

Le voile de Poppée

Le caché fascine. « Pourquoi inventa Popaea de masquer les beautés de son visage, que pour les renchérir à ses amans ? » (Montaigne.) Il y a, dans la dissimulation et dans l'absence, une force étrange qui contraint l'esprit à se tourner vers l'inaccessible et à sacrifier pour sa conquête tout ce qu'il possède. Les contes de fées, œuvres réalistes en ce qui touche au mécanisme du désir, ne connaissent de trésors que celés, enfermés en quelque profondeur obscure : s'ils doivent appartenir à quelqu'un, ce sera à celui qui aura tout donné en échange, sacrifiant jusqu'à l'espoir d'en devenir le maître. Le propre du mystère est de nous engager à tenir pour nul et importun tout ce qui n'en favorise pas l'accès. Oui, l'ombre a le pouvoir de nous faire lâcher toutes les proies, du seul fait qu'elle est ombre et qu'elle irrite en nous une attente sans nom. La fascination nous persuade, pour lui appartenir, de quitter jusqu'au souci de notre vie. Elle nous dépouille par la seule promesse de nous combler ; et si, pour commencer, nous avons pu rêver de nous emparer du caché, les rôles ont tôt fait de s'inverser : nous voici passifs et paralysés, ayant renoncé à notre volonté propre pour nous laisser habiter par l'impérieux appel de l'absence.

Les moralistes ont, bien entendu, jugé ce sacrifice scandaleux. Quoi ! Perdre tout ce qu'on a pour une chimère ! Se laisser ravir le présent du monde pour ne plus vivre que dans une extase destructrice ! Faire fi de la beauté visible pour l'amour de ce qui n'est pas ! La passion du caché n'a pas manqué de critiques, qui réprouvaient en elle tantôt l'attrait du diable, tantôt celui de Dieu. Mais il faudrait plutôt expliquer cette passion, sans trop se hâter de la considérer comme une mystification.

Le caché est l'autre côté d'une présence. Le pouvoir de l'absence, si nous tentons de le décrire, nous ramène au pouvoir que détiennent, de façon assez inégale, certains objets réels : ils désignent, derrière eux, un espace magique ; ils sont l'indice de quelque chose qu'ils ne sont pas. Obstacle et signe interposé, le voile de Poppée engendre une perfection dérobée qui, par sa fuite même, exige d'être ressaisie par notre désir. Apparaît ainsi, en vertu de l'interdiction opposée par l'obstacle, toute une profondeur qui se fait passer pour essentielle. La fascination émane d'une présence réelle qui nous oblige à lui préférer ce qu'elle dissimule, le lointain qu'elle nous empêche d'atteindre à l'instant même où elle s'offre. Notre regard est entraîné par le vide vertigineux qui se forme dans l'objet fascinant : un infini se creuse, dévorant l'objet réel par lequel il s'est rendu sensible. À la vérité, si l'objet fascinant appelle l'abdication de notre volonté, c'est qu'il est lui-même annihilé par l'absence dont il a suscité l'intervention. Cet étrange pouvoir tient, d'une certaine façon, à un manque, à une insuffisance de la part de l'objet : au lieu de nous retenir, il se laisse dépasser dans une perspective imaginaire et une dimension obscure. Mais les objets ne peuvent apparaître insuffisants qu'en réponse à une exigence de notre regard, lequel, éveillé au désir par une présence allusive, et ne trouvant pas dans la chose visible l'emploi de toutes ses énergies, passe outre et se perd dans un espace nul, vers un au-delà sans retour. Poppée court le risque que son visage dévoilé déçoive ses amants ; ou que ses yeux grands ouverts et offerts leur paraissent encore tendus d'un sombre voile : le désir ne peut plus cesser de chercher ailleurs.

Être fasciné, c'est le comble de la distraction. C'est être prodigieusement inattentif au monde tel qu'il est. Mais cette inattention prend appui, si l'on peut dire, sur les objets mêmes qu'elle néglige. Pour avoir trop impétueusement répondu à la séductrice voilée, notre regard se rue au-delà du corps possédable, devient captif du rien et se consume dans la nuit. Sabina Poppea (dans le « portrait » qu'un maître inconnu de l'École de Fontainebleau a tracé d'elle) laisse voir son corps sous la gaze, et sourit : elle n'est pas coupable. Ses amants ne meurent pas pour elle ; ils meurent pour les promesses qu'elle ne tient pas.

Si l'on interroge l'étymologie, l'on s'aperçoit que pour désigner la vision orientée, la langue française recourt au mot regard, dont la racine ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde, affectés de cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement. Regarder est un mouvement qui vise à reprendre sous garde... L'acte du regard ne s'épuise pas surplace : il comporte un élan persévérant, une reprise obstinée, comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte ou de reconquérir ce qui est en train de lui échapper. Ce qui m'intéresse, c'est le destin de l'énergie impatiente qui habite le regard et qui désire autre chose que ce qui lui est donné : guettant l'immobilité dans la forme en mouvement, à l'affût du plus léger frémissement dans la figure au repos, demandant à rejoindre le visage derrière le masque, ou cherchant à se reprendre à la fascination vertigineuse des profondeurs pour retrouver, à la surface des eaux, le jeu des reflets.

Certains ont pu dire, en prenant la Grèce à témoin, que le royaume du visible et de la lumière était celui de la mesure et de l'ordre : figures circonscrites dans leur forme, espace rythmé par un module harmonieux, loi qui accorde à chaque point de vue un empire à la fois souverain et précaire. Mais il y a une secrète démesure dans ce qui paraît être le triomphe de la mesure : la volonté de délimiter, de géométriser, de fixer des relations stables ne va pas sans une violence supplémentaire par rapport à l'expérience naturelle du regard. L'espace de la mesure géométrique est le produit d'un effort vigilant qui révisé, compas en main, les préjugés affectifs auxquels l'espace vivant doit ses « déformations ». Il est difficile de ne pas y reconnaître une outrance au second degré : celle qui consiste à chercher l'équilibre en reniant l'outrance spontanée du désir et de l'inquiétude.

Le regard s'en tient difficilement à la pure constatation des apparences. Il est dans sa nature même de réclamer davantage. À la vérité cette impatience habite tous les sens. Par-delà les synesthésies habituelles, chaque sens aspire à échanger ses pouvoirs. Goethe l'a dit dans une Élégie célèbre : les mains veulent voir, les yeux souhaitent caresser. À quoi l'on peut ajouter : le regard veut devenir parole, il consent à perdre la faculté de percevoir immédiatement, pour acquérir le don de fixer plus durablement ce qui le fuit. En revanche, la parole cherche souvent à s'effacer pour laisser la voie libre à une pure vision, à une intuition parfaitement oublieuse du bruit des mots. En chaque domaine, les plus hauts pouvoirs semblent être ceux qui déterminent une brusque et bouleversante substitution. N'oublions pas non plus que la nuit des aveugles est pleine de regards arrêtés, ou plutôt déviés vers les mains, convertis en tâtonnement. Le regard, relation intentionnelle avec les autres et l'horizon vécu, peut, en l'absence de la fonction visuelle, emprunter des voies compensatrices, passer par la pointe attentive de l'ouïe ou par l'extrémité des doigts. Car j'appelle ici regard moins la faculté de recueillir des images que celle d'établir une relation.

De tous les sens, la vue est celui que l'impatience commande de la façon la plus manifeste. Une velléité magique, jamais pleinement efficace, jamais découragée, accompagne chacun de nos coups d'œil : saisir, déshabiller, pétrifier, pénétrer. Fasciner, c'est-à-dire faire briller le feu du caché dans une prunelle immobile. Autant d'actions ébauchées, et qui ne restent pas toujours à l'état d'intentions. En exprimant l'intensité du désir, il peut arriver que le regard devienne efficace. « Que d'enfants, si le regard pouvait féconder ! Que de morts, s'il pouvait tuer ! les rues seraient pleines de cadavres et de femmes grosses. » Quoi ! Valéry n'a-t-il pas vu, dans nos rues, tous ces cadavres et toutes ces femmes grosses ?

S'il n'est pas trahi par un surcroît ou un manque de lumière, le regard n'est jamais saturé. Il livre passage à une sorte de poussée qui ne se relâche pas. C'est peu de dire : intelligence, cruauté, tendresse. Elles restent inapaisées, inassouvies. Si ces passions s'éveillent dans le regard et

s'augmentent par l'acte de voir, elles n'y trouvent pas de quoi se satisfaire. Voir ouvre tout l'espace au désir, mais voir ne suffit pas au désir. L'espace visible atteste à la fois ma puissance de découvrir et mon impuissance d'atteindre. On sait combien peut être triste le regard convoitant.

Voir est un acte dangereux. C'est la passion de Lyncée, mais les épouses de Barbe-Bleue en meurent. Sur ce point les mythologies et les légendes s'accordent singulièrement. Orphée, Narcisse, Œdipe, Psyché, la Méduse nous apprennent qu'à force de vouloir étendre la portée de son regard, l'âme se voue à l'aveuglement et à la nuit : « Véritablement, le poignard lui tomba des mains, mais la lampe non : elle en avait trop affaire, et n'avait pas encore vu tout ce qu'il y avait à voir. » (La Fontaine.) Or la brûlure de l'huile (ou du regard) réveille le dieu endormi et provoque la chute vertigineuse de Psyché dans le désert.

Le regard, qui assure à notre conscience une issue hors du lieu qu'occupe notre corps, constitue, au sens le plus rigoureux, un excès. D'où la sévérité des Pères de l'Église : de tous les sens, la vue est le plus faillible, le plus naturellement coupable : « N'attachez point vos yeux sur un objet qui leur plaît, et songez que David périt par un coup d'œil. » (Bossuet.) La « concupiscence des yeux » inclut et résume toutes les autres : elle est le mal par excellence. « Sous les yeux sont en quelque sorte compris tous les autres sens ; et, dans l'usage du langage humain, souvent sentir et voir, c'est la même chose. » Bossuet ne fait ici que répéter saint Augustin. Notre appétit de voir est toujours disponible pour la curiosité frivole, pour la distraction vaine, pour les spectacles cruels. Le moindre prétexte parvient à capter nos yeux, à égarer notre esprit hors des voies du salut. Augustin éprouve la plus grande peine à se refuser les plaisirs du cirque. Mais les animaux s'entre-dévoient ailleurs que dans l'arène, et tout devient théâtre pour l'ascète infidèle à ses résolutions : « Quand je suis assis chez moi et qu'un lézard attrape les mouches, ou qu'une araignée enveloppe de sa toile les insectes qui y choient, ne voilà-t-il pas mon attention conquise ? »

Toutefois, ceux-là mêmes qui font grief au regard mondain de son indiscretion et de sa dispersion en appellent à ce même pouvoir pour le diriger vers la « lumière surnaturelle » et les formes intelligibles. L'outrance naturelle du regard, à leur gré, cesse d'être coupable si elle se dirige vers l'outre-monde. Augustin, s'arrachant aux tentations de la lumière, « cette reine des couleurs », souhaite que l'ombre favorise l'irruption d'une nouvelle lumière : spirituelle, invisible pour l'œil de la chair. L'accès à l'idée, dont le nom même renvoie à l'acte de voir, est « comme une vue affranchie des limitations de la vue » (Maurice Blanchot). Dans le sens de la curiosité chamelle comme dans celui de l'intuition spirituelle, le vouloir-voir réclame le droit à une vue seconde.

C'est mon appétit de voir davantage, de récuser et de traverser mes limites provisoires, qui m'incite à mettre en question ce que j'ai déjà vu et à le tenir pour un décor trompeur. Ainsi commence la révolte de ceux qui, pour saisir l'être au-delà des apparences, se font les ennemis de ce qui est immédiatement visible : ils dénoncent l'illusion du paraître, sans se douter qu'à révoquer massivement les prestiges de la première vue, ils ne laissent guère de chances à la seconde vue, ruinant dans leur impatience tout l'admirable théâtre de la vision. Il faut sans doute en passer par là. Dans le regard exigeant, il y a toute une critique des données premières de la vision. Cette critique ne peut éviter de recourir aux diverses formes du discours : la géométrie, avec ses raisonnements, rectifie dans la pureté abstraite ce que l'œil appréhendait trop vaguement ; la parole poétique cherche à transposer l'apparence visible en une nouvelle essence, puisque parler, nommer les choses tend à prolonger (sinon à achever) l'œuvre de sauvegarde qui dans le regard reste toujours inachevée et précaire. La pointe extrême du regard est déjà plus que regard et poursuit son dessein dans l'acte par lequel la vision se renie et se sacrifie. La critique toutefois, après avoir condamné les apparences trompeuses, n'est pas incapable de se retourner contre elle-même : si un peu de réflexion nous éloigne du monde sensible, une pensée plus exigeante nous y ramène. Comme si, ayant forcé les bornes de l'horizon, après une traversée du vide, le regard n'avait d'autre issue qu'un retour à l'évidence immédiate : tout recommence ici. On verrait ainsi, chez Montaigne, la critique la plus agressive, au nom d'une vérité à dévoiler, d'une fascination à conjurer, s'attaquer aux masques et aux faux-semblants, mais pour aboutir finalement à une sagesse qui se laisse « manier aux apparences » et qui consent au voile grâce auquel Poppée provoque en nous le trouble et l'impatience délectables. Le scepticisme nous met d'abord en garde contre l'universelle tromperie, mais nous conduit tout doucement à l'idée de recommencer la science à partir d'une sagesse qui, sous la sauvegarde du regard réfléchi, fait confiance aux sens, et au monde que les sens nous présentent.

Les études qui suivent concernent toutes, par divers biais, des œuvres littéraires où s'exprime la poursuite d'une réalité cachée : réalité provisoirement dissimulée, mais saisissable pour qui saurait la débusquer et l'appeler à la présence. Ceci invitait à retracer, dans chaque cas, l'histoire d'un regard que le désir entraîne de découverte en découverte. Il fallait aussi, en plusieurs circonstances, montrer comment, en raison du caractère exorbitant de son ambition, la poursuite du caché s'expose à l'échec et à la déception.

On trouvera, dans ce livre, beaucoup moins et beaucoup plus qu'une étude de thème. Beaucoup moins : car je n'ai pas cru nécessaire d'inventorier toutes les données expressives (physionomie, séduction, langage des signes) ou perceptives (optique du monde, jeu des surfaces et des profondeurs) qui se rapportent à l'exercice de la vision. Beaucoup plus : car en demeurant attentif au destin de l'exigence qui habite le regard, et que la première apparence ne satisfait pas, je m'obligeais à suivre une aventure qui se joue presque constamment dans l'intervalle séparant la proie visée et l'œil qui prétend s'en rendre maître. Le regard constitue le lien vivant entre la personne et le monde, entre le moi et les autres : chaque coup d'œil chez l'écrivain remet en question le statut de la réalité (et du réalisme littéraire), comme aussi celui de la communication (et de la communauté humaine). Il ne saurait donc s'agir ici d'un motif partiel, qui aurait été artificiellement isolé : cette enquête voudrait se situer au niveau de ce qui constitue la nécessité des œuvres étudiées.

Pour les écrivains – et aussi, quoi qu'il semble, pour les peintres – l'aventure se prolonge au-delà de la première vue, même si le désir insatisfait doit plus tard, après avoir perdu le contact du sensible, nous y ramener. Dans ces cinq études, il s'agit de décrire une parole qui, à partir d'un regard initial, tantôt ébloui, tantôt convoitant, tantôt défiant, poursuit par d'autres voies, souvent aberrantes, ce qui lui paraît faire défaut dans le spectacle primitif. Renoncer à parcourir le même chemin (ou la même absence de chemin), n'en pas assumer les risques, c'eût été, pour notre analyse, être infidèle à la loi profonde du regard, qui n'accepte pas de s'en tenir à ce qui lui est offert de prime abord : il faut connaître tout le trajet de son excès, savoir par quel emportement il outrepassa ses droits et s'expose à l'aveuglement. En reportant sa visée sur de plus lointains objets (destinés à n'être souvent qu'entrevois) c'est elle-même que la conscience commence par transformer, c'est sa propre tension, son propre désir qui entrent en métamorphose. Aussi ces quatre études cherchent-elles moins à décrire l'univers spécifique de la vue qu'à retracer le destin mouvant de la libido sentiendi dans son rapport avec le monde et les autres consciences humaines.

Chez Corneille, tout commence par l'éblouissement. Mais celui-ci est précaire, il n'occupe que l'intervalle fugitif d'un instant. Sensible à la séduction des objets éclatants, le héros cornélien se défend de leur appartenir et de les adorer par force : la conscience éblouie s'arrache à sa condition passive et aspire à renverser les rôles. Elle se veut à son tour éblouissante, source d'éclat et de pouvoir. C'est par la parole généreuse qu'elle réclame d'abord ce privilège. Pourtant le discours glorieux ne suffit pas : il faut en venir aux actes que cette parole, peut-être imprudemment, promettait. La jactance valeureuse oblige, elle rend inévitable la décision qui consacre la grandeur du héros. Alors, l'acteur naît à la destinée admirable qu'il s'est inventée : il s'offre triomphant aux yeux de l'univers. Son plus haut bonheur ne consiste isolément ni dans l'acte de voir, ni même dans l'énergie du faire : il est dans l'acte complexe de faire voir. Or quel exploit, quelle volonté auront le pouvoir de

produire et de répandre un éblouissement impérissable ? Le seul effort efficace, le seul assuré de son « effet » sera le sacrifice de soi, le mouvement par lequel l'être retourne contre lui-même toute son énergie, se niant tout entier pour renaître à jamais dans le regard des générations humaines prises à témoin. Ainsi se fonde un nom immortel. Il y faut toutefois le consentement et la complicité vigilante des peuples : qu'on vienne à mettre en doute la mémoire du genre humain et la pérennité du nom, tout alors s'effondre dans l'obscurité et la vanité, il ne reste qu'un poudreux décor de théâtre, et le héros généreux se retrouve comédien de soi-même, acteur dérisoire d'une « illusion comique ».

Chez Racine, la passion et le désir commandent tout. Un attrait pour la souffrance, un aveuglement fatal empêchent les héros de dominer pleinement leurs actes. Ils se laissent dicter leurs crimes par une puissance obscure, qui les livre au malheur et les expose à notre regard apitoyé. Leur raison ne parvient jamais à surmonter le trouble vertigineux qui l'envahit. Ils ne sont pourtant pas incapables de reconnaître leur déchéance, mais cette conscience sévère ne les empêche pas de courir à leur perte. L'entière lucidité leur vient trop tard, et la clarté de la connaissance tragique coïncide avec le sentiment de la plus complète impuissance devant le malheur irrévocable.

Une lecture attentive du théâtre de Racine, une analyse méthodique de ses moyens expressifs, révèlent que le regard supplante souvent le geste, qu'il devient l'acte par excellence. Le regard exprime le qui-vive douloureux d'une convoitise qui sait par avance que posséder équivaut à détruire, mais qui ne peut renoncer ni à la possession ni à la destruction. Le tragique, chez Racine, n'est pas uniquement lié à la structure de l'intrigue ni à la fatalité du dénouement ; c'est la condition humaine tout entière qui est condamnée en son tréfonds, puisque tout désir est destiné à sombrer dans l'échec du regard. Cet échec, nul ne s'y résigne ; les personnages raciniens s'obstinent en vain et n'en deviennent que plus coupables. Le voyeurisme, le désir de posséder par le moyen de l'œil, de blesser par l'acte du regard s'exaspèrent dans la mesure où ils se sentent condamnés à demeurer inassouvis. Dans les scènes les plus cruelles, où le pouvoir de torturer s'exerce entièrement par le regard, le bourreau frustré éprouve une douleur qui n'est pas moindre que la souffrance de ses victimes. Ainsi l'on devine, au cœur même du désir, dans l'éclat féroce de la convoitise visuelle, un feu désespéré qui poursuit sa propre mort : incapable d'obtenir l'objet désiré, il ne peut dépasser sa souffrance qu'en choisissant la catastrophe et en se précipitant dans la nuit. Les dieux implacables, du haut d'un ciel inondé de lumière, semblent les témoins absolus d'un désastre qui exalte leur toute-puissance. À quel péril le spectateur ne s'expose-t-il pas, lorsqu'il est tenté de « se mettre à la place » des héros de théâtre !

Le bonheur enfantin, pour Rousseau, consistait à vivre dans l'insouciance, sous le regard d'un témoin élevé au rang de divinité bienveillante. Mais bientôt cette bienveillance fut supplantée par une hostilité partout pressentie. Nulle possibilité, désormais, de désirer ouvertement la plus innocente friandise, sans qu'intervienne dans les yeux des hommes la condamnation ou l'ironie. Il faut donc que le désir honteux batte en retraite, renonce à posséder, se fasse coup d'œil clandestin. D'où, chez Rousseau, la tendance si nette au voyeurisme et à l'exhibitionnisme. Par crainte d'un contact ou d'une initiative coupables, il se contente, à distance, de voir ou d'être vu. Ces tendances ont pris temporairement l'aspect de la perversion, mais pour se déguiser et se transformer plus tard par voie de sublimation : dans La Nouvelle Héloïse, M. de Wolmar, athée vertueux, proclame son désir de devenir tout regard, de se faire « œil vivant » ; dans l'Emile, le précepteur trouve des prétextes moraux pour assister aux plus tendres caresses de ses élèves. L'exhibition de « l'objet ridicule » est recommencée, d'une autre façon, dans le cynisme vertueux de la confession totale. Mais voir et être vu, c'est encore trop. L'hostilité extérieure est trop vive, et Rousseau, même s'il n'est pas incapable de la combattre de front, préfère le plus souvent lui accorder partie gagnée, pour battre en retraite vers un domaine plus secret. Le désir, de manifeste qu'il était, devient une puissance latente ; il renonce à viser des êtres et des choses extérieures : jouissant de soi-même, il ne s'expose ni à la faute, ni à la punition. Or ce mouvement de repli vers l'intérieur, où le désir se dissimule, est compensé par une découverte qui rend manifeste une réalité demeurée latente depuis le commencement de la civilisation : la nature méconnue, l'homme de la nature. Réalité de grande conséquence, puisqu'elle constitue une norme selon laquelle les sociétés existantes peuvent être jugées à leur juste valeur, et selon laquelle aussi une communauté plus équitable peut être imaginée.

En vertu d'une conviction tout irrationnelle, qui s'impose à l'homme du sentiment comme à l'enfant, ne plus diriger son regard vers les tentations du dehors, ne plus chercher de conquête extérieure, c'est n'être plus regardé en retour, c'est échapper au témoin hostile et conjurer la persécution. Au centre de son univers de fictions enchantées, Rousseau réconcilie l'innocence du commencement des temps avec les plus vifs plaisirs de l'amour. Il invente un spectacle bouleversant et tendre, auquel nul obstacle ne l'empêche de participer en personne. Rien ne vient compromettre la transparence du bonheur retrouvé ; comme dans le paradis enfantin, un dialogue confiant relie le moi à ses répondants bienveillants : échappant aux malentendus de la parole, l'on recourt au langage des signes et l'on se comprend en se regardant.

Mais au-delà de ce spectacle imaginaire et grâce à l'effervescence qui s'empare de lui, Rousseau atteint un point extrême où, dans l'extase et le pur sentiment de l'existence, toutes les images disparaissent. Le regard intérieur du rêveur ayant épuisé le plaisir de la fête romanesque, le désir veut connaître un plus haut degré de satisfaction, et il y parvient : à ce moment toute vision s'abolit pour faire place à un éblouissement voluptueux, dont on peut dire aussi bien qu'il est lumière totale ou ténèbre absolue.

Chez Rousseau, plus que chez nul autre, il semble que le regard ne s'éveille que pour souffrir de la séparation. La loi du désir s'accomplit entre voir, « ne plus rien voir », et revoir en imagination, comme pour retrouver l'unité première, dont l'être originel jouissait en son repli aveugle sur lui-même. La perte de l'unité s'accroît encore davantage lorsque le regard devient réflexion : car réfléchir, c'est quitter le contact de l'immédiat et s'enfoncer plus avant dans le malheur de l'existence séparée. La faute (pour le théoricien Rousseau) consiste à vouloir être vu, et la blessure (pour l'homme Rousseau) vient par le regard des autres. La raison discursive, dans la mesure où elle procède de la pensée réfléchie, est le comble de l'éloignement par rapport à l'unité primitive. Mais l'épreuve de la division provoque et fait flamber le désir de réintégrer l'unité perdue : subir la rupture mène à découvrir l'exigence de la communication qui réparera le morcellement de l'être. La parole rationnelle, chez Rousseau, a pour mission expresse de retrouver ce qui, en elle et à cause d'elle, a été perdu. La réflexion logique ne doit pas être bannie ; pour en être quitte, il faut la conduire sans défaillance à son terme. Alors, quand la parole se tait après avoir épuisé sa tâche, la conscience éclairée par la raison retourne à la loi du sentiment et à l'unité indivise du commencement. Un cycle se referme, où la vision séparée et le mal de la réflexion auront acheminé la conscience sur la voie du retour au bonheur originel. Rousseau est fort loin de pouvoir être rangé parmi les irrationalistes, mais son rationalisme va de pair avec la conviction (dont se réclameront les romantiques) selon laquelle la vérité « existentielle » appartient au règne du temps – ou de l'instant – et non pas à celui de l'espace objectif offert aux opérations quantitatives de la raison. N'oublions pas que cette aventure de la conscience, qui vise à dépasser la servitude du langage conventionnel, s'offre à nous tout entière par le véhicule du langage : si le regard réflexif, à force de rigueur, peut conduire au-delà du malheur de la réflexion, la parole achevée (qui est poésie) cherche et trouve un pouvoir de dépassement analogue. Il semble bien que Rousseau ait contribué de façon décisive à mettre ce pouvoir en évidence.

Pour Stendhal, comme pour Rousseau, il y a au début un saisissement de honte sous l'œil ironique des autres. Mais chez Stendhal les ressources défensives sont plus directes. D'où l'extraordinaire vivacité de sa riposte. Que faire sous le regard hostile ? Se faire autre : se transformer

ou se masquer. À l'affront extérieur, Stendhal répond par une contre-offensive en règle. Ses métamorphoses ne sont des fuites qu'en apparence. Un problème le préoccupe sans relâche : comment me montrer, comment influencer la situation de façon que les témoins, subjugués, renoncent à me combattre pour devenir, à leur insu, les alliés de mes projets et les auxiliaires de ma chasse au bonheur ? À la limite, il faudrait fasciner, mettre en œuvre un savoir supérieur. Stendhal y a rêvé, non sans complaisance. Il a longtemps cru qu'avec de la logique, des leçons de déclamation, et la lecture de Tracy, il parviendrait à se composer un personnage séduisant et victorieux. La société dans laquelle il vit est d'une telle vilénie qu'il faut s'y donner un masque si l'on tient à réussir. L'énergie sincère, la force du caractère y sont tenues pour suspectes. Stendhal joue le jeu tant bien que mal, tout en regrettant les lieux et les époques où les hommes conquéraient pouvoir et considération par de vrais actes. Pour quelle raison ne s'en est-il pas tenu là ? Quelle insatisfaction l'a incité à exiger davantage ? Finalement, il ne lui a pas fallu moins que la littérature, conçue comme risque. Créer des personnages en qui il puisse se sentir vivre d'une vie identique et pourtant modifiée. Demander l'audience des générations à venir. Et, par-dessus tout, se transformer soi-même par la rétroaction de l'œuvre écrite sur la vie.

Et la lecture ? Et le regard critique ? L'exigence qui l'anime n'est pas sans ressemblance avec celle que nous rencontrons chez les créateurs. Car il s'agit, pour la vue, de conduire l'esprit au-delà du royaume de la vue : dans celui du sens. Le regard critique déchiffre les mots pour accéder à l'intuition de leur pleine signification : cette perception n'a plus rien d'un acte visuel, sinon par métaphore. Ainsi le regard critique se perd dans le sens qui s'éveille par lui : il n'aura fait qu'ouvrir le chemin, mais pour rendre possible « le pur délice sans chemin ». Il aura, sur la page, transformé les signes écrits en paroles vivantes et, par-delà, dressé un univers complexe d'images, d'idées, de sentiments : ce monde absent l'attendait pour lui demander assistance, pour être pris sous sa garde. Cependant, sitôt éveillé, ce monde imaginaire requiert du lecteur un sacrifice absolu : il ne lui permet plus de se maintenir à distance. Il exige le contact et la coïncidence, il impose son rythme propre et force à suivre sa destinée.

Le critique est celui qui, tout en consentant à la fascination que le texte lui impose, entend pourtant conserver droit de regard. Il désire pénétrer plus loin encore : par-delà le sens manifeste qui se découvre à lui, il pressent une signification latente. Une vigilance supplémentaire lui devient nécessaire, à partir de la première « lecture à vue », pour s'avancer à la rencontre d'un sens second. Qu'on ne se méprenne pourtant pas sur ce terme : il ne s'agit pas, comme pour l'exégèse médiévale, du déchiffrement de quelque équivalent allégorique ou symbolique, mais de la vie plus vaste ou de la mort transfigurée dont le texte est l'annonciateur. Souvent, il arrivera que cette recherche du plus lointain ramène au plus proche : aux évidences du premier regard, aux formes et aux rythmes qui, de prime abord, semblaient n'être que la promesse d'un message secret. Un long détour nous renvoie aux mots eux-mêmes, où le sens élit sa demeure, et où brille le trésor mystérieux que l'on croyait devoir chercher dans la « dimension profonde ».

À la vérité, l'exigence du regard critique tend vers deux possibilités opposées, dont aucune n'est pleinement réalisable. La première l'invite à se perdre dans l'intimité de cette conscience fabuleuse que l'œuvre lui fait entrevoir : la compréhension serait alors la poursuite progressive d'une complicité totale avec la subjectivité créatrice, la participation passionnée à l'expérience sensible et intellectuelle qui se déploie à travers l'œuvre. Mais si loin qu'il aille dans cette direction, le critique ne parviendra pas à étouffer en lui-même la conviction de son identité séparée, la certitude tenace et banale de n'être pas la conscience avec laquelle il souhaite se confondre. À supposer toutefois qu'il réussisse véritablement à s'y absorber, alors, paradoxalement, sa propre parole lui serait dérobée : il ne pourrait que se taire, et le parfait discours critique, à force de sympathie et de mimétisme, donnerait l'impression du plus complet silence. À moins de rompre en quelque façon le pacte de solidarité qui le lie à l'œuvre, le critique n'est capable que de paraphrase ou de pastiche : on doit trahir l'idéal d'identification pour acquérir le pouvoir de parler de cette expérience et de décrire, dans un langage qui n'est pas celui de l'œuvre, la vie commune qu'on a connue avec elle, en elle. Ainsi, malgré notre désir de nous abîmer dans la profondeur vivante de l'œuvre, nous sommes contraints de nous distancer d'elle pour pouvoir en parler. Pourquoi alors ne pas établir délibérément une distance qui nous révélerait, dans une perspective panoramique, les alentours avec lesquels l'œuvre est organiquement liée ? Nous tenterions de discerner certaines correspondances significatives qui n'ont pas été aperçues par l'écrivain ; d'interpréter ses mobiles inconscients ; de lire les relations complexes qui unissent une destinée et une œuvre à leur milieu historique et social. Cette seconde possibilité de la lecture critique peut être définie comme celle du regard surplombant : l'œil ne veut rien laisser échapper de toutes les configurations que le recul permet d'apercevoir. Dans l'espace élargi que le regard parcourt, l'œuvre est certes un objet privilégié, mais elle n'est pas le seul objet qui s'impose à la vue. Elle se définit par ce qui l'avoisine, elle n'a de sens que par rapport à l'ensemble de son contexte. Or voici l'écueil : le contexte est si vaste, les relations si nombreuses, que le regard est saisi d'un secret désespoir ; jamais il ne rassemblera tous les éléments de cette totalité qui s'annonce à lui. Au surplus, dès l'instant où l'on s'oblige à situer une œuvre dans ses coordonnées historiques, seule une décision arbitraire nous autorise à limiter l'enquête. Celle-ci, par principe, pourrait aller jusqu'au point où l'œuvre littéraire, cessant d'être l'objet privilégié qu'elle était d'abord, n'est plus que l'une des innombrables manifestations d'une époque, d'une culture, d'une « vision du monde ». L'œuvre s'évanouit à mesure que le regard prétend embrasser, dans le monde social ou dans la vie de l'auteur, davantage de faits corrélatifs. Le triomphe du regard surplombant n'est, lui aussi, qu'une forme de l'échec : il nous fait perdre l'œuvre et ses significations, en prétendant nous donner le monde dans lequel baigne l'œuvre.

La critique complète n'est peut-être ni celle qui vise à la totalité (comme fait le regard surplombant), ni celle qui vise à l'intimité (comme fait l'intuition identifiante) ; c'est un regard qui sait exiger tour à tour le surplomb et l'intimité, sachant par avance que la vérité n'est ni dans l'une ni dans l'autre tentative, mais dans le mouvement qui va inlassablement de l'une à l'autre. Il ne faut refuser ni le vertige de la distance, ni celui de la proximité : il faut désirer ce double excès où le regard est chaque fois près de perdre tout pouvoir.

Mais peut-être aussi la critique a-t-elle tort de vouloir à ce point régler l'exercice de son propre regard. Mieux vaut, en mainte circonstance, s'oublier soi-même et se laisser surprendre. En récompense, je sentirai, dans l'œuvre, naître un regard qui se dirige vers moi : ce regard n'est pas un reflet de mon interrogation. C'est une conscience étrangère, radicalement autre, qui me cherche, qui me fixe, et qui me somme de répondre. Je me sens exposé à cette question qui vient ainsi à ma rencontre. L'œuvre m'interroge. Avant de parler pour mon compte, je dois prêter ma propre voix à cette étrange puissance qui m'interpelle ; or, si docile que je sois, je risque toujours de lui préférer les musiques rassurantes que j'invente. Il n'est pas facile de garder les yeux ouverts pour accueillir le regard qui nous cherche. Sans doute n'est-ce pas seulement pour la critique, mais pour toute entreprise de connaissance qu'il faut affirmer : « Regarde, afin que tu sois regardé. »