux, c'est-à-dire un roman où l'élément religieux ne réside pas dans le fait de militer pour la cause de Dieu mais dans celui de revivre une expérience vécue* », lettre à D. Brody du 16 janvier 1936, in *op. cit.*²², p. 164.

³⁴ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Gallimard, coll. Folio essais, 1986), p. 170.

³⁵ *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 169.

³⁶ A l'aune de ce jugement sans échappatoire, l'étrange silence de Julien Gracq paraît lui-même suspect, *a fortiori* lorsque la légende de ce silence, savamment entretenue par de réguliers témoignages et commentaires, fuit de toutes parts comme une barque mal calfatée. Qu'il semble difficile pour nos contemporains de parvenir à se taire !

³⁷ Paul Gadenne, *A propos du roman* (Actes Sud, 1983), p. 9.

³⁸ Voir mon texte intitulé *Ernesto Sabato, le dernier sondeur des abîmes*, dans *Gueules d'amour*, collectif sous la direction de la revue *Cancer !* (Fayard, coll. Mille et une nuits, 2003).

le visage de l'homme qui lui demandait des comptes, à une époque de fer où tant d'intellectuels se sont volontairement murés dans le plus terrible des aveuglements, sans doute parce qu'ils avaient refusé une fois pour toutes de fixer le visage de ces millions d'hommes qui furent liquidés comme s'il s'était agi de vermine. Gadenne ne s'est pas seulement inquiété du récurrent danger de l'esthétisme, lové au plus profond de l'art, il est allé beaucoup plus loin, cette fois en posant avec une force terrible le lien inextricable qui unit l'art au témoignage, qui ne peut qu'être dénonciation et combat contre l'horreur : « *Depuis quatre-vingts ans et plus, la littérature s'écrit devant le bourreau* »³⁹. J'ai déjà évoqué ailleurs et à de nombreuses reprises l'œuvre remarquable de cet écrivain qui demeure un inconnu, en dépit de la réédition de ses principaux romans et des efforts acharnés de Didier Sarrou, son plus grand connaisseur. Je n'évoquerai donc, dans les lignes qui suivent, que *L'Avenue*, publié en 1949 chez Julliard, roman de la transparence paradoxalement né de l'écriture du ténébreux *Vent noir* (paru en 1947), comme le lumineux *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos est né du sépulcral *Monsieur Ouine*⁴⁰. Dans notre étude, *L'Avenue* pourra être considérée comme l'œuvre qui le plus génialement noue notre double problématique : l'art n'est rien s'il n'est passage vers le divin, l'art n'est rien s'il n'est pas, d'abord, un respect profond du langage, une quête harassante de la source sacrée à laquelle Pierre Boutang et George Steiner ont puisé, continuent de puiser, source qui est ou plutôt, hélas puisque ce n'est bien évidemment que très rarement le cas, devrait être le but ultime de toute vie d'artiste.

La façon la plus directe de comprendre *L'Avenue*, et plus largement la recherche romanesque menée par Gadenne, est de citer ce passage *presque* anodin du roman, où il est écrit que l'on « *ne peut non plus que l'œil ne soit esprit, et qu'ainsi toute ligne ne soit signe, si tout signe est langage* » (35). Est ainsi affirmée la double identité propre à l'homme, chair aussi bien qu'esprit, esprit incarné et chair spirituelle⁴¹ mais aussi, l'intime compénétration entre le monde et l'essence même de l'homme, son langage. L'homme n'est pas extérieur au monde, qui serait ainsi posé, face à lui, comme le pur objet d'une attention : le monde est chair de l'homme, chair à la *deuxième puissance* pourrait-on écrire en paraphrasant Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'esprit* qui parle lui de « *visible à la deuxième puissance* » à propos de l'art⁴². L'homme, conformément aux antiques représentations de la Renaissance qui le plaçaient au centre du Cosmos, est donc bien, chez Gadenne, la caisse de résonance où se répercuteront les bouleversements de l'univers, joies ou tragédies : il est le microcosme⁴³ que rien, si ce n'est peut-être l'errance propre au monde moderne, ne peut couper de son origine infinie, mystérieusement contractée en une chair périssable. Il est certes *déchiffreur* des signes, nombreux dans *L'Avenue* (que l'on songe à la jeune fille muette, à monsieur Maignon, à toutes ces haltes pour contempler les plus infimes spectacles de la nature, etc.) mais aussi, *nommeur*, puisque ce qu'il créera de ses mains sera nom véritable posé sur cela qui, sans l'art, fût resté muet. Comme Térence, rien de ce qui arrive à l'homme ne peut être indifférent à Gadenne ; ajoutons que rien de ce que l'homme peut faire au monde où il vit ne le sera également, si Gadenne, comme Walter Benjamin, essaie de sonder la mystérieuse fragilité d'un chant du monde qui, entraîné dans la corruption par l'homme, n'en finit

³⁹ *Op. cit.*³⁷, p. 79, dans un texte admirable datant de 1946 intitulé *La Littérature devant le bourreau*.

⁴⁰ En effet, une première version de *L'Avenue*, détruite par le romancier lui-même, a existé dès 1945, sans doute même dès 1944. A la fin de cette année-là d'ailleurs semble également achevé le manuscrit (ou tout du moins, là encore, sa première version) du *Vent noir*. Je dois ces précieux renseignements au livre de Didier Sarrou, *Paul Gadenne* (La Part commune, 2003), pp. 109 et sq. L'édition de *L'Avenue* que nous commenterons est celle publiée par Gallimard en 1984.

⁴¹ « *Tout se passait comme si la matière se trouvait, dans certaines circonstances favorables, transmuée en esprit, ou était capable du moins de livrer passage à l'esprit [...]* » (171).

⁴² Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit* (Gallimard, coll. Folio essais, 1990), pp. 22-3. Publié en 1964, ce petit livre remarquable paraît, mystérieusement, un commentaire inspiré de *L'Avenue*. Je ne sais si Merleau-Ponty a lu Gadenne. Si ce n'est pas le cas, le mystère de ce texte court et fulgurant n'en est que plus épais. Poursuivons ainsi le jeu des miroirs en notant cette citation de Ravaisson rapportée par Bergson rapportée donc par Merleau-Ponty : « *Vinci dans le Traité de la Peinture parlait de « découvrir dans chaque objet... la manière particulière dont se dirige à travers toute son étendue... une certaine ligne flexueuse qui est comme son acte générateur* » (*op. cit.*, p. 72).

⁴³ Dans une image superbe, le romancier affirme que : « *L'homme [est] cet astéroïde sur l'origine de quoi l'on s'interroge : couvert de la poussière des mondes* » (172). Cette appartenance commune de l'homme et du monde exclut toute tentation gnostique : chez Gadenne, la Nature est toujours une mystérieuse présence qui n'est pas hostile aux hommes. Si elle le devient, par exemple dans l'énigmatique *Invitation chez les Stirl* (publié en 1955), c'est uniquement parce que l'être humain l'a déformée (comme le montre l'exemple de madame Stirl avec ses chiens).

plus de murmurer doucement sa tristesse et, parfois, bien rarement, fait entendre la douce mélodie de la beauté éphémère. L'œuvre d'art réelle sera donc, d'abord, écoute d'une parole immémoriale : « *Il suffisait de soulever un peu la brillante matière des paysages, des routes, et des architectures que les hommes posaient au bord des routes, et voici que nous pouvions entendre, sur la nudité de la terre, se répercuter l'écho du mot initial* » (248). Écoute puis réponse, nom, je l'ai dit, évoqué depuis et par les choses retrouvées dans leur identité véritable, non pas invisible mais seulement cachée, recouverte par la rouille d'une langue galvaudée, défigurée par l'usage d'une technique devenue folle. Ce nom découvert par l'art, ne nous étonne donc pas qu'il soit un « *écho* » (28) du « *mot initial* » si l'art (ou simplement une seule minute de contemplation⁴⁴) selon Gadenne est avant toute chose pure découverte ou plutôt, *redécouverte* du visage sous le masque (26).

Cette redécouverte est donc *retour*, à condition que ce terme ne soit pas compris dans une acception maléfique qui, dans l'œuvre de Gadenne, mime toujours l'encerclement infernal, la folie dans laquelle est bien proche de sombrer Luc, le héros du *Vent noir*, folie et redite stérile ou, pour parler comme Blanchot, *ressassement*. Ce retour, au contraire, est fin de l'exil (13), plutôt qu'embourbement dans le piège de la facilité, par exemple la volonté de s'attarder avec cette bouleversante et belle jeune femme, que Bourgoïn ne reverra jamais plus au cours de ses longues promenades ou encore, pour la première Ève, cette statue abandonnée par le sculpteur sur le seuil interdit, la tentation de se retourner pour regarder le Paradis dont elle a été chassée. Il ne faut pas se retourner vers ce qui a été, car cette halte est mauvaise convoitise, assèchement du cœur et de l'esprit et, finalement, immobilité finale, paralysie démoniaque, hermétisme maléfique. Au contraire, celui qui, comme le sculpteur Antoine Bourgoïn, n'a de cesse de parvenir à l'essentiel, devra veiller à avancer, à marcher sans relâche tout le long de l'avenue, à arpenter, dans une magnifique évocation bernanosienne, les routes qui s'ouvrent sur la lumière du matin : « *Il faut partir sur les routes, de grand matin, pour savoir pourquoi nous sommes au monde* » (91). Chaque arrêt est donc un piège, la possibilité de tomber dans une chausse-trappe, d'être la victime du mauvais enchantement qui pétrifiera ou condamnera à l'errance, cette paradoxale immobilité du cœur et de l'esprit occupés à redire sans cesse, incapables de s'arrêter, de se reposer comme en témoigne le vieux marin de Coleridge. Chaque arrêt n'est un piège que parce qu'il refuse la séparation qui, pour Gadenne, pourtant à tout jamais marqué par le mystère du refus de celle qu'il aime puis perdit, inlassable lecteur de Kierkegaard bâtissant son œuvre sur les ruines de son amour pour celle qui fut sa fiancée, Régine Olsen, n'en reste pas moins la clé unique de la progression spirituelle. Ainsi *L'Avenue* multiplie-t-il les images de la séparation, de la fracture irrémédiable : Antoine, au début du roman, est séparé de sa femme par la débâcle de l'armée française devant les Allemands, femme qui elle-même semble étrangement séparée de toute réalité ontologique en raison de la fragilité même de son prénom, Éliane (10). Ainsi encore l'Ève première s'est-elle immobilisée dans la posture fautive qui rendra celui qui l'a façonnée coupable : Gadenne nous dit bien que cette Ève a « *bougé* » (38) durant l'absence de son créateur, mais ce vacillement est le tremblé qui signale tout simulacre plutôt que l'ébranlement propre au départ réel, c'est-à-dire définitif. Ève, cette sculpture ancienne que Bourgoïn a abandonnée puis reprise depuis qu'il vit seul dans l'étrange ville de Gabarrus, s'est bel et bien pétrifiée, précipitée (comme le disent les chimistes) dans la posture du Juge⁴⁵. Dès lors, ce retour essentiel, ce retour à l'essence consistera, pour l'artiste, à retrouver la sérénité du monde qu'il s'agira de recomposer dans son unité primordiale (118) et, pour l'œuvre d'art,

⁴⁴ S'il est vrai que l'esthétique de Gadenne peut être rapprochée d'une forme de procrastination telle que Borges la décrit : « *La musique, les états de félicité, la mythologie, les visages travaillés par le temps, certains crépuscules et certains lieux veulent nous dire quelque chose, ou nous l'ont dit, et nous n'aurions pas dû le laisser perdre, ou sont sur le point de le dire ; cette imminence d'une révélation, qui ne se produit pas, est peut-être le fait esthétique* », *Enquêtes* (Gallimard, coll. Folio essais, 1992), pp. 18-9.

⁴⁵ On se s'étonnera donc pas que le sentiment de la faute soit irrépressiblement lié à l'immobilité : « [...] *ces gens avaient tous dans leur esprit une image d'Antoine Bourgoïn [...] ; et il leur aurait été impossible de supposer que, tel jour en les jours, l'artiste restait planté devant son argile, la tête basse, portant son talent comme une faute, convaincu que chacune des figures présentes autour de lui était là non pour sa gloire mais pour sa confusion* » (17-18). Cette thématique de la culpabilité et du remords (cf. p. 122, où il est écrit que la sculpture tourmente Antoine) est bien évidemment liée à celle d'une responsabilité de l'auteur face à l'ensemble des hommes (cf. p. 38).

à reconquérir le statut qu'elle avait à l'aube de l'humanité, rien de moins que mythique (41)⁴⁶, donc rien de moins qu'intemporelle ou, mieux, alliée du temps : « *Faire une statue qui soit comme un caillou usé par le temps, mais sur lequel le temps glisse, faute de prise* » (38)⁴⁷.

Car l'œuvre d'art, telle que le sculpteur Antoine Bourgoïn s'efforce d'en réaliser la quintessence, n'est jamais l'aboutissement du rêve préféré de nos petits nihilistes médiatisés à outrance⁴⁸ : raser le passé et, sur les débris encore fumants, édifier une œuvre immédiatement emballée dans le papier sale du génie. Au contraire, pour Gadenne, l'œuvre d'art ne peut qu'être le très patient « *résumé* »⁴⁹ ou récapitulation du passé, non pas compris comme une fossilisation de l'esprit, mais comme sa perpétuelle résurrection : « [...] *l'œuvre d'art n'est-elle pas justement celle qui possède la capacité de franchir les frontières des civilisations, de passer d'un sens à un autre et de modifier ses effets suivant l'œil qui en reçoit le contact, sans rien perdre de ses pouvoirs ?* » (36). Pour le sculpteur, l'œuvre d'art, peu importe sa réussite séculière pourrait-on dire, ne peut que se souvenir : oublier les tentatives qui l'ont forcément précédée ne pourra mener, au pis, qu'à une œuvre bâclée, inepte et, en fin de compte, incapable de se tenir au sens premier du terme et, au mieux, à une œuvre prétentieuse. L'œuvre d'art véritable est et ne peut être que palimpseste perpétuel : « *Des révolutions avaient passé, d'autres étaient en route ; mais chaque fois qu'un homme tentait une expérience un peu haute, d'autres hommes l'avaient tentée avant lui, il refaisait des étapes déjà faites, et les lignes de crête, comme les précipices, avaient déjà leurs noms marqués sur les cartes* » (210). L'œuvre d'art, résumé, lien mythique avec les premiers jours, *aleph* qui, comme dans le conte de Borges, récapitule la création tout entière, est aussi chemin⁵⁰. Bien évidemment, une fois de plus, il faut s'attendre à ce que Gadenne ne fasse pas de ce chemin la route du solitaire orgueilleux mais la voie de fraternité où, s'il sait lire, voir et écouter, il ne sera pas surpris de rencontrer d'autres créateurs : « *Nous habitons une terre où les chemins s'entrecroisent de telle sorte que chacun passe par tous les autres, et qu'il est aussi difficile d'aller tout droit que de ne jamais rencontrer les nœuds où ils se rejoignent* » (247). La sculpture n'est cependant pas seul concernée puisque, dans *L'Avenue*, l'œuvre d'art patiemment construite par Antoine Bourgoïn est forcée de cohabiter avec une matière qui, pour le sculpteur, demeure bien moins malléable que ne l'est la glaise : « *Antoine s'irritait contre les mots. C'était une matière plate, usée, un peu perfide ; on avait beau essayer de la guider, de la soulever, elle retombait à sa platitude, à ses trahisons* » (131-2). Le but entrevu est pourtant identique, qu'il s'agisse de glaise ou de mots. Dans les deux cas, il faut retrouver de reconquérir une transparence première (132). Quitte à comprendre que c'est dans le dit même d'une parole simple, celle de M. Maignon, difficilement interprétable, remplie de silences, que le langage véritable pourra advenir qui seul découvrira, non pas ce qui n'existe pas, mais simplement ce que nous ne savons plus voir ni entendre⁵¹ car, pour l'art comme pour le langage, tout est affaire de résurgence, de reconnaissance et, je l'ai dit, de retour à la source sacrée : pour l'écrivain dont Antoine Bourgoïn est ici l'interprète, il est impératif de retrouver le mot le plus juste, débarrassé des différentes couches de mensonges que l'usage aura déposées sur son étymon car « *Mais écrire, justement, n'était-ce pas ajouter des signes à des signes ? Il aurait fallu*

⁴⁶ Cette identité entre l'art et le mythe est un point évident de rapprochement avec les tentatives menées par Broch, surtout dans son dernier roman, *Le Tentateur*.

⁴⁷ Nous pouvons rapprocher cette métaphore de celle utilisée par le romancier dans *La Rue profonde*, paru en 1948 : « *J'ai compris, ce soir, devant ce galet, ce qu'il me fallait faire [...]. Que je rende seulement mon poème pareil à lui. Puisse mon esprit le rouler indéfiniment, jusqu'à lui donner cette finesse, cet éclat qui ne sont pas d'ici* » (*La Rue profonde*, Le Dilettante, 1995, p.40).

⁴⁸ Dans *L'Avenue*, le rôle de l'arrogant apôtre du modernisme est tenu par l'Instituteur, dont la femme, attachée à la rayonnante simplicité du monde, se suicidera.

⁴⁹ Où nous retrouvons la thématique d'une totalité ramassée dans une parcelle : « *Des civilisations entières, des aspirations séculaires, se trouvaient résumées dans l'espace étroit d'un tableau : Venise dans un geste du Titien, la France féodale sur une page de livre d'heures* » (182).

⁵⁰ Ainsi paraît-il inévitable de comparer la statue d'Ève à une route, à l'Avenue elle-même (cf. p. 89).

⁵¹ « *De même, dans certaines circonstances de la vie, certaines rencontres, comme dans certaines musiques, je suis persuadé qu'il existe... oui, quelque chose, comme un élément chimique, qui développe notre perception, la rend apte à saisir... hum... eh bien, ce qui s'y trouve, ou plutôt ce qui se trouve... comment dire ? par derrière – oui, une espèce de réactif qui nous aide à découvrir en nous-même une aptitude... que nous sommes étonnés de posséder – car elle ne se révèle qu'en présence de ce qui l'excite – mais qui est suffisante pour créer, entre nous et l'objet qui en a provoqué l'éveil, un lien personnel, et pour nous... comment dire ? pour nous permettre de nous y associer...* » (160-1).

aussi connaître les mots, et ce qui s'y cache. Comment pouvait-on s'exprimer ? Il avait déjà échoué dans cet effort. Comment pouvait-on se servir des mots, ces explosifs, sans les avoir d'abord décapés, désamorçés, sans avoir mis à nu ces racines qui se perdent dans la nuit des temps ? » (177).

Ainsi comprise, l'œuvre d'art selon Paul Gadenne n'a qu'une finalité bien précise : s'effacer dans un pur oubli de sa matière et de sa signification. La beauté réelle doit se faire pure transparence qui mimera celle-là même qu'aura conquise de haute lutte l'artiste, lui-même devant se vouer à l'oubli (15). Il serait donc faux et prétentieux de croire que l'art n'a de sens qu'en lui-même. Certes, la beauté qu'il prodigue, parce qu'elle est accord avec le monde, qu'elle en récapitule et ordonne le hasard (145), ne cherche pas l'extériorité navrante d'un quelconque message : l'œuvre d'art n'enseigne pas mais *délivre*. Et d'abord de ce sentiment retors éprouvé par l'artiste : la culpabilité. Ainsi l'artiste ne retrouvera-t-il la sérénité qu'à la mesure où il se sera dépouillé de toute volonté propre et se sera oublié. A l'extrême, il n'est pas exagéré de prétendre que l'artiste lui-même doit disparaître du monde (206) car, à une certaine hauteur (ou profondeur, les gouffres spirituels, d'abîme ou de béatitude étant équivalents dans toute démarche mystique), au point où son exigence l'a conduit, Antoine Bourgoïn constituerait un obstacle au rayonnement de son œuvre, œuvre qui elle-même, je l'ai dit, n'est que passage⁵² et seuil. C'est que, comme chez Dick, l'art, aussi épuré et sincère soit-il, n'en demeure pas moins pour Gadenne une source d'illusion, un simulacre : « *Oui, c'était tout l'art, se dit-il, qui est simulacre* » (258). Que cache ce simulacre, que nous empêche de contempler ce masque ? La réponse est évidente, bien que partiellement cachée, comme toujours chez Gadenne, selon la logique de la quête mystique. Cette *réelle présence* que l'art fait advenir et empêche pourtant de se manifester ne peut qu'être Dieu, ou plutôt sa pure absence⁵³, comprise comme la certitude rayonnante de sa venue⁵⁴ voire, dans une belle image patristique détournée de son intention première, de sa capture : « *La nuit, s'il nous arrivait d'ouvrir les yeux, nous nous levions en hâte et allions voir si la place était occupée, si l'On avait mordu à l'hameçon, si l'On avait bien été pris au piège* » (191)⁵⁵.

Parler de quête mystique peut surprendre, à l'égard d'un auteur qui, on le sait, n'a jamais été moins que remarquablement discret sur ses croyances spirituelles. Sans doute faut-il affirmer que Gadenne, en grand lecteur de Kierkegaard, a-t-il vite compris que toute publicité de la foi ne pouvait qu'être mensonge et jeu de dupes. Au contraire, la foi véritable est intériorité, secret et, dira Kierkegaard, *incognito*. De sorte pouvons-nous expliquer le paradoxe apparent d'un Lieu, d'une Présence, d'une Visibilité qui sont non-Lieu souverain, non-Présence absolue et finalement Invisibilité parfaite car, conformément aux textes mystiques d'auteurs tels que Maître Eckhart que Gadenne a bien évidemment lus⁵⁶, toute positivité accordée au divin ne peut qu'être fallacieuse. Ainsi, à mesure que nous progressons dans *L'Avenue*, avançons-nous vers ce Lieu que le romancier majuscule, absolument irréductible à toute localisation spatiale. Pourtant, ce Lieu n'est pas, comme dans le roman de Broch, le non-Lieu du néant mais celui de la Présence, vers laquelle le roman tout entier aura le rôle de nous conduire. *L'Avenue* est donc seuil, et ce doublement. D'abord dans sa thématique d'une ascèse qui

⁵² « *L'œuvre d'art n'était peut-être qu'un passage...* » (205).

⁵³ Je ne m'attarde pas sur la thématique du Lieu abondamment développée par Gadenne. Je ne résiste toutefois pas au plaisir de citer ce passage qui assigne aux actions accomplies par les hommes une bouleversante destination, toute baudelairienne : « *Ce lieu vers lequel ils se rendaient, c'était le lieu, éternellement vacant, que nous réservions depuis toujours à l'action supérieure à tout amour, à la Présence dont nous avons invoqué la venue au cours des siècles, par toutes nos constructions et nos constitutions, par tous nos édifices, par des armées de maçons et d'architectes ; pour qui nous avons dressé tant d'arches et de tours, élevé tant de voûtes, de flèches, de coupes, lancé tant de vaisseaux, dans l'espoir qu'elle vienne s'y installer un jour, qu'elle consente à venir occuper la place préparée pour elle. De là ces citadelles, ces sanctuaires sur les hauts lieux* » (190-1).

⁵⁴ N'insistons pas sur le jeu de mot facile que contient le titre du roman. Gadenne a noté ces phrases en marge de la rédaction de son roman : « *Alors il comprend que l'art n'était qu'un moyen d'arriver à cette vérité. Maintenant qu'il la possède, il n'a plus besoin ni désir de créer [...]. L'Art est vain à qui a trouvé la Voie* », *Carnets Paul Gadenne n°10* (La Rue profonde, 1989), p. 89.

⁵⁵ Je parle de détournement car l'image de l'hameçon, utilisée par les Pères, signifiait la capture du démon par le Christ livré en Croix.

⁵⁶ Toujours dans ses carnets, déjà mentionnés, Paul Gadenne a noté tout simplement : « *Saint Jean de la Croix* », *op. cit.*, p. 87.

conduit par étapes⁵⁷ à l'effacement total⁵⁸, ensuite en tant que transparence qui nous permet de voir au travers du miroir, bien sûr comme en énigme puisque, de cet au-delà face auquel le roman se clôt, rien ne nous est dit, rien ne peut nous être dit, *L'Avenue* se concluant par une énigme : Antoine Bourgoïn détruit-il son chef-d'œuvre, succombe-t-il à la tentation de l'enterrer ou bien, saut dans le fantastique qui n'est pas étranger à l'œuvre de Gadenne, devons-nous postuler une espèce de réconciliation parfaite entre le créateur et sa sculpture, entre l'œuvre et la vie, comme le célèbre conte de Poe l'a popularisée ? La destruction de la sculpture paraît peu probable, car ce serait là renoncer dramatiquement à l'effacement recherché par Bourgoïn, céder en fin de compte à la facilité, d'ailleurs probablement récupérée par une postérité férue d'une lecture rimbaldienne de la destinée du sculpteur. De la même façon, le sculpteur ne peut se confondre avec son œuvre, car ce serait là penser que la sculpture jouit d'un quelconque privilège ontologique : c'est tout le contraire comme nous l'avons montré, l'œuvre d'art n'étant jamais plus aboutie que lorsque s'abolit son statut esthétique. Il nous faut donc poser que la fin de notre roman illustre à son tour, *comme en secret*⁵⁹, la thématique du mouvement, cette Reprise qui jamais ne peut être condamnée à la stérilité de l'immobilité, d'un passé emprisonnant, délétère et désespérant : Antoine, comme Ève chassée du Paradis⁶⁰, ne peut d'ailleurs, empêché par le glaive foudroyant, se retourner (255-6) comme le fit l'épouse de Lot qui, pour avoir enfreint le commandement, fut pétrifiée. *L'Avenue* est pure ouverture qui est mouvement⁶¹, Présence donnée par l'œuvre d'art, au-delà de l'œuvre d'art, présence qui est absence, absence qui est, en fin de compte, joie et silence⁶².

Conclusion : *Stalker* ou la parabole de la grâce bafouée

Stalker, avec *Le Miroir* et *Le Sacrifice*, est l'une des œuvres les plus abouties de Tarkovski⁶³. Il n'est pas anodin de rappeler que le film, tourné une première fois dès 1977 sur une pellicule occidentale (inadaptée pour le matériel des laboratoires russes) qui, une fois développée, se révéla inutilisable, dut être de nouveau entièrement tourné par Tarkovski, qui termina le second montage du film en 1979. La richesse de cette œuvre autorise bien des interprétations symboliques⁶⁴ qui, on s'en doute, invalident quelque peu la monosémie de la parabole : en effet, à la différence de cette dernière, dont l'explication unique est livrée aux apôtres par le Christ en personne, l'interprétation symbolique est polysémique.

⁵⁷ Par exemple celles de la Construction, de l'Avenue, d'Ève, ces différentes figures entretenant entre elles des liens très profonds.

⁵⁸ L'une des tentations les plus fortes de Paul Gadenne, pas seulement d'ordre mystique, aura sans doute été de céder à ce complexe nihiliste de Bartleby décrit par Enrique Vila-Matas dans *Bartleby et compagnie* (Seuil, coll. 10/18, 2003).

⁵⁹ Secret ou plutôt, je l'ai dit, énigme, voire, terme bien laid mais suggestif, *énigmatiçité* (selon Jean Bessière) du texte qui se conclut par une image aporétique, la singularité astrophysique du trou noir, duquel nulle information ne peut échapper, pas même la lumière : « [Ève] commençait à se concentrer sur elle-même, à se contracter, comme les astres morts, ou à la manière des objets que l'on dépasse en effet » (212).

⁶⁰ Remarquons que l'image finale pourrait être comprise comme une réconciliation d'Ève avec son créateur, Ève d'abord chassée du Royaume puis revenue, si je puis dire, à celui-ci grâce à Antoine Bourgoïn.

⁶¹ Je ne puis m'empêcher de penser à ce que Franz Kafka écrivait de l'expulsion hors du Paradis et à sa réitération perpétuelle : « *L'expulsion hors du Paradis est pour l'essentiel éternelle : l'expulsion hors du Paradis est donc bien définitive, la vie dans le monde inévitable, mais l'éternité de l'événement (ou, exprimé temporellement : l'éternelle répétition de l'événement) rend néanmoins possible, non seulement que nous soyons capables de rester durablement au Paradis, mais qu'effectivement nous y soyons durablement, peu importe qu'ici nous le sachions ou non* », *Réflexions sur le péché, la souffrance, l'espérance et le vrai chemin* (Rivages poche, coll. Petite Bibliothèque, 2001), pp. 54-5.

⁶² Comme l'illustre la parabole kafkaïenne des ouvriers (cf. pp. 225-8) dont le dernier, qui ne chante ni ne parle, est sans aucun doute celui qui est le plus heureux.

⁶³ Je me suis servi de plusieurs sources, dont, bien sûr, le film lui-même, datant de 1979 (disponible chez Artificial Eye ou R.U.S.C.I.C.O.). Tarkovski eut l'idée de ce film après avoir lu un des classiques de la science-fiction russe, *Pique-nique au bord du chemin* des frères Arcadie et Boris Strougatski, ouvrage ultérieurement traduit par *Stalker* (Paris, Denoël, coll. Présence du futur, 1994). D'Andreï Tarkovski, on consultera très utilement : les *Œuvres cinématographiques complètes*, tome 2 (Exils, 2001), le *Journal 1970-1986* (éditions des Cahiers du Cinéma, 1993) et enfin *Le Temps scellé* (éditions des Cahiers du Cinéma, 1995).

⁶⁴ Un bon exemple de ce type de lecture symbolique, qui parfois pêche cependant par une volonté de *tout faire parler*, est donné par l'article consacré à *Stalker* dans le volume des *Études cinématographiques* sur l'œuvre de Tarkovski (Minard Lettres modernes, 1986, pp. 75-104 sous les plumes de Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel).

Toutefois, on ne peut dire n'importe quoi sur *Stalker* car l'horizon d'attente de ce film en tout point remarquable est éminemment et à l'évidence religieux, pour ne pas dire chrétien, ce terme étant encore imprécis si l'on songe à la longue tradition orthodoxe dans laquelle Tarkovski, après Dostoïevski (à l'œuvre duquel il songea consacrer un film), s'est inscrit profondément. Il serait ainsi ridicule de proposer une lecture psychanalytique (puisqu'il est la mode), voire matérialiste de cette œuvre d'un ardent mysticisme. Il serait tout simplement impardonnable d'en tenter (cela a peut-être déjà été fait, je ne sais) une lecture déconstructrice qui essaierait de prouver que *Stalker*, parce qu'il s'interroge sur l'existence même de la foi dans un monde occidental qui ne fiche de Dieu, affirme la radicale inexistence de l'une et de l'autre. Dans *Stalker*, les deux thèmes qui nous occupent, la parole et l'art, occupent une place essentielle qui nous autorise, je crois, à livrer de ce film une interprétation non pas limitée mais volontairement réduite à une seule interrogation : dans un monde privé de Dieu, l'Art est-il encore possible ? Dans un monde incapable d'écouter le Verbe, les hommes peuvent-ils encore s'écouter les uns les autres et dialoguer ou ne sont-ils pas condamnés, à perpétuité, à creuser en se bouchant les oreilles la fosse de Babel ?

Un premier indice de cette double prééminence accordée à la parole et à l'art nous est donné (faux paradoxe) par l'importance du silence (la Zone est ainsi décrite par le stalker comme étant l'endroit le plus silencieux du monde) ou par la lecture d'un passage de l'Apocalypse par une voix *off* de jeune femme (celle du stalker ?). Il n'est pas même jusqu'à la musique envoûtante d'Artemyev qui ne contribue à faire de ce film un long poème chanté. L'image ne peut tout suggérer, malgré son extraordinaire puissance d'évocation, *médiate*, instantanée : le langage nous permet alors de gonfler la texture du film, de le douer d'une parole qui, *médiate* au contraire de l'image *immédiate*, exigera du spectateur un travail réflexif, second. Dans les films de Tarkovski, la parole constitue ainsi l'horizon de l'image plutôt que son support ou son commentaire, y compris lorsque le réalisateur filme longuement des œuvres picturales (comme tel tableau de Breughel dans *Solaris*), davantage et *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'icônes (dans *Stalker*, celle abandonnée dans l'eau), dont la dimension verbale, je crois, n'a pas besoin d'être trop lourdement soulignée. La parole n'est plus seulement commentaire mais question posée par les personnages, vibrante de trouver une réponse qui parfois arrivera, mais toujours sous la forme la plus inattendue, qu'elle soit diégétique (lorsque tel ou tel héros du film apporte à ses compagnons une réponse ou bien lorsque c'est le réalisateur lui-même qui le fait, comme s'il était un *deus ex machina* ironique) ou extra-diégétique (question à laquelle nous pouvons répondre en silence). De plus, par l'intermédiaire de l'Écrivain, certains des conflits propres à toute démarche artistique sont soulignés : notamment, comme d'ailleurs chez un Bernanos, la vanité ridicule de l'homme de lettres qui s'est détourné de la voie périlleuse de l'art pour emprunter le sentier fleuri de la renommée. Ainsi, la personnalité de cet écrivain au bout du rouleau me semble bien plus complexe que celle du scientifique. L'Écrivain, en effet, est un homme blasé, un sceptique qui n'hésitera pas à parodier le sacrifice du Christ en posant sur sa tête une couronne d'épines. Il ne croit plus à la puissance démiurgique de son art, qui l'a vidé, et c'est par ennui tout autant que par un ultime geste de défi qu'il va désirer pénétrer dans la Zone, afin de se prouver sans doute que le miracle ne peut exister que dans la cervelle de quelques pauvres diables macérant dans les hallucinations. Car, et c'est là ce qui fait de ce personnage un être tragique, l'Écrivain ne cesse de pleurer sur son idéal saccagé, la pureté d'un monde à présent profané qui, jadis, ouvrait les yeux étonnés de l'enfant devant la beauté de la création. Ne lui reste ainsi plus aucune consolation, l'écriture n'étant à ses yeux qu'un tremplin social, autre synonyme de lente dévoration de sa propre substance. Pour lui, rentrer dans la Zone représente donc une chance inespérée, sans doute miraculeuse (je suis certain qu'il le sait pertinemment) que, par son comportement, il va refuser de saisir. Le Professeur, qui a désiré détruire la Zone au moyen d'une bombe atomique, avait toutefois la certitude qu'elle était parfaitement réelle, qu'elle avait le pouvoir divin d'exaucer les vœux des hommes. C'est donc l'homme de science qui, par peur des conséquences terribles pouvant découler de l'existence même de la Zone (qu'advierait-il si un fou ou un homme pervers parvenait à accomplir l'un de ses désirs grâce à la Chambre ?), légitime en somme son pouvoir infini, là où l'homme de l'art a refusé d'écouter ce que lui murmurait la Zone, qui eût pu dissiper ses ténèbres.

La leçon paraît claire si nous affirmons donc que la Zone, tout comme, d'ailleurs, le fut la planète *Solaris*, représente pour Tarkovski le scandale absolu de la liberté dans un monde cassé, esclave des

valeurs de l'argent et de la matière. Entendons-nous sur ce mot de liberté, qui ne renvoie pas dans mon esprit à une quelconque dimension existentielle, voire existentialiste, ou alors qui n'y renvoie que de façon seconde, consécutive. Car la Zone est moins l'espace des possibles que celui de la *reconnaissance* (au sens où l'entendait Aristote à propos de la catharsis propre à la tragédie) ou plutôt de la *reprise* (au sens religieux où Kierkegaard l'entendait), acceptation du miracle à portée de main (dans *Solaris*, le retour de la femme perdue et, dans *Stalker*, la présence de la jeune fille douée de pouvoirs paranormaux), sacrifice consenti et sacrifice d'abord de ses plus solides assurances, ce masque de toutes les vanités et de toutes les prétentions de l'esprit. Plonger dans la Zone, c'est donc être au plus près de notre âme débarrassée de tous ses oripeaux, de toutes ses peaux mortes, de tous ses miroirs déformants, et ce parcours vers les profondeurs les plus intimes ne peut avoir comme accomplissement que la découverte de notre visage le plus secret, ce visage invisible qui, une fois de plus selon Bernanos, affleure sous nos traits fatigués. C'est d'ailleurs l'échec de cette initiation au véritable dénuement spirituel qui explique le désespoir final du Stalker, cet homme simple et sans apprêts : les deux personnages qui l'ont accompagné sont revenus de la Zone comme si rien n'avait changé dans leur âme, avec la même aigreur, le même scepticisme, un aveuglement qui plus que jamais s'est mué en refus exacerbé du miracle. Bref, ils n'ont rien appris de la Zone ou si peu, ils ne l'ont pas vue et, de même, ils n'ont pas écouté son mystérieux langage.

Affirmer *ex abrupto* que la Zone est le lieu privilégié où l'art, la parole, l'âme ou même la foi (elle représenterait plutôt leur inextricable et paradoxale identité commune) vont se livrer à nu aux trois explorateurs, est évidemment une explication bien maigre. L'enseignement du film de Tarkovski n'en demeure pas moins d'une simplicité et d'une richesse bouleversantes, à l'instar de celles que nous livrent les paraboles évangéliques : dans un monde sans Dieu, la Zone représente la dernière et éphémère, ardue et sans doute terriblement fragile voie du salut mais c'est aussi ce même monde et sa prosternation ridicule devant toutes les idoles, c'est ce monde cassé qui nous a fait oublier le chemin, qui nous a même presque entièrement enlevé le désir de nous y engager, qui nous empêche de comprendre cette évidence, de voir que la Zone est le lieu banal de la grâce donnée, mais refusée par les hommes, de voir et de comprendre que la Zone est cet homme intérieur que le Christ nous a demandé de faire triompher. La parole est cette grâce, l'art est cette grâce, Dieu est cette grâce, langage, corps et esprit pourrions-nous dire, que nos petits dissecteurs sans entrailles refusent de considérer dans leurs liens évidents, insécables, ainsi que leur identité symbolique qui, celle-ci maintenant brisée, ceux-là maintenant coupés, nous mènent tout droit vers un Graal d'insignifiance. C'est sur cette assurance et ce socle – l'art et le langage ne sont que futilité s'ils ne questionnent pas le divin – que l'œuvre de Tarkovski, singulièrement *Stalker*, a bâti son arche de beauté. Saurons-nous encore la voir ?

Juan Asensio pour le [Stalker](#).