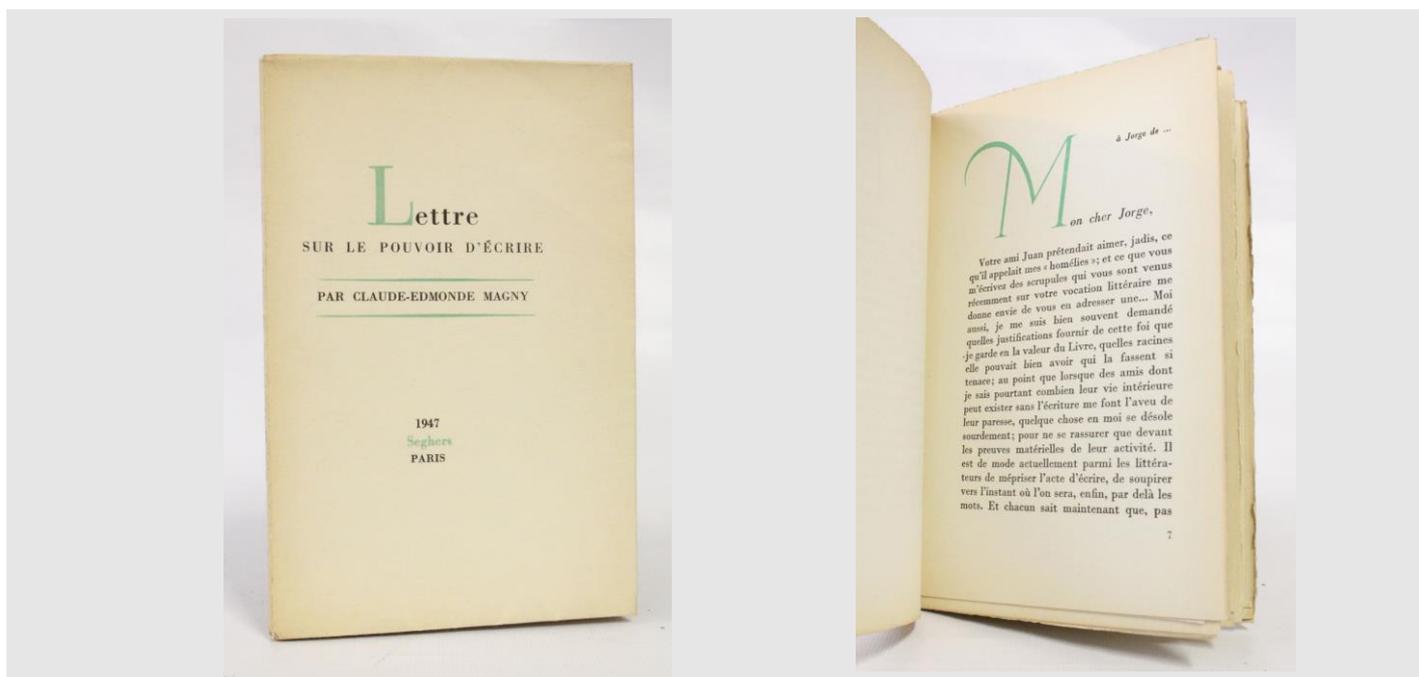


Lettre sur le pouvoir d'écrire, de Claude-Edmonde Magny, Seghers, 1947
Flammarion, 1950, avec une préface de Jorge Semprún



La *Lettre sur le pouvoir d'écrire* que Claude-Edmonde Magny a écrite à mon intention est datée de février 1943. Chaque fois que je l'ai relue, j'y ai trouvé effectivement la réalité concrète, la densité spirituelle aussi, de nos conversations de cette année-là.

J'ai connu Claude-Edmonde Magny en 1939, au moment de mon arrivée en France, après la défaite de la République espagnole. C'était à Jouy-en-Josas, au cours d'un congrès du mouvement Esprit, si je me souviens bien. En tout cas, lors d'un événement ou d'une réunion de cette période-là, se rapportant aux activités d'Esprit.

Mon père avait été le correspondant général en Espagne du groupe et de la revue d'Emmanuel Mounier. Il avait assisté à ce congrès de Jouy-en-Josas, et m'avait amené avec lui. J'avais quinze ans, j'étais interne au Lycée Henri IV, l'exil commençait. La langue française devenait ma seconde patrie, un lieu d'asile du moins.

J'avais sagement suivi la discussion au congrès d'Esprit. L'ombre de la guerre mondiale, désormais non seulement inévitable mais proche, se profilait sur tous les débats. Je me souviens fort bien de l'impression que me firent les interventions de Luccioni, de Landsberg, de Soutou. Je me souviens que la femme de Paul-Louis Landsberg était blonde et séduisante, qu'elle conduisait une décapotable.

C'est là, si je me souviens bien, que j'ai rencontré pour la première fois Claude-Edmonde Magny. C'est d'ailleurs à ce moment qu'elle a commencé à utiliser ce nom, qui était un pseudonyme, pour signer ses articles et ses essais. Elle était agrégée de philosophie, enseignait en province. À Rennes, pendant la drôle de guerre. Elle n'était revenue à Paris que vers 1941, date à partir de laquelle nous nous sommes rencontrés régulièrement.

Mais si la *Lettre sur le pouvoir d'écrire* m'a été écrite en 1943, je ne l'ai lue que deux ans plus tard. C'est Claude-Edmonde elle-même qui me l'a lue, un jour d'août 1945. Je pourrais dire lequel avec certitude : le lendemain, la première bombe atomique explosait sur Hiroshima. Ce jour d'août, la veille d'Hiroshima, j'avais sonné à la porte de Claude-Edmonde Magny, rue Schoelcher, très tôt le matin. Je savais qu'elle s'installait à sa table de travail dès l'aube. Elle corrigeait les dernières épreuves d'un livre qui allait paraître quelques semaines plus tard, *Les Sandales d'Empédocle*. Nous en avons parlé souvent, depuis que j'étais revenu de Buchenwald, trois mois plus tôt. Car le livre reprenait, magistralement à mon avis, bon nombre de thèmes et de réflexions qu'elle m'avait fait partager, les années précédentes, et qui se trouvent également à l'arrière-plan de sa *Lettre sur le pouvoir d'écrire*.

Claude-Edmonde Magny m'a donc lu sa lettre - celle-ci n'avait pas encore de titre ; elle ne l'a eu que pour sa première publication, en 1947, chez Seghers - un petit matin d'août, la veille d'Hiroshima. Pourquoi ce jour-là précisément ?

Depuis mon retour de Buchenwald, j'étais pris dans l'immobile vertige de deux besoins ou désirs contraignants mais contradictoires. Le désir de vivre ou de revivre, donc d'oublier. Le désir d'écrire, d'élaborer et de transcender l'expérience du camp par l'écriture, donc de me souvenir, de revivre sans cesse par la mémoire, l'expérience de la mort. Dans cette situation, il m'arrivait de connaître des moments de bonheur : le goût violent de la vie retrouvée ne semblait pas m'interdire l'exercice de mémoire pour les besoins de l'écriture. D'autres moments étaient d'abominable détresse : l'écriture m'enfermait dans l'univers de la mort, m'y étouffait irrémédiablement.

Le jour que j'évoque ici, la veille d'Hiroshima, j'ai sonné à la porte de Claude-Edmonde Magny, rue Schœlcher, à six heures du matin, après une nuit blanche de cauchemar angoissé. Elle m'a accueilli, m'a offert du café très fort (du vrai café, s'entend : un tour de force en 1945) et nous avons parlé. C'est dans le contexte de cette conversation qu'elle m'a lu sa lettre.

Deux ans plus tard, je reçus un exemplaire de l'édition originale, tirée à 300 exemplaires sur vélin Lafuma (le mien porte le numéro 130). Depuis lors, le petit volume de la *Lettre sur le pouvoir d'écrire* ne m'a quasiment plus quitté. Je l'ai emporté avec moi dans toutes les circonstances de ma vie, y compris les voyages clandestins.

En 1947, lorsque la première édition de ce texte a paru, je ne rencontrais plus Claude-Edmonde Magny avec la régularité d'autrefois. De ma part, l'une des raisons - sans doute obscure, non explicitée à moi-même - de cette distanciation tient au fait que j'avais alors abandonné le projet d'écrire. Dès 1946, à Ascona, dans le Tessin, j'avais abandonné le livre que je tentais d'écrire sur mon expérience de Buchenwald. Il m'avait fallu m'y décider pour survivre, littéralement. Il me fallait choisir entre l'écriture et la vie, j'ai choisi cette dernière. J'ai choisi une longue cure d'aphasie, d'amnésie délibérée, pour revivre. Ou pour survivre. J'ai choisi du même coup l'illusion d'un avenir, par le moyen de l'engagement politique, puisque l'engagement dans l'écriture me ramenait à l'enfermement de la mémoire et de la mort.

C'est dans ce travail de retour à la vie, de deuil de l'écriture, que je me suis éloigné, c'est facile à comprendre, de Claude-Edmonde Magny. Sa *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, qui m'accompagnait partout, était le seul lien, indirect, énigmatique, fragile, avec celui que j'aurais pu être : un écrivain. Avec moi-même, en somme, la part de moi la plus authentique, bien que frustrée.

Je n'en dirai pas plus, ici et pour l'heure. Tout un livre - une bonne partie d'un prochain livre, du moins - est consacré à ce dialogue avec Claude-Edmonde Magny, par le truchement de cette *Lettre sur le pouvoir d'écrire* qu'elle m'adressa, par l'élucidation des circonstances où nous en parlâmes, après qu'elle me l'eut lue, la veille de la destruction d'Hiroshima.

Un mot pourtant, en attendant. Un mot pour rappeler une phrase de Claude-Edmonde Magny dont les effets sont décisifs sur mon travail d'écrivain. « Nul ne peut écrire » a-t-elle dit, « s'il n'a le cœur pur, c'est-à-dire s'il n'est assez dépris de soi... ».

Je m'y efforce.

Jorge SEMPRÚN
Septembre 1993

Mon cher Jorge,

Votre ami Juan prétendait aimer, jadis, ce qu'il appelait mes « homélies » ; et ce que vous m'écrivez des scrupules qui vous sont venus récemment sur votre vocation littéraire me donne envie de vous en adresser une... Moi aussi, je me suis bien souvent demandé quelles justifications fournir de cette foi que je garde en la valeur du Livre, quelles racines elle pouvait bien avoir qui la fassent si tenace ; au point que lorsque des amis dont je sais pourtant combien leur vie intérieure peut exister sans l'écriture me font l'aveu de leur paresse, quelque chose en moi se désole sourdement ; pour ne se rassurer que devant les preuves matérielles de leur activité. Il est de mode actuellement parmi les littérateurs de mépriser l'acte d'écrire, de soupirer vers l'instant où l'on sera, enfin, par-delà les mots. Et chacun sait maintenant que, pas plus que l'amour n'a pour fin la procréation, ce qui importe ici ce n'est pas le poème, piètre résultat, d'ailleurs indifférent mais seulement l'expérience intérieure qui l'a engendré, et que les gens les plus forts sont ceux qui se taisent. Tacitement réprouvée par Rimbaud et par M. Teste, l'écriture rougit de sa matérialité, de son ostentation, de son impudeur, elle n'a de cesse qu'elle n'ait regagné - sans s'être fait trop remarquer - le néant d'où elle n'aurait jamais dû sortir. Le vieux *canular* symboliste de Villiers et de Gourmont - vous savez bien, la partition pour triangle (ou pour chapeau chinois ?) faite de trois silences, et qui brise le cœur au vieux musicien des *Contes Cruels*, ou le mythe de « M. Th. », l'homme de génie qui n'écrit rien et préfigure M. Teste jusque dans ses initiales - cette farce de café montée par les habitués de la « Nouvelle Athènes » a mis cinquante ans à se faire prendre au sérieux, mais il faut convenir que sa réussite est entière. Vous étonnerez-vous beaucoup si l'individu contrariant que je suis n'est pas d'accord ?

Mais la question de la valeur en soi de la littérature ne se confond pas avec celle de sa possibilité pour une personne particulière. Écrire est la meilleure façon que j'aie trouvée ici d'intégrer une certaine expérience, de me « l'ajouter » véritablement, dirait M. Teste, de faire qu'elle soit aussi totalement à ma disposition, tout entière convertie en aptitude, comme la nage ou la locomotion. Il ne s'ensuit nullement que ceci soit valable aussi pour vous.

Vous rappelez-vous ce soir pluvieux de printemps où vous êtes rentré chez moi en me déclarant que jamais vous ne pourriez écrire « votre » *Recherche du Temps perdu* ? Vous aviez marché longtemps dans des rues désolées, assailli par toutes les déceptions mesquines de la journée, et vous aviez été de nouveau repris par la vieille angoisse mal oubliée de la première adolescence quand vous déambuliez tristement dans une ville étrangère, regrettant presque l'internat du lycée dont les murs, au moins, étaient familiers, et sans autre avenir à votre journée que la pensée d'y retourner le soir. Et je ne pouvais que sympathiser, moi qui autant que vous suis lâche et incapable de remâcher volontairement, fût-ce pour m'en délivrer, les souffrances du passé. Mais lorsque le lendemain, vous évoquiez votre enfance et le palais de Tolède, sa lourde porte et les *copias* que chantent les *serenos* le soir, j'aurais

dû vous dire que les aubépines de Combray et l'amour malheureux pour Gilberte n'étaient pas séparables, qu'on ne pouvait faire un tri dans le passé pour le transfigurer, et que la gymnastique spirituelle par laquelle on devient capable d'éterniser les premières est la même qui a permis de revivre l'autre. Quand nous lisons *Malte Laurids*, nous avons l'impression que c'est tout simple et tout naturel à écrire, que Rilke n'a eu qu'à y verser telles quelles les angoisses qu'il avait éprouvées à se promener dans les rues de Paris. Mais nous oublions quel effort intérieur il lui a fallu pour arracher cette angoisse qui lui collait à la chair, la projeter hors de lui, et pouvoir enfin étaler au grand jour sa détresse parce qu'il l'avait mise tout entière dans les choses, dans l'odeur de frites, d'iodoforme et d'angoisse qui suinte de la rue du Val-de-Grâce, en l'ayant objectivée et comme matérialisée (mais ainsi séparée de lui) dans les taudis éventrés aux papiers peints pendants de la rue de Seine. Keats parle dans un de ses poèmes de « l'aveugle purgatoire », fait de la contemplation impuissante de toute la souffrance qui est au monde, géhenne qu'il faut traverser pour devenir vraiment poète - pouvoir écrire l'Ode à *Psyché* ou celle *À une urne grecque*. Les étapes de l'expérience mystique sont maintenant familières à tous ceux qui « s'intéressent à la vie spirituelle » comme on dit ; avec les lettres de Keats, celles de Rilke, les bribes de confidences échappées à votre ami Jean-Arthur, on pourrait de même jalonner le dur et différent itinéraire, la *Salita del Carmel* qui a conduit chacun d'eux à la création poétique, et qu'on ne peut feindre d'avoir parcouru.

Vous vous êtes demandé ce qui manquait à ces extraordinaires petits pastiches de Mallarmé (un Mallarmé qui aurait lu Proust et adopté la prosodie d'Aragon) que l'an dernier vous fabriquiez en trois heures et qui chaque fois m'éblouissaient. Il leur manquait simplement d'avoir été écrits par vous. De vous exprimer, si superficiellement que ce soit. De se rattacher en quelque façon à ce qu'il y a d'essentiel en vous, à cette chose que vous voulez plus que tout - mais dont vous ne savez pas encore quelle elle est. J'ai cru un moment que cet anonymat de vos poèmes était dû au fait que vous pastichiez (volontairement, mais il n'importe) ou bien, plus profondément, à l'étrangeté que gardaient pour vous les mots de la langue française quelle que fut leur familiarité grammaticale - ces mots qui ne savaient rien de votre enfance, de vos ancêtres, où votre âme ne s'enracinait pas. Catherine Pozzi reste soi, même quand elle imite Louise Labbé ; Lanza est italien ; Moréas et Chénier étaient grecs tous les deux. Quant à la pente trop facile du pastiche, n'y glissent que ceux qui se possèdent encore mal : le fragment du *Journal* des Goncourt qui ouvre *Le Temps retrouvé*, nul ne le prendrait pour autre chose que pour du Proust, et pourtant les tics de style des deux frères y sont « attrapés » aussi vivement que par vous ceux de Mallarmé. Mais vous n'êtes pas encore sorti des limbes de la création littéraire : rien de ce que vous pouvez faire n'a de *gravité* au sens quasi physique du terme.

Ceux qui n'ont pas reçu ce baptême de l'authenticité ne peuvent faire illusion que momentanément, quelle que soit leur habileté. On les reconnaît à cette subtile et indéfinissable impression qu'ils donnent de toujours pasticher vaguement quelqu'un ou quelque chose, là même où l'on serait le moins capable de nommer l'écrivain imité. À cette apparence de signification que prennent les parties de leur œuvre qui essaient d'être profondes : elles font semblant d'être profondes, elles font semblant d'avoir quelque chose à dire ; comme celles de l'acteur qui marmonne en aparté, leurs lèvres remuent mais nous n'entendons rien et nous accusons longtemps notre bêtise - mais vient un temps où, lassés, nous nous disons : « Si ça voulait vraiment dire quelque chose, ça finirait bien par se savoir. » Lorsque Renaud et Armide parlent de l'amour, dans la pièce de Cocteau, nous croyons toujours être au bord de comprendre, et de comprendre quelque chose de magnifique : mais rien ne vient jamais. Il faudra que nous lisions ensemble cette admirable nouvelle de Henry James, *The Figure in the Carpet*, que devraient connaître et méditer (pour des raisons différentes) les critiques aussi bien que les créateurs. Chez les écrivains qui n'ont pas réussi à s'élever au degré de la vie intérieure à partir duquel la création devient possible, il n'y a jamais de « dessin dans la tapisserie », pas de message à communiquer au public, pas même un secret qui serait personnel à l'auteur et que, tel Midas, il crierait à des roseaux, comme le fait Montherlant dans *La Reine morte*, ou Wilde dans son théâtre et plus encore dans *Le Portrait de M. W.H.* : on ne rencontre rien que des gribouillages qui font semblant d'être un dessin, des phrases de singes dactylographes auxquelles parfois l'ingéniosité humaine croit découvrir un sens. Ceux-là sont passés maîtres d'ailleurs, dans la coquetterie, dans l'art de suggérer, de faire supposer de la pensée ou de la profondeur là où il n'y a que du carton ; ou bien quand ils ont peur qu'on ne devine leur secret, qui est de n'en pas avoir, ils se réfugient dans l'ésotérisme : ils déclarent, comme Cocteau l'a fait pour *Parade*, que « le vrai spectacle est à l'intérieur ». Comme si le but de l'œuvre d'art n'était pas précisément l'exotérisme ; comme si la littérature n'avait pas justement pour essence et devoir d'état le dévoilement, l'« ostentation » de cette réalité intérieure que seul le mystique a le droit de taire ; comme si sa fonction n'était pas de faire la « parade » sur des tréteaux de foire, de manifester de façon éclatante le mystère auquel son auteur a été admis. Mais trop souvent le lecteur s'y laisse prendre : il regonfle de sa propre sincérité ces oripeaux que lui tend le faux poète ; il croit naïvement avoir reçu en don ce qu'il a lui-même apporté à l'œuvre. Vous avez aimé - et moi aussi - les *Enfants terribles*, de la seule façon dont on puisse les aimer, pudiquement, passionnément, avec une aveugle confiance ; nous avons rougi tous les deux le jour où j'ai prononcé par hasard le nom de Dargelos et nous avons su qu'il y avait eu pour nous autrefois des « chambres » aussi magiques que celle de Paul et d'Élisabeth. Mais même dans ce cas j'ai peur que notre bonne foi n'ait été surprise. Tout ce qu'il y avait d'authentique dans ces adolescences, c'est sans doute nous - ou n'importe quel lecteur - qui l'y mettions, qui le tirions de la nôtre. L'art de l'écrivain s'était borné à préparer un réceptacle où l'émotion de n'importe qui puisse se glisser et prendre forme.

Sans doute allez-vous me demander ce qu'il vous faut faire et comment gagner cette « base de départ » d'où l'on peut déclencher l'offensive vers la création littéraire. Ce n'est pas facile à dire ; peut-être peut-on seulement se guider sur le trajet qu'ont parcouru certains ; il suffit de les bien choisir.

Vous savez que l'une des énigmes de la critique littéraire - à peine moins classique que le silence de Rimbaud, ou la conversion de Racine - est le brusque génie de Balzac. Pourquoi s'est-il mis soudain à écrire de bons romans, après en avoir fait si longtemps, et avec tant d'obstination, de médiocres d'ailleurs techniquement irréprochables ? Pourquoi vient-il un moment dans sa vie où il ne peut plus manquer un livre, après avoir été incapable jusque-là d'en réussir un ? À cette question, comme à tout ce qui est historique, Socrate (seul sorcier compétent pour ce genre d'interrogations) eût sans doute répondu prophétiquement par quelque mythe : « C'est que notre âme, ô Ménon, est comme un immeuble très haut, où l'architecte trop confiant dans le progrès aurait oublié l'escalier et où l'ascenseur, brusquement, se trouverait bloqué. » (Imaginez ce que ce serait, Jorge, une panne d'ascenseur généralisée dans tout New-York, et le beau sujet de conte pour Kafka, le beau chapitre inédit à écrire pour *Amerika*, que cette grève de tous les liftiers d'une grande ville.) Il y a des vérités qui gisent, enfouies au plus profond de nous, que nous apercevons parfois en un éclair, sans le pouvoir de les saisir, de les empoigner à pleines mains pour nous les approprier. Parmi ces vérités, il y a celles dont parle Rilke dans ses lettres à Franz Kappus : les impressions d'enfance, heureuses ou malheureuses ; il y en a d'autres encore, sans doute, impossibles à formuler en un langage qui leur préexiste, sinon celui précisément qu'élima pour elles la création littéraire : les vérités sur l'amour et la mort qu'il a ramenées au jour, comme le pêcheur sa sirène dans les *Élégies de Duino* par exemple. Les analystes ont sans doute entrevu ceci (que n'ont-ils pas senti ?) mais comme toujours ils l'ont mal exprimé : ils ont cru qu'il s'agissait seulement des aspirations honteuses ou des souvenirs douloureux. Et le sol d'où jaillit la création esthétique coïncide en effet en partie avec l'inconscient des freudiens ; mais pour rétablir la circulation entre les différentes zones du *moi*, pour faire « remarquer l'ascenseur » une simple prise de conscience ne suffit pas ; il y faut une transmutation esthétique qu'on ne peut guère, sans doute, définir autrement que par son résultat. Elle dépend d'ailleurs souvent - et c'est l'injustice affreuse du sort - d'une rencontre heureuse autant que d'un perfectionnement volontaire. La différence entre les bons et les mauvais romans de Balzac, c'est que les premiers ont un contenu humain parce qu'ils sont enracinés dans ce terreau de l'expérience humaine de l'auteur, comme le sont les échecs de Lucien de Rubempré, mais non pas les aventures de Jane la Pâle ou de l'Héritière de Birague. Mais si Balzac n'avait pas rencontré Mme de Berny, il est probable qu'il n'aurait pu suffisamment se libérer d'une enfance malheureuse, opprimée par sa mère - cette enfance dont l'amertume lui remonte à la gorge vingt ans après lorsqu'il parle de sa mère à Mme Hanska - pour écrire *Le Lys dans la vallée* ; sur ce point, son œuvre n'aurait pu s'enraciner dans sa vie. Mais l'intégration esthétique de l'expérience à la personnalité et à l'œuvre a été pleinement réussie. Il a fallu que je lise sa correspondance pour découvrir que l'enfance de Félix était la sienne, que Félix au fond c'était lui, tout comme la tendresse de la *Dilecta* s'était transposée dans la maternité spirituelle d'Henriette de Mortsau. Il ne demeure rien, dans le récit du *Lys*, de l'égoïste amertume, de l'apitoiement complaisant sur soi et de la volonté secrète de se donner le beau rôle, qui signent d'ordinaire les autobiographies travesties et prématurées, honteuses d'elles-mêmes précisément parce qu'elles sont prématurées et qu'on les a écrites avant d'être réellement en état de le faire. (*Si le grain ne meurt* été au contraire, avec *La Jeunesse d'un clerc*, - ce *Discours de la méthode* du XX^e siècle - le type de la bonne autobiographie, celle qu'on a le droit d'écrire et qui n'éprouve pas le besoin de se camoufler en roman.) Aux deux pôles de la création littéraire, il y a les œuvres trop subjectives, le lambeau de chair tout saignant et palpitant encore qu'on vient de s'arracher ; et d'autre part les œuvres trop sèches, qui font semblant d'avoir un contenu humain. Les premières sont écrites seulement avec la sensibilité ; la littérature féminine rentre trop souvent dans ce cas - pas celle de Colette, bien sûr, ni d'Emily Brontë - mais pour Katherine Mansfield je ne suis déjà plus si sûre. Les femmes écrivent avant d'avoir réussi à se dépêtrer de leurs émotions, à se dépêtrer d'elles-mêmes, et ainsi elles restent toujours au seuil de la vision, condamnées à écrire indéfiniment des *Préludes* à on ne sait trop quoi, comme D - H. Lawrence le disait méchamment de la première nouvelle de *Félicité*. Mais on ne peut pas non plus écrire avec l'intelligence seule. On ne peut faire quelque chose de réussi que lorsqu'on écrit comme le fit Balzac avec l'être tout entier - mais cela suppose qu'on soit un « être entier » - c'est-à-dire qu'on ait réussi à intégrer en un tout unique toutes ses acquisitions psychologiques ou spirituelles, à « s'ajouter son expérience » comme le fit M. Teste, mais en un sens tout différent et en se proposant un but tout autre que celui auquel pensait Valéry. Notre époque tend de plus en plus à considérer la littérature comme un moyen d'effectuer une ascèse ; c'est une erreur que vous avez longtemps commise (et moi aussi), sans doute sous l'influence déplorable de votre ami Jean-Arthur. Je n'ai pas voulu dire autre chose que ceci : c'est que la littérature est possible seulement au terme d'une première ascèse et comme résultat de cet exercice par quoi l'individu transforme et assimile des souvenirs douloureux, en même temps qu'il se construit une personnalité. Les immenses travaux préparatoires auxquels s'est livré Valéry ne sont sans doute pas autre chose que cet effort obstinément poursuivi vers l'intégration du moi ; M. Teste en apporte la preuve. Simplement il les a menés avec plus de système, de rigueur et de minutie que la plupart de ceux qui, en tâtonnant, comme le firent Balzac, Proust ou Kafka, arrivent tant bien que mal à déboucher vers la lumière. De ceci, tout le monde tombe d'accord pour la poésie ; mais c'est au moins aussi vrai pour le roman. La traversée de l'« aveugle purgatoire » est indispensable dans les deux cas ; aux romanciers qui n'y ont pas consenti, il manquera toujours quelque chose. Leur œuvre gardera je ne sais quoi de sec et de superficiel et s'ils veulent feindre l'émotion, leur cri sonnera faux. C'est de l'extérieur qu'ils décriront la souffrance humaine. La seule différence entre poésie et roman réside sans doute en ceci que le poète doit avoir complètement effectué sa traversée pour atteindre la sévérité poétique - ce qui ne veut pas dire qu'il n'écrira que des poèmes sereins ! Il devra n'être plus blessé à titre personnel de la douleur du monde, comme Keats l'a été au moment de la maladie de son frère Tom. Mais de ce purgatoire et de cette obscurité, de ce doute et de ce désespoir qu'il a traversés alors, il restera à ses vers les plus impassibles comme une sourde vibration. On n'a pas marqué assez souvent, il me semble, toute la *terreur* qu'il y a dans Keats, dans le début d'*Hyperion* par exemple :

There was a listening fear in her regard.
As if calamity had but begun...

ou le sinistre refrain qui hante *La Belle Dame sans Mercy* :

Though the sedge is withered from the lake.

ou bien encore le terrible : *Forlorn !* de *l'Ode au rossignol*, qui marque l'échec définitif de la tentative d'appropriation magique du monde et sonne leur glas aux aspirations suprêmes du poète. Keats a vu le ver au cœur de chaque fruit, la faille au cœur de toute existence, il sait qu'il n'y a pas pour l'homme de salut dans le monde et il est terrifié.

Mais cette terreur est maintenant cosmique, et non plus psychologique. Elle réussit à être la transposition sereine d'une expérience qui fut atroce, certes, mais qui est maintenant dépassée laissée loin derrière lui par le poète. Et ce dépassement est la condition même du poème. À la limite, l'expérience subjective est si bien transmuée que l'homme disparaît complètement derrière sa création. Mallarmé, aussi absent du livre de Mondor que de ses lettres Jean Racine, en serait un exemple éclatant. Et cette absence même atteste plus fortement peut-être que n'importe quelle présence son *existence* c'est-à-dire le degré d'unité intérieure auquel il est parvenu.

Le romancier lui, pourra demeurer quelque peu engagé dans l'aveugle purgatoire ; dans son œuvre continuera à battre la « trouble pulsation de l'humaine misère », comme dit à peu près Matthew Arnold. À cause de cela elle aura parfois quelque chose de trop tendu et de crispé presque insoutenable pour le lecteur, comme chez Malraux ou chez Faulkner, susceptible même de compromettre l'équilibre esthétique de l'œuvre, comme chez Bernanos. Mais nous serons sûrs, en tous cas, que nous avons en face de nous un « homme ».

Parfois d'ailleurs nous nous trouvons posséder le livre que l'auteur a dû écrire pour s'arracher au « purgatoire » celui où il a étalé sous nos yeux ses brûlures et ses plaies secrètes. Ainsi *Trois Soldats* a été le roman manqué mais indispensable à Dos Passos pour liquider une expérience intolérable et lui permettre d'aller ensuite de l'avant. Il a fallu qu'il décrive la guerre de cette façon torturée, subjective, pour pouvoir la dépeindre ensuite calmement, en faire dans *1919* un objet de contemplation esthétique.

L'effort d'intégration qu'il faut accomplir est peut-être plus indispensable encore à la prose qu'à la poésie, plus dur aussi parce que l'expérience à intégrer est plus totale : le poème peut naître de façon uniquement formelle, par la seule grâce du langage comme une gemme ou un cristal, mais la prose ne peut qu'elle ne charrie avec elle une lourde masse d'expérience humaine : il lui faut être enracinée dans l'humain, sous peine de n'être point. Rilke trouvait *Malte Laurids* plus dur à écrire que n'importe lequel de ces poèmes qu'il griffonnait sur un carnet, concrétion jaillie spontanément des profondeurs de l'être ; et vous vous souvenez de ce qu'il écrit à Rodin : « En faisant de la poésie on est toujours aidé et même emporté par le rythme des choses extérieures ; car la cadence lyrique est celle de la nature : des eaux, du vent, de la nuit. Mais pour rythmer la prose, il faut s'approfondir en soi-même et trouver le rythme anonyme et multiple du sang... ». Et ce rythme « anonyme et multiple », ce n'est pas celui de l'homme individuel, subjectif, encombré de ses petites particularités et préoccupé du souci de sa différence : c'est celui de l'être qui a enfin atteint à la « pureté de cœur » au sens où Kierkegaard prend le mot « pureté » lorsqu'il écrit « être pur, c'est vouloir une seule chose ».

Vous vous êtes étonné bien des fois parce que j'insistais tellement lorsque je parlais d'un être, sur le fait qu'il fût bon. Vous y voyiez un reste de puritanisme, vous me trouviez intoxiquée de morale. Mais quand je lis dans Balzac les passages que j'aime le mieux, ceux que je trouve les plus réussis artistiquement, je ne puis m'empêcher de penser à ce que dit Lamartine, dans cet admirable portrait qu'il nous a laissé de lui : « il lui aurait été impossible de n'être pas bon ». Et c'est pour leur bonté aussi que j'aime les gens les plus saugrenus, les plus inattendus, Retz, par exemple, que je lis en ce moment avec délices, pour me reposer de Balzac. Oui, plus que pour la fermeté de sa langue ou le charme primesautier de son esprit, je l'aime pour son amour et sa compréhension du petit peuple, unique peut-être à son époque, et qui explique sa popularité mieux que n'importe quel machiavélisme ; pour le discernement de ses aumônes qui vont non point aux mendiants professionnels ou aux miséreux (qu'on ne pourrait soulager qu'en changeant la structure même de la société et sans doute aussi celle de l'univers), mais aux humbles, momentanément menacés de verser dans la misère, à ceux que Péguy a appelés *les pauvres* ; pour la magnificence avec laquelle, ayant à rendre, en quelque sorte « la monnaie de sa pièce » à La Rochefoucauld qui avait fait de lui un portrait fort méchant, il l'exécute en quelques phrases, qui bénissent indifféremment plus qu'elles ne médisent et remettent à sa juste place dans la hiérarchie des créatures l'être ainsi décrit ; pour la discrétion sceptique avec laquelle il ne rapporte ses bonnes actions que pour les présenter comme les calculs du profond politique qu'il n'a pas été, ou bien incidemment comme cette admirable histoire de la belle fille qu'il avait achetée cent cinquante pistoles à sa famille et qu'il fit entrer en religion une fois qu'il eut reconnu en elle l'étoffe d'une sainte, mais dont il ne parle que pour expliquer l'estime que le roi Louis XIII se trouvait faire de lui à un certain moment, et presque pour s'en excuser.

Je serais presque tentée de retourner ici l'aphorisme gidien et de dire : « Sans bons sentiments, l'on ne fait que mauvaise littérature », si je ne craignais qu'on ne vit là une étrange façon de plaider la cause morale ! Il est vrai que Pascal, qui est pourtant devenu une manière de saint officieux, ne reculait pas, pour sauver les âmes, devant des arguments de joueur. On ne voit pas pourquoi les arguments d'homme de lettres vaudraient moins, lorsqu'il s'agit de faire son salut. Il est vrai que je ne veux sauver personne, pas même vous, et n'ai pas encore de tant pour cent sur l'éternité. Mais je vous démontrerai quelque jour, comme je vous le promets depuis longtemps, que derrière

l'esthétique de Gide lui-même il y a une éthique dont son œuvre tire sens et valeur ; que son esthétique n'est au fond qu'une éthique ; ainsi camouflée à cause du discrédit où le puritanisme de son enfance et de son entourage l'ont subconsciemment amené à tenir le mot même de morale.

Je dirais volontiers : « Nul ne peut écrire s'il n'a le cœur pur », c'est-à-dire s'il n'est assez dépris de soi - et ceci vaut pour les parties considérées comme les plus humbles, les moins créatrices de la littérature : la critique par exemple. Pas plus qu'ils ne peuvent être bons, les gens trop encombrés d'eux-mêmes ne peuvent être clairvoyants. Narcisse ne peut se voir tel qu'il est, ni connaître les autres. Son reflet fait écran entre le monde et lui, entre lui et lui. Si vous étiez ici, je m'amuserais à vous montrer - ils sont trop longs pour que je les copie tous - quelques passages où Sainte-Beuve croit définir le style de Balzac. Écoutez tout de même celui-ci : « J'aime de son style, les parties délicates, cette effervescence (je ne sais pas trouver un autre mot) par laquelle il donne à tout le sentiment de la vie et fait frissonner la page elle-même. Mais je ne puis accepter, sous le couvert de la physiologie, l'abus continu de cette qualité, ce style si souvent chatouilleux et dissolvant, énervé, rosé et veiné de toutes les teintes, ce style d'une conception délicieuse, tout asiatique, comme disaient nos maîtres, plus brisé et plus amolli que le corps d'un mime antique. Pétrone, du milieu des scènes qu'il écrit, ne regrette-t-il pas quelque part ce qu'il appelle "*oratio pudica*", style "pudique" et qui ne s'abandonne pas à la "fluidité" de tous les mouvements ? » Ou encore ces verdicts formulés à diverses époques : « Il s'est introduit auprès du sexe sur le pied d'un confident consolateur, d'un confesseur un peu médecin... Il a pris le droit de parler à demi-mot des mystérieux détails privés qui charment confusément les plus pudiques... Ce n'est plus le poète dérochant les fins mystères, c'est le docteur indiscret des secrètes maladies... » Est-ce bien Balzac, ce frôleuse ? Et reconnaissez-vous dans ce Sainte-Beuve halluciné, qui voit en Balzac l'auteur pour boudoirs, le romancier préféré des femmes du monde - c'est-à-dire, ce que lui, Sainte-Beuve, eût voulu être, la clairvoyance malgré tout habituelle à celui dont on a voulu faire notre grand et presque notre seul critique ? De qui le critique fait-il le portrait, de lui-même ou de sa victime ? Cet abbé d'alcôves est-ce Honoré ou bien Amaury ? Et qui de Sainte-Beuve ou de Balzac à la nature féminine la plus ondoyante, la plus flaireuse et la plus énervée ? C'est que Sainte-Beuve - *the man* - ne peut admettre que Balzac sache plaire aux femmes, qu'il ait été imposé par les duchesses et aimé d'elles. Il prêtera donc au père de Vautrin et d'Henri de Marsay, au créateur de Ronquerolles et de Monriveau, les grâces insinuant du philosophe pour dames galantes et belles écouteuses qu'il n'a pas lui-même été.

Vous savez que je ne crois guère - je suis, il est vrai, orfèvre - à la classique opposition entre critiques et créateurs ; et soutiendrais volontiers que ce que nous aimons chez le Sainte-Beuve critique, ce sont les dons du créateur qu'il aurait pu être - le style par exemple. C'est ici la contre-épreuve : malgré son don de mimétisme, sa puissance d'analyse, Sainte-Beuve échoue parfois comme critique, et d'une façon on ne peut plus ; il échoue pour les mêmes raisons qui l'empêchent d'être grand comme créateur, d'égaliser Balzac avec *Volupté*, d'atteindre dans *Joseph Delorme* à la hauteur des *Contemplations*. Il n'a pas su se dépendre assez de soi : aussi son roman et ses poèmes demeurent-ils subjectifs, et pour tout dire autobiographiques. Ce sont les impuretés demeurées en son âme, l'envie, les tares secrètes, qui troublent la limpidité du regard qu'il pose sur les œuvres et les hommes et faussent sa vision critique. Gide, au contraire, peut être un critique incomparablement lucide, capable d'apprécier les beautés qui lui sont le plus étrangères, d'aimer par exemple dans la *Carrière de Beauchamp* cette qualité, faite à la fois de densité et d'obscurité, de richesse et de gaucherie, qu'on pourrait appeler *l'opacité romanesque* et qui manque tellement à ce que lui-même écrit. C'est qu'il s'est suffisamment libéré des scories de son âme : alors que Sainte-Beuve a manqué Stendhal, Balzac, Baudelaire, Flaubert, lui pourra accueillir Meredith, Kafka, Steinbeck, parce qu'il les voit tels qu'ils sont réellement sans perpétuellement s'empêtrer de M. Gide, de ses valeurs, de ses complexes et de sa personnalité. Nul n'est capable d'être un grand critique s'il ne peut être aussi créateur - encore que l'ascèse soit sans doute plus longue - et plus difficile le chemin s'il s'agit d'arriver à l'expression directe, sans relais ni truchements ni personnes interposées.

Quand je tombe sur l'une de ces taches qui me gâtent Flaubert (vous savez bien : la phrase sur les lacets du corset de Mme Bovary qui sifflent comme des serpents lorsqu'elle se déshabille le soir à l'auberge, ou bien les morceaux de bravoure de *Salammbô* que j'aimais tant - à douze ans -), je ne suis pas bien loin de penser comme Bergotte que c'est folie d'avoir sacrifié sa vie à un art aussi vain et, malgré ma misogynie, je me dis que les cheveux blonds et la peau laiteuse de Louise Colet valaient probablement bien le voile de Tanit... Ce qu'il y a d'étriqué dans l'art de Flaubert vient, je crois, de cet attachement anxieux à soi, qui prenait le masque du dévouement à son art et qui se marque si bien dans l'orgueil qu'il tire de ses précieuses idées générales - (dont il est si fier qu'il reproche à Balzac de n'en pas avoir) - celles mêmes qui maintenant le font souvent apparaître à nos yeux comme un frère à peine moins bête de Bouvard et Pécuchet ; dans la dureté avec laquelle il repousse l'amour de Louise Colet, pour préserver contre elle sa solitude de célibataire qui vit avec sa vieille mère ; dans l'entêtement qu'il mit à lui préférer toujours la recherche de ce « mot juste » qui nous agace tellement aujourd'hui dans sa prose ; dans cette idolâtrie des Lettres, qui finit par apparaître même à ses dévots comme un refus devant la générosité de la Vie.

Au contraire, la magnificence de Balzac l'homme, cette qualité qui agrandit son œuvre jusqu'aux étoiles et lui donne sa résonance épique, par-delà tous les ridicules, toutes les démesures, tous les tics ou travers du style, c'est cette grandeur d'âme qui le fait ne se préférer à rien, ne pas se retrancher dans son égoïsme d'artiste ; et pour finir prosterner *La Comédie humaine* et l'effort tout entier de sa vie, comme Sir Walter Raleigh son manteau devant la reine Elisabeth, aux pieds de Mme Hanska lorsqu'il lui écrit : « Mais il y aura eu quelque chose de plus grand et de plus heureux que l'écrivain c'est l'amant ! Mon amour est plus beau, plus grand, plus complet que tout cela. Sans cette plénitude du cœur, je n'aurais pas accompli la dixième partie de l'œuvre, je n'aurais pas eu ce courage féroce. »

Ne croyez pas surtout que je veuille prétendre que nul ne peut être vraiment poète s'il ne s'est tout entier donné à quelque Muse ! Je vous ai assez entretenu de ce pamphlet que je finirai bien par écrire quelque jour *Les femmes contre la littérature*, où je dénombrerai tous les ravages qu'ont exercé dans les lettres les personnes de mon sexe. Depuis la jeune anglaise qui, dit-on, « normalisa » Rimbaud en Italie, jusqu'à cette Rachel Dysart qui sut rendre Kafka si heureux, les deux dernières années de sa vie, qu'il n'eut plus le cœur de terminer *Le Château* ni *Le Procès* (je n'ose d'ailleurs pas trop lui en vouloir, à celle-ci, car enfin le pauvre Franz ne l'avait pas volé, et elle a fourni de la besogne aux critiques littéraires en leur permettant de conjecturer ce qu'eussent été les chapitres manquants). Si Louise Colet s'était installée à Croisset, si Mme Hanska était venu s'asseoir trop vite sur les genoux de Balzac, nous n'eussions sans doute pas la *Bovary* et il manquerait la moitié de *La Comédie humaine* - ce que je serais la première à déplorer. Et je ne veux pas dire non plus que la bonté soit indispensable à qui veut écrire. Non, elle n'est qu'une façon de se sentir « en charité avec le monde » comme dit (je crois bien) Keats, l'une des formes que peut revêtir cette qualité mystérieuse - ce palier, plutôt, dans l'ascension spirituelle - que j'ai appelé la pureté de cœur, et qui n'est autre que cette brusque simplification qui survient à un être lorsqu'il cristallise tout entier dans une seule direction. Je n'aurais certes pas été conseiller à Rimbaud de devenir charitable s'il voulait écrire les *Illuminations* ; mais vous sentez comme moi qu'il a pu se délivrer de ce secret qui l'étouffait le jour seulement où toute son âme a été portée à la même incandescence, où ses écrits se sont consumés dans la même flamme que sa révolte ou sa nostalgie de l'état d'innocence.

Il n'y a pas d'âge d'ailleurs pour que se produise cet embrasement, la *Flammetod* ont parle Goethe dans le poème qu'il écrivit la nuit où se mourait Christiane Vulpius ; il n'est nullement indispensable « d'avoir de l'expérience », comme on dit, pour atteindre le point où l'on peut enfin écrire vraiment, réaliser une œuvre et non pas simplement crier ou se raconter. Il y a Keats, et il y a Radiguet, si semblables par tant d'aspects - pas seulement la précocité ni la cruauté (qu'on trouverait aussi chez Alain-Fournier) de celui qui sait qu'il gardera intacte jusqu'au bout la pureté passionnée de l'adolescent, ni même le sens de ce qu'il y a de profondément terrifiant dans les choses - mais par exemple leur commune paresse, cette vertu que tous deux ils ont su si bien célébrer - la paresse des êtres qui portent déjà en eux leur vérité, qui savent n'avoir rien à attendre du monde extérieur pour sa découverte ni même pour son expression, à qui il suffit de se répéter le mot de M. Teste : *Maturare*. Par une grâce qui leur a été faite sans doute à cause de la brièveté de leur vie temporelle, les étapes de l'indispensable devenir ont été pour eux accélérées, mais non pas sautées, ils ont parcouru plus vite que le commun des hommes la série des inéluctables métamorphoses sans qu'il leur soit fait grâce d'aucune, comme ces têtards qui, couvés dans des pièces surchauffées, parviennent à l'état adulte deux fois plus vite qu'ils n'auraient dû faire normalement. Encore n'est-il pas sûr qu'il ne surgisse pas ici d'autres risques, et l'on se demande parfois avec un peu d'angoisse ce que Keats aurait écrit après *Hyperion*, ou Radiguet après *Le Bal*, si la mort miséricordieuse ne les avait préservés de se survivre. Keats parle de sa dernière année comme d'une « vie posthume » ; que dire de l'existence de Rimbaud trafiquant d'armes en Abyssinie ? Mais ceci m'engagerait dans une série de tout autres problèmes : ceux de la réaction de l'acte d'écrire sur l'écrivain. Je n'ai voulu ici qu'insister sur les démarches préliminaires. Vous avez été très impressionné par le *Mythe de Sisyphe*, *L'Expérience intérieure*. Je voudrais que vous puissiez lire la préface de *Faux pas*, ce livre excellent et détestable où se trouve comme cristallisée dans toute sa pureté cette substance, inconnue jusqu'à ces dernières années à la chimie des critiques et que je proposerais de nommer le « désespoir littéraire » : je veux dire celui qui s'empare de l'écrivain lorsqu'il désespère de la littérature et à cause d'elle. Il y aurait à ce phénomène, et à sa diffusion sociologique bien des explications sémantiques et psycho-pathologiques, entre autres ; j'en hasarderais une troisième, purement spirituelle, celle-là : c'est que l'acte d'écrire n'aboutit à l'angoisse et à l'impuissance que chez ceux qui ont voulu écrire sans une ascèse préalable, en s'appuyant sur les ressources du seul langage, et sans consentir à y engager les forces profondes de leur être ; ou encore qui ont cru que l'exercice de la fonction littéraire suffisait à lui seul pour réaliser cette ascèse. La littérature devient chez eux une sorte de Catoblepas qui se dévore et se nie soi-même, non par bêtise, comme le croyait Aristote, mais au contraire par excès de subtilité. On oublie trop chez nos Articoles qu'écrire est un jeu dangereux, qu'il faudrait sans doute réentourer de tabous, de prohibitions, comme toute opération magique (et il y aurait la même chose à faire pour la sexualité), sous peine de voir se multiplier parmi nous les apprentis sorciers qui finissent par douter de la valeur de cette magie qu'ils ont voulu pratiquer maladroitement ou avec des mains impures. Écrire est une action grave, et qui ne laisse pas indemne celui qui la pratique. Une fois engagé dans cette voie, il n'est pas de retour en arrière qui soit possible - pas plus d'ailleurs que lorsqu'on est engagé dans un progrès spirituel quelconque. Le « Il faut monter ou se perdre » du curé de Bernanos demeure vrai pour toutes les formes de vie intérieure quelles qu'elles soient. Vous vous souvenez que Jean Prévost insiste, dans *Plaisir des sports*, sur le fait que quand on a choisi d'être un sportif, il faut continuer ; ou alors c'est la déchéance physique, le corps habitué à brûler beaucoup qui continue à réclamer la même qualité d'une nourriture qu'il ne sait plus consommer, et qui mollit et se charge de graisse. Un écrivain sclérosé, un Rimbaud manqué, sont un spectacle aussi laid qu'un athlète obèse. La littérature est comme une acrobatie qu'on ferait sans filet : on n'a pas le droit de manquer son coup. Et c'est pourquoi, mon cher Jorge, je ne saurais trop vous conseiller de réfléchir avant de vous consacrer tout entier à un exercice si vain, si dangereux, et qui mesure si implacablement le degré de réalité spirituelle auquel il a été donné à l'homme de parvenir.

Croyez-moi bien amicalement vôtre.

Paris, février 1943.