

Pierre Drogi

L'Ouvert et le regard de Narcisse

Ce texte porte sur la sorte d'hypnotisme qui tient la parole à son propre poids, lorsqu'elle se laisse fasciner par ses propres prestiges, qui lui font écran et suspendent l'amour du sans parole à quoi elle est tenue. « Rilke » indique ici une posture, une position de la littérature, infiniment plus complexe, en réalité, que ce que pourra en dire ce court texte. Rilke, ou plutôt un certain Rilke, y sert de prétexte pour illustrer les rapports « infernaux » du sujet et du récit qui le porte, dans la fiction. Mais Rilke, contre sa pente à l'enfermement, dans la coquille et dans la perle, fixe néanmoins pour le poème une fiction de l'Ouvert qui réoriente toute la parole vers un *dehors*, dont l'affirmation vaut déjà pour elle-même. Opérateur, en effet, la diction de l'Ouverture se combine aux effets de la fermeture : démon de la perversité, inévitable excès de tout discours ou de toute parole qui se ferme – comme chez Poe, Pirandello ou Djuna Barnes, et rejoue encore plus loin que Rilke ? ou ailleurs aussi, et dans son dos (dans quelques textes en prose), le sort du poème.

Soulever l'irrévocable, le suspendre appartient alors encore, ou à nouveau, en propre, au poème ; c'est ce qu'il faudrait montrer pour réouvrir les mâchoires.

Tous ces aspects (ratiocination, parole et sens, phantasmes et lieu mental, rapports de l'image et du mot) devraient être développés dans un futur livre, de manière plus nuancée sans doute que dans cette « attaque » *in abrupto* qui place un ton sans prétendre le tenir.

« Il était une fois une communauté de scélérats, ou plutôt ce n'étaient pas des scélérats, mais des hommes ordinaires. Ils se soutenaient toujours mutuellement. Par exemple, lorsque l'un d'eux avait fait par quelque scélérateuse le malheur d'un étranger, d'un homme vivant à l'extérieur – encore une fois il n'agissait nullement en scélérat, mais comme on le fait d'ordinaire, comme il est d'usage – et qu'il se confessait devant la communauté, ils examinaient le cas, le jugeaient, imposaient pénitence, pardonnaient et ainsi de suite. Ils ne pensaient pas à mal, les intérêts de l'individu et de la communauté étaient ainsi strictement sauvegardés et l'on tendait à celui qui se confessait la couleur complémentaire de celle qu'il avait montrée : "Quoi ? Pourquoi te tracasses-tu ? Tu as pourtant fait ce qui va de soi, tu as agi comme tu devais. Toute autre conduite serait incompréhensible. Tu es simplement surexcité. Retrouve donc ton bon sens." C'est ainsi qu'ils se soutenaient toujours mutuellement ; même après leur mort, ils ne renonçaient pas à leur communauté, ils montaient au ciel en dansant. A les voir voler, on aurait pu croire somme toute à la plus pure innocence enfantine. Mais comme, en face du ciel, tout est fracassé et réduit à ses éléments, ils dégringolaient, vrais blocs de rocher. »

(Franz Kafka, in *Préparatifs de Noce à la Campagne*, pp. 95-96, texte daté du 25 octobre 1917 ; traduction de Marthe Robert)

Ici s'interrompt le récit de Kafka, suspendu vers ce qu'il « montre » (?) dans un état d'inachèvement qui est le sien véritable : totalité ouverte. Il se pourrait pourtant que toute histoire humaine, comme tout conte ou toute intention du poème, commence ainsi, à la façon d'un conte, et s'interrompe aussi brutalement sur un *ainsi de suite* qui ouvre comme résultat à la « scélérateuse ordinaire ». Ainsi serions-nous livrés comme sujets coupables à notre propre envers ou enfer.

Il se pourrait aussi que, comme dans le récit de Kafka, quelque chose maintienne ouvert le carcan, que dès l'intention, fût-ce sous la forme inquiétante d'un « démon de la perversité », *autre* chose intervienne pour ruiner le projet, et appuyant dessus d'un doigt lourd, le reporte brutalement, bruyamment même en éclats, vers le sol comme vers un lien qu'il tentait d'esquiver (lien vivant) : vers la vie dont sans s'en rendre compte (?) il pensait par substitution de paroles fermer le cercle. Le « poète » dès lors ne serait plus en mesure, se confessant devant la communauté, d'en obtenir la couleur de ses péchés « complémentaires ».

On fait crédit à Rilke d'avoir proclamé (et maintenu – Titan orphanesque) la Poésie comme Avènement ou Possibilité d'Avènement dans l'Ouvert, d'avoir été ainsi, « dans sa vie-même », champion et figure de l'Accueil, d'avoir par sa ténacité « tenu » devant le Terrible, d'avoir écarté à bout de bras les colonnes d'Hercule ; d'avoir rejoint en même temps le souffle vital et celui qui expulse une voix. On lui sait gré en somme d'avoir enjambé la modernité en *proclamant* l'Ouvert comme horizon du poème – et non à tort. Rilke lui-même s'est choisi les figures sous lesquelles il pouvait costumer l'attente d'une épiphanie – qu'il crut entendre et recevoir avec les *Élégies de Duino*.

Mais l'Ouvert chez Rilke (son sacre) constate aussi, simultanément, la pétrification sur place d'un sujet inapte à « l'atteindre » – ou à respirer en son sein. Rilke ne respire dans l'ouvert qu'*en tant que* poète et sous le masque (à oxygène) du poème. La proclamation de l'Ouvert, si elle *ouvre* effectivement un horizon, par exemple celui plus rêche de l'Être, ou du visage, ne recouvre qu'imparfaitement la ligne de suture et de rupture – sur quoi elle est appelée précisément comme moyen de suture : l'Ouvert ? constatation d'une fêlure et nostalgie, bien plus que passage et pont – c'est ce que révèlent et cultivent à leur manière les textes de jeunesse de Rilke, évoquant un Thomas Mann (*Tonio Kröger*) dans *Vladimir, peintre de nuages* ou dans *Ewald Tragy*. On pourrait méchamment faire reproche à Rilke (reproche déjà formulé par Maurice Blanchot sous une forme moins agressive) de préférer au visage « *écœurant* » de la *Couturière*, à l'écœurante fascination-promiscuité qu'il exerce sur le narrateur (ou encore, dans *La Maison*, à « l'impureté » de l'étrange « maîtresse de maison » – prostituée dont le visage et les circonstances mêmes de la rencontre reviennent comme un souvenir *impossible*), ceux « plus terribles », nous dit-il, et par conséquent plus dignes d'être assumés avec courage de quelques anges...

C'est précisément le poème et le poète chez Rilke qui apparaissent comme des formes impures, écrans empruntés aux mots pour colmater un vertige pourtant jamais absent, jamais totalement absent, et parfois même incendiant tout un texte par un retour de flamme aussi imprévu que vengeur. Dans cette concurrence entre une nostalgie d'un Dehors et la saisie interrompue d'un Seuil sur lequel il se tient, Rilke tire son ton à lui, installe ce qui nourrit effectivement le poème. Mais celui-ci « parle » alors depuis une posture faussée dès l'origine, faisant coïncider deux reflets, rendu attentif à leur seule coïncidence narcissique et protectrice. Préférant implicitement au titre (honorifique ?)

de gardien de mon frère (Caïn), celui de gardien de l'Ouvert, puis, Heidegger aidant, de berger de l'Être .

Rilke ou le regard de Narcisse ? A la décharge de Rilke il faut concéder que le Narcisse qui le hante, le hante comme son propre démon, et que la perversité de celui-ci le pousse obsessionnellement à rompre le cercle. Toujours est-il que dans Rilke, le plus précieux n'est pas le « poète » – figure solipciste ciselée par l'intention du poème. Ce n'est pas celui des *Élégies* ni celui des *Images*, lequel, à l'instar d'Ulysse, chante et charme sa propre « aventure » ; on pourrait l'accuser, celui-là, comme Kafka persiflant Ulysse, d'avoir été dupe de son propre stratagème, d'avoir bouché ses oreilles de cire, croyant à son tour charmer les sirènes, et d'avoir ignoré leur pesant silence. Du moins n'est-ce pas celui-là qui a rapport, comme malgré lui, bousculé par l'arrière (et non par l'avant), à l'Ouvert, sous sa forme terrible (infiniment plus terrible) du sursaut du moi (du sujet coupable) : c'est bien quand il *casse*, dans ses textes les plus maladroits ou les moins concertés, ou les plus portés par le désespoir d'une impasse.

Le « pas nouveau » de Rilke s'apparente à un saut dans le vide en même temps que, paradoxalement, à une variation sur un thème de Poe, grand clinicien de la question.

La Fuite aussi bien que *La Couseuse* (ou *La Couturière : Die Näherin* – dans laquelle s'entend peut-être le *nah* de proche, sans doute à tort) interroge « l'amour », un amour bien entendu paradoxal, mais pas plus scélérat ni moins ordinaire, dans l'horreur même qu'il suscite pour la conservation du sujet qui en est la proie. Terreur panique, ou amour sous les espèces de la terreur et de l'horreur ! Le protagoniste de l'une comme de l'autre de ces histoires (de la deuxième surtout, dont il est en outre le narrateur) reste porteur de cette seule et unique « brèche » (« événement », pour reprendre le titre d'une autre nouvelle) sur laquelle il a buté ; il demeure pétrifié sur la béance ouverte par sa conduite « indigne », « paradoxale », en excès sur tout ce qu'il était possible d'attendre de soi-même, son péché ? son impureté ? inexplicable ; et l'on imagine qu'il ne peut que rester à jamais porteur de cette tache, pan de mur écroulé, refrain obsessionnel de sa propre « faute à être », de son oubli bloqué. La trahison, puisqu'il s'agit dans les deux cas de trahison, compliquée dans la seconde nouvelle par le fait que le narrateur la situe du « mauvais côté » (du côté du « beau monde » « fréquentable », ou d'un amour sentimental blessé, au lieu de la reconnaître liée au *besoin*, et dans la soif éperdue « d'existence » de la couturière), manifeste à cru, comme elle le fait dans des nouvelles de son contemporain Pirandello, comme elle le fera chez Bataille dont Rilke se révèle proche parfois (!), l'exigence qui s'est vue trahie. Le « *lien indissoluble entre les hommes* » dont parle Kafka « *et qui est sans exemple* » – dont la pensée lui vient presque comme un antidote à son propre suicide, lien qui « *prend à la gorge* », « *se sentant pris à la gorge* » à la fois – se révèle ici par sa négation, ou par sa déchirure ; le lien ne tient que dans l'horrible satisfaction de remords qui, perversément, empêche à jamais l'ouverture de se refermer et provoque la culpabilité dans le sujet coupable.

A-t-on fait remarque, en effet, que c'est sur la « vie-même » qu'ouvrent de tels textes, comme un préliminaire cette fois à tout « poème » qui « la rejoindrait », qu'elle y est interrogée dans ses abysses effrayants qui nous réclament à l'autre – et que la question jamais abordée par le narrateur de l'exigence pour la « Couturière » d'être aimée ou regardée ou prise en compte comme visage (celui qui dans *Malte* restera dans les paumes) suscite la vraie question *déchirante*, celle qui excède. Fracture d'une responsabilité incommensurable (non plus à l'égard de l'Ouvert mais d'un vivant), jamais explicitée par Rilke, mais qui ne lui ménage, au moins dans ces textes, aucun retrait. Il

n'y a pas de posture à être. Il n'y a pas d'habitation du poème. Il n'y a pas d'Orphée quand il est trop tard. *Die Turnstunde (L'Heure de Gymnastique)* ou *La Maison* (double maison, la sienne propre, et l'autre, étrangère et interdite où il ne fallait pas pénétrer, et vers lesquelles le retour, dans les deux cas, est impossible) expriment chacune à leur manière cette violence faite – par ce qui déborde le cadre accompli – à un sujet apparemment libre, ou subitement vacant à quelque chose qui le « possède ».

Nul doute que pour Rilke le « retour » ait mieux valu que ces intempestifs dérapages. « L'impur » y perd cependant son statut moral pour coïncider, ne serait-ce qu'un instant, avec l'Ouvert.

Approche partielle et partielle ? Non, juste un essai de mise en cause, dans Rilke, de ce que l'on ne conteste pas, la « valeur sûre » ; mais à tout instant, en même temps, c'est Rilke contre Rilke ; une attirance contrariée par un souci d'ordre ; l'Ouvert réellement « ouvert » – par l'excès – contre le *thème* de l'Ouvert.

Et le pire est bien dans la parole de ne pouvoir sortir, de ne pouvoir se retrouver au-dessus du cercle ou de la mêlée pour une « description d'un combat » (dont Kafka à sa manière sortit vainqueur), ou pour se contempler le dessus de la tête.