

FRANCIS CLAUDON

Le Silence ou la présence des absences

Voici que le silence, l'absence, nous sont impartis pour deux jours. Ironie ou gageure ? Comment peut-on parler si longtemps du silence ? Comment faire sentir l'absence sans l'alourdir ou la déflorer ? Je songe, puisque nous sommes en Hongrie aux vers délicats d'Attila József :

Je ne veux qu'un lecteur pour mes poèmes :
Celui qui me connaît - celui qui m'aime -
Et, comme moi dans le vide voguant,
Voit l'avenir inscrit dans le présent.
Car lui seul a pu, toute patience,
Donner une forme humaine au silence.

Malgré l'intéressant prospectus programmatique insistant sur la modernité (Beckett, Blanchot, Mallarmé), ou plutôt à cause de lui peut-être, la littérature du silence m'apparaît fort bavarde, très diverse, pas si contemporaine qu'on pourrait le penser. Quant à l'absence, cause ou forme du silence, elle est encore plus compliquée ; elle représente à la fois un thème littéraire, un sentiment, une esthétique.

Par exemple, *Illiade* se fondait déjà sur une absence, celle de la belle Hélène, partie sans laisser ni adresse ni excuse. Encore mieux qu'Homère, Offenbach et ses librettistes, Meilhac -Halévy, ont senti le charme – ou le sel – de ce thème.

Pars, pars pour Cythère,
Sur cette galère
Coquette et légère [...]
Gagne promptement
Ce pays charmant
Gagne ce séjour,
Où règne l'amour !

– chante allègrement le chœur final n°22¹. Pourquoi s'en laisser imposer par le fameux *Château* de Kafka ? Il domine comme une menace tacite le village où échoue l'arpenteur ; le silence de cet univers énigmatique ne se rompt qu'épisodiquement, par un bref coup de téléphone venu de là-haut². En ce cas, je parlerais d'un motif, qui conjoint admirablement la présence spatiale et l'inexistence sonore. Mais l'absence n'est pas toujours lugubre, le silence pas forcément pesant, nous en avons le sentiment dans cette aube marine intensément vécue par Hugo :

On croit être à cette heure où la terre éveillée
Entend le bruit que fait l'ouverture du jour
Le premier pas du vent [...]
Tout est doux, calme, apaisé : Dieu regarde
(Hugo, *Contemplations*, X « Éclaircie »)³

Je trouverais même qu'il se cache pas mal de perversion – ou de pathologie – dans les systématisations de Blanchot sur « *le silence (qui n'est) qu'une manière de dire* » (*Le Livre à venir*). Pour ma part, j'ai toujours tenu l'attente du fameux Godot pour une provocation pseudo-moderniste. Car bien des pièces comiques sont ainsi bâties sur l'hypotypose d'un absent qui s'annonce et se fait désirer. « *Et Tartuffe ?* » répète l'Orgon moliéresque, « *Si lointaine est votre espérance !* » rétorque mécaniquement le *Burlador de Sevilla* à son valet, à ces femmes qui le menacent du *Convive de Pierre*. Ainsi, rien qu'en cherchant à cadrer mon sujet, par quelques mots d'introduction, je passe de la prose aux vers, du théâtre à l'épopée, du français aux autres espaces culturels. S'il existe réellement une éloquence du silence⁴, avec quelle méthode l'appréhender ? Et à quoi tendrait-elle ? Quelle serait sa nature ?

¹ À opposer évidemment à l'Iphigénie de Goethe, perdue en Tauride dont le mutisme ne traduit qu'une seule pensée: « *Das Land der Griechen mit der Seele suchend* » « *Recherchant en son âme la patrie des Grecs* ».

² L'Arpenteur a au fond le même ardent souhait que l'héroïne de la *Voix humaine* chez Poulenc/Cocteau : « *Ne coupez pas, ne coupez pas, chéri !* »

³ On rapprochera ces vers du début des *Duineser Elegien* de Rilke: « *Qui m'entendrait si je criais du sein de la théorie des anges : " Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen..."* »

⁴ Je paraphrase ici le titre de la communication de Cécile Kovacsazy : « L'Éloquence du silence chez Kosztolányi et Kristof » in *L'Écriture emprisonnée*, Jean Bessière & Judit Maar, éd. Paris, l'Harmattan, 2006.

Formes classiques et rhétorique de l'absence

Si la thématique de l'absence est aussi vieille que la littérature elle-même, il semblerait malgré tout que sa théorisation se manifeste beaucoup plus tardivement. Peut-être est-ce l'effet d'un certain parti-pris, mais j'inclus dans notre processus définitoire l'invention d'une forme comme l'élégie, vers le VI^e siècle avant Jésus-Christ, en Ionie grecque. Ce genre n'a guère droit de cité dans les poétiques antiques. Une tradition apocryphe prête à Mimnerme l'étymologie, selon laquelle é-légie viendrait de *eh-legein* : *ἐλεγεῖν* (« dire hélas »), par exemple sur la mort d'un amour, sur le silence d'un absent. En tout cas, il est sûr que l'élégie n'était pas *a priori* un genre littéraire ; elle était plutôt une forme, une rhétorique, dans la mesure où tout repose sur l'articulation de deux vers : le fameux distique élégiaque. Il n'y avait pas d'unité de thème, le distique élégiaque n'était pas réservé à l'expression de la perte ou du manque amoureux. Au contraire, l'élégie a été utilisée pour traiter de thèmes très divers : en premier lieu la mise à mort rituelle du bouc, ensuite seulement, beaucoup plus tard, la philosophie, la morale, la guerre, la politique. Les poètes Callinos, Tyrtée et Solon ont pratiqué l'élégie. Après eux, les Romains ont donné un lustre univoque à l'élégie en magnifiant, sous la plume de Catulle, d'Ovide, en particulier, le charme de la dérélition amoureuse, l'éloquence de la perte de l'être cher.

Dans cette même tradition je placerais le roman par lettre ; il offre, chez Guillerague, dans les *Lettres d'une religieuse portugaise*, une très belle illustration de cette littérature qui donne voix au silence de l'autre, à son défaut, son éloignement. Je ne prendrais, en revanche, que comme un bon mot, une sorte de "pointe" rhétorique, la réplique finale d'*Hamlet*, quand bien même elle est à l'arrière-plan de nos débats multi-disciplinaires : « *But all the rest is silence* ». De même pour le titre du roman malheureusement oublié du R. P. Jean Montaurier : *Tout le reste est silence* (Plon, 1969).

La poétique de l'absence procède, en fait, du théâtre et de la musique. C'est en musique qu'il existe des « silences », des « soupirs ». Selon J. J. Rousseau, les silences sont des signes remplaçant les notes, qui « *marquent que tout le*

temps de leur valeur doit être passé en silence»⁵. Mais, comme leur nom l'indique, silences et soupirs suscitent l'attente, ils créent le sentiment d'un manque. On le voit – ou plutôt on l'entend – nettement dans les premières mesures du premier mouvement (2/4) de la Symphonie n° 9 de Beethoven, lorsque au milieu d'un tapis formé par l'*unisono* des violoncelles, intervient à la toute fin de la mesure, sur une anacrouse, une question formulée prestement en quinte descendante par les premiers violons, jusqu'à ce que, seize mesures plus tard, s'énonce enfin le thème. Je crois que cette rhétorique de l'attente se retrouve assez exactement en littérature, dans le fameux poème *les Djinns* de V. Hugo, inclus dans *les Orientales* :

Mur, ville
Et port
Asile de mort

Mer grise
Où brise
La brise,
Tout dort...

Dans la plaine
Naît un bruit
C'est l'haleine
De la nuit

Elle brâme
Comme une âme
Qu'une flamme
Toujours suit.

Il faut absolument noter, en dépit des spécificités du vers français, que les trois premiers vers de la deuxième strophe sont constitués de deux temps brefs : ũ/ũ, le quatrième, de deux temps étalés : - -/- -, alors que le cinquième (premier de la nouvelle strophe) serait un iambe puis un spondée, mais avec deux temps forts, également accentués : ũ í /- -.

Effet d'écho ou rapport réel ? Ces trisyllabes (« *Toujours fuit* ») me remettent dans l'oreille le célèbre « *Qu'il mourût !* » du vieil Horace, dans la pièce de Corneille. Cette citation est utilisée par l'abbé Morellet dans le cours de l'article consacré au « *Sublime* » des *Éléments de littérature* (1787). Qu'on se

⁵ Jean Jacques Rousseau, « Dictionnaire de musique » in *Écrits sur la musique*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 1041.

souviennne du contexte : le vieil Horace déplore le silence dans lequel on le tient, l'absence de nouvelles précises et fraîches concernant le fameux duel entre Rome et Albe, entre les trois Horace et les trois Curiace. Mais lorsqu'on lui apprend la mauvaise tournure des choses, l'absence de réaction des Horace dans les assauts, il prend en grippe ses fils absents, les renvoie à l'anonymat et décoche cette formule extrêmement brachylogique. En d'autres termes, le vieil Horace prête une voix à l'absence ; il commente un silence. D'où la question qu'on pourrait (se) poser : le sublime, tel que l'entendent les Lumières, ne serait-il pas la trace ou le marqueur de cette poétique du silence et de l'absence que nous tâchons de cerner ?

Plusieurs autres articles de Morellet iraient dans le même sens⁶. Par exemple, celui consacré à l'« *Image* » explique que cette ressource a le mérite de rendre présent ce qui manque, ce qui s'absente ; et de donner comme exemple un demi-vers de Lucain qui peint : « *la douleur errante et muette : Erravit sine voce dolor !* »⁷. En d'autres termes l'idée du silence frustré se traduit par cette espèce d'exaltation d'un fantôme sans voix. Comment ne ferais-je pas le rapprochement avec le fameux spectre taciturne et colère du commencement d'*Hamlet* (I, 1) ? Si les fantômes ont besoin d'image, l'idée de l'immatérialité ne s'appréhende que dans une présence rhétorique ; la poésie de l'absence marche à grands coups de vers, dans l'envol de formules bien frappées et sa figure privilégiée se nomme l'*hypotypose*⁸.

Plus modernes, il y a les genres qui reposent tout entier sur l'ellipse ; tel est le cas de la fameuse nouvelle de Henry James : *The Picture in the Carpet* dans laquelle le narrateur – jeune et talentueux critique – passe son temps – et le nôtre – à rechercher le secret que Verecker, l'écrivain, a caché dans ses œuvres, avant de comprendre enfin que le secret de fabrique consistait à mettre les lecteurs en quête de ce soi-disant secret ! C'est d'ailleurs un procédé analogue qui fonde la *detective novel*, née à la fin du XIX^e siècle ou encore le film à

⁶ Voir les articles consacrés à l'*e* muet (14,315), à l'entracte (13,310), à l'énigme (13,290).

⁷ *Ibid.*, t. 14, p. 119

⁸ Description animée, vive et frappante, qui met, pour ainsi dire, la chose sous les yeux... on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux. [César Cheneau Du Marsay, *Tropes*, II, 9]

suspense d'A. Hitchcock : *Vertigo*, *La mort aux trousses*⁹, *Lady Vanishes (Une Femme disparaît)*, reposent tous sur une ellipse qu'on ne découvre qu'à la fin¹⁰.

Un questionnement philosophique et une poétique actuels

Pourtant, sur ces considérations rhétoriques s'est vite greffé un questionnement idéologique d'une actualité évidente, surtout aujourd'hui.

Par exemple, il est indubitable que la philosophie analytique moderne ainsi que la psychologie des profondeurs prennent directement pour cible la question du silence considéré comme produit d'un manque ou comme fruit d'une absence. Dans un livre ambitieux, Françoise Fonteneau¹¹ se demande si l'expérience éthique serait liée à l'expérience de la limite dont le silence ferait partie. D'un côté, une éthique indicible (Wittgenstein), de l'autre, une éthique du mi-dire (Lacan) : Wittgenstein et Lacan sont interrogés comme les figures de notre temps susceptibles d'éclairer la question de l'éthique. Mais les champs logico-philosophique et psychanalytique ne sont pas les seuls traversés. Puisant ses exemples dans les arts, de Munch à Berio et Thomas Bernhard, en passant par le poème mystique de Saint Jean de la Croix, Françoise Fonteneau pose la question de la figurabilité des pulsions, pour en venir à l'impossible mais nécessaire écriture du silence.

La poétique de l'absence fonde aussi l'actualité toujours vigoureuse de la psychanalyse post-lacanienne. Lacan écrit : « *La fonction du langage n'[y] est pas d'informer, mais d'évoquer* »¹². En effet, le propre de la parole psychanalytique, c'est qu'elle est le produit de l'association libre. Ce sont donc les renvois des énoncés les uns aux autres qui ouvrent la voie de l'interprétation. Mais cette nouvelle continuité ne connaît aucune règle : absence de style, logique labyrinthique, dirait la rhétorique, sauf que cette déficience se fait « l'écho d'autre chose », d'une absence bien sensible, d'un

⁹ *North by Northwest*, (1959) avec le personnage insaisissable, absent, fictif prétendument nommé G. Kaplan

¹⁰ Même cas dans *Le Roi Cophetua* (Julien Gracq, *Toulon, Bibliophile de Provence*, 1970) et son adaptation filmique (André Delvaux, *Un Rendez-vous à Bray*, 1971)

¹¹ Françoise Fonteneau, *Wittgenstein et Lacan-L'Éthique du silence*, Paris, Seuil, 1999.

¹² Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, (1^{er}ed. 1953), p. 299

trauma douloureux. Pour le psychanalyste, les rapports du langagier avec le pulsionnel, c'est-à-dire avec le silence, sont automatiques. Les sentinelles du château d'Elseneur disent, en voyant le fantôme du roi-défunt, « *c'est hallucinant* ». Mais pour Hamlet, ce n'est pas qu'une manière de dire. Se met en branle, chez lui, un processus hallucinatoire qui n'est pas saturé par les mots et qui renvoie à une série : 1° pulsion (de mort) – 2° compulsion (amoureuse et incestueuse) – 3° impulsion (le projet doublement parricide). Si l'on préfère, Hamlet se confond simultanément avec Œdipe et Oreste. Là réside sa « folie », en cela il nous devient absent ou plutôt « *de-mens* ». Lorsque le roi-fantôme enjoint à son fils de le venger d'une femme infidèle, d'un rival criminel, il illustre, assez bien je crois, ce que théorise, à sa manière, A. Culioli : « *L'activité de langage est signifiante dans la mesure où un énonciateur [le spectre] produit des formes pour qu'elles soient reconnues par un coénonciateur [Hamlet], comme étant produites pour être reconnues [« attention ! tu vas adorer me venger »], comme interprétables [car tu aurais voulu ma place, tu voudrais être à leur place]* »¹³.

« L'écriture blanche »

Roland Barthes a inventé l'expression d'« *écriture blanche* », dans *Le degré zéro de l'écriture* (1953) ; il désigne par là un minimalisme stylistique caractéristique de la littérature d'après-guerre. C'est le refus de la rhétorique, assignée au service du rien dire, dire le rien, dire le vide. Cet événement formel, Barthes l'observe chez plusieurs auteurs qui s'imposent dès les années 1950 : Albert Camus, Maurice Blanchot, Jean Cayrol. Mais la formule reste valide pour décrire une bonne part de la littérature contemporaine, non seulement dans le domaine romanesque, de Henri Thomas à Annie Ernaux, mais aussi dans d'autres genres, voire même dans d'autres arts. Il faut entendre l'« *écriture blanche* » comme on parlerait d'une *voix blanche*, c'est-à-dire sans intonation, dans une sorte d'absence énonciative. Barthes la définit comme une écriture « *plate* », « *atonale* », « *transparente* » ; plus encore, comme ce qui, dans le style même, nie la littérature : une écriture « *alittéraire* », « *une absence idéale de style* ».

¹³ Antoine Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris, Ophrys, 1991, t. 1, p. 39.

Il est clair que cette émergence contemporaine d'un style dépouillé, marqué par la négativité, s'infuse en différents types d'« écritures blanches ». Par exemple, Barthes voit dans *L'Étranger* de Camus (1942) une œuvre inaugurale : l'étrangeté énonciative d'un *je* absent à lui-même, à ses propres affects, bref, une conscience neutre dissociée de son identité sociale ; toutes ces innovations formelles concourent à créer un « style de l'absence » – une absence que signale d'ailleurs la première phrase du roman, disant la mort de la mère. Et Barthes ne rapporte pas ce phénomène à un contexte historique particulier, du moins au moment où il formule l'expression d' « écriture blanche ».

Un autre exemple se trouverait dans les critiques consacrées à Jean Cayrol, un auteur que Barthes a suivi dès ses débuts dans les années 1940. On se rappelle que l'œuvre romanesque de Jean Cayrol est directement liée à l'expérience concentrationnaire. En effet, Cayrol est un survivant : il a été déporté pour faits de résistance au camp de Mauthausen, en 1943, sous le programme *Nacht und Nebel*¹⁴. Auteur d'aspiration spiritualiste, Cayrol fait paraître au cours de la guerre quelques uns des poèmes les plus célèbres de la Résistance (« *Écrit sur le mur* »). A son retour en France, en 1946, il figure son expérience concentrationnaire dans un recueil remarquable, *Poèmes de la nuit et du brouillard* (1946). Or, l'un des textes de ce recueil, intitulé « *Confession* », désigne déjà, entre le silence et le cri, le « *verbe blanchi* » du témoignage littéraire. Un langage nouveau, un « *langage des plaies* », se dégage de l'épreuve, qui fait du *blanc* le symbole de la disparition élocutoire des déportés, mais également le symbole d'une indéfinie résistance par la parole. Le « *verbe blanchi* », c'est la réduction du discours à sa plus simple expression, c'est aussi ce qui, de la mort, demeure et continue de parler, c'est en un mot la poétique pertinente de l'absence.

Alors qu'il n'écrit que de la poésie jusqu'à sa déportation, Cayrol entreprend une œuvre romanesque à son retour des camps. Cette entrée dans le genre romanesque est associée à l'événement concentrationnaire, et l'auteur lui-même en donne de nombreux indices dans *Lazare parmi nous* (1950), un essai remarquable de l'après-guerre. Cayrol fait de Lazare la figure allégorique du

¹⁴ Cet euphémisme nazi sera repris comme titre du documentaire d'Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (1956), dont Jean Cayrol rédigea le commentaire.

survivant. C'est le ressuscité, ou plus exactement, l'homme qui, revenu de l'absence – la mort –, porte la parole de son silence absolu.

Sylvie Germain et les Échos du silence

Comme un fait exprès, l'auteure Sylvie Germain reprend assez directement le fil lancé par Cayrol et que, peut-être, le cinéaste Ingmar Bergmann avait relayé¹⁵.

Après des études de philosophie à la Sorbonne – où elle reçoit l'enseignement, entre autres, d'Emmanuel Levinas, Sylvie Germain se lance dans des recherches sur l'ascèse et la mystique chrétienne qui forment son sujet de maîtrise, puis sur le visage humain qui a été son sujet de doctorat. Elle entre au ministère de la Culture en 1981, à la direction de l'audiovisuel, et se met à écrire des contes et des nouvelles. C'est sur les conseils de l'écrivain Roger Grenier, à qui elle envoie un recueil d'écrits, qu'elle se lance dans l'écriture de son premier roman. *Le livre des nuits* est publié en 1984 et reçu au mieux par le public et la critique. Entre 1986 et 1992, elle connaît sa « période tchèque », s'installe à Prague où elle travaille comme documentaliste et professeur de philosophie ; son roman *Jours de colère*, qui sort en 1989, est récompensé par le prix Fémina. Le retour à Paris en 1992 est difficile et ne dure que deux ans : Sylvie Germain part vivre à La Rochelle, puis à Pau, où elle se consacre à son métier d'écrivain – entre fictions et essais. L'un d'entre eux s'intitule fort à propos *les Échos du silence* (Desclée de Brouwer, 1996).

S'ouvrant sur une épigraphe de Paul Celan¹⁶, autre poète définitivement traumatisé par les camps d'extermination et le silence organisé dans la Shoah ou autour d'elle, S. Germain passe en revue divers moments dans lesquels « Dieu

¹⁵ Cf. *Tystnaden (the Silence, 1963)*: « My original idea was to make a film that should obey musical laws, instead of dramaturgical ones. A film acting by association—rhythmically, with themes and counter-themes. As I was putting it together, I thought much more in musical terms than I'd done before. All that's left of Bartók is the very beginning. It follows Bartók's music rather closely—the dull continuous note, then the sudden explosion. » Ingmar Bergman, *Bergman on Bergman*

¹⁶ *Il est temps que l'on sache*
Il est temps que la pierre consente à fleurir
Qu'à l'errance batte un cœur
Il est temps qu'il soit temps.
(*Il est temps (Corona) – Les Échos du silence*, p. 9.)

se tait ». Dans cette disparition de Dieu, dans cette absence d'amour, notre siècle reprend le cri de Job, révolté devant la souffrance et la banalité du mal. Mais pourquoi donc Dieu se tait-il ? Pourquoi le cri de l'homme se heurte-t-il au mutisme d'un implacable écho ? En fait Dieu s'absente, mais c'est aussi sa créature qui se renferme, se dérobe. À travers toute une lignée, S. Germain déroule les variantes que suggèreraient les deux termes latins désignant le silence : *tacet* ; *taceo* est un verbe transitif¹⁷ ; je tais, je passe sous silence, je refuse de reconnaître quelque chose. Lors du Vendredi Saint, dans le chant des Improprès, le Monde refuse d'admettre la présence de Dieu fait homme, crucifié pour notre salut :

O mon peuple que t'ai-je fait ?
En quoi t'ai-je contristé ? Réponds-moi... (p.13)

En revanche, lorsque Job se lamente et déplore l'éloignement de Dieu qui semble le dédaigner, le Créateur se dérobe, il fait silence (*silet*). « *On peut tenter d'accompagner Job dans son ultime chevauchée, à travers le lointain, dans le nulle part dans le No God's Land* » (p.35). Ou encore, lorsque le Prophète Elie contemple le buisson ardent sur l'Horeb et voudrait appréhender son Dieu, ce dernier se manifeste « *par un son de fin silence* » (p.46). Dieu se cache, se tait – *silet* – ce qui est pour Elie, l'impensable, l'indicible¹⁸.

À travers des exemples plus littéraires (S. Weil, Ety Hillesum), S. Germain retravaille la même distinction. Chez P. Celan, les secrets doivent accentuer une autre éloquence :

Mais comment parler de ce qui, par nature, se dérobe au langage, comment exprimer ce qui ne fait que frôler une poignée de vocables : 'ailleurs, nulle part, absence, rien personne' ? (p.50)

Le psaume du silence est la littérature des camps, *La Rose de Personne* (*die Niemandrose*) pour reprendre un titre du poète. On tait ensemble – bourreaux et victimes – la réalité de la Shoah : *La fugue de la mort* (*die Todesfuge*). *Tacent*. Chez Shakespeare, le Roi Lear qui se dépouille de tout pour ses filles est comme Dieu. Il fait silence – *silet* – par amour ; il ne veut plus donner

¹⁷ Je reprends cette distinction à Daniel Le Breton, *Du Silence*, Paris, Métailié, 1997.

¹⁸ Sylvie Germain, *op. cit.* p. 47.

d'ordre; il s'absente. Il existe, dit S. Germain, un point commun entre le silence de Lear, celui de Thérèse de Lisieux, et celui de Dieu sur le mont Horeb :

Il faut indéfiniment se remettre à l'écoute du silence de Dieu... à l'écoute de ce Verbe qui présida à l'éclosion du monde, à la percée de la lumière, qui dialogua avec les Prophètes, puis se fit Chair et se répandit à nouveau en silence, renouant avec son mystérieux retrait originel (p.99).

Mais la poétique de l'absence débute précisément lorsque « *vint une parole qui voulut luire* » (p.100). C'est le fou qui ne peut plus parler de manière individualisée, à quelqu'un de précis, sur un sujet choisi. Ainsi Hölderlin, devenu Scardanelli, ne délivrait plus que des poèmes translucides et tautologiques, d'où l'auteur se serait comme éclipsé. Scardanelli ne serait-il pas la version laïque et moderne d'une présence de l'absent, tel que se dit le Dieu de la Bible ?

Les Pèlerins d'Emmaüs

Il me semblerait que cette dialectique absence/présence renvoie assez bien aux cas analysés par Alzheimer, pour qui un silence peut être assourdissant et avoir beaucoup de sens; par exemple, il existe une éloquence très remarquable dans l'épisode des Pèlerins d'Emmaüs. Je me tais pour mieux t'enseigner, *taceo* ; et lorsque tu le sens, lorsque tu le devines, tu reste bouche-bée, tu n'as plus qu'à te taire : *siles* !

Dans les deux versions peintes par Rembrandt, qui sont les disciples de Jésus-Christ ? Les compagnons d'un fou, les survivants d'une débandade ; à de multiples reprises, les Écritures insistent sur cette qualification ; quand elle précède le récit de la Passion, quand elle accompagne la tranche de vie enseignante du Christ, elle est comme la rengaine des Pharisiens, le reflet du sens commun, et nous ne trébuchons pas sur son énoncé. Taisez-vous ! Vous n'aviez pas compris à qui vous aviez affaire. Mieux encore : dans le récit du matin de la Résurrection, nous ne pouvons qu'être frappés par le fait que Jésus Christ n'est pas reconnu dans sa nouvelle identité, même par ses plus fidèles amis. Comme Thomas l'incrédule, il faudrait que nous touchions du doigt la plaie du côté pour reconnaître que l'Autre est maintenant le grand absent. Son silence, consacré par sa résurrection, l'a placé dans une différence radicale, essentielle et pourtant proche de nous, intime, parce qu'elle nous interpelle. Les

disciples en chemin vers Emmaüs n'y font pas exception ; le texte de Luc (XXIV, 13) le spécifie bien : « *Mais leurs yeux étaient empêchés de le reconnaître* ». Admirable formule qui ne concerne pas seulement les croyants ; devant ces absents que sont les fous, les malades, ou les suppliciés de la Shoah, nous peinons beaucoup à les reconnaître comme nos proches ; nous renâclons à admettre la présence essentielle d'une absence. Au fond, l'Évangile nous propose le même retournement que celui de Celan : « *Vint, vint, vint une parole...à travers la nuit voulut luire, voulut luire* » (p.100).

Alors, dit Luc, Christ leur adresse des signaux ; il utilise une poétique du signe ; il se met à les prêcher, à les enseigner, puis il partage avec eux le pain et le vin ; « *leurs yeux s'ouvrirent, et ils le reconnurent, mais il disparut de devant eux ; et ils se dirent : Notre cœur ne brûlait-il pas au-dedans de nous même lorsqu'il nous parlait en chemin ?* ». À cet épisode peut-être capital pour chacun d'entre nous, Rembrandt a apporté une touche personnelle tout à fait essentielle : il a fait de cette scène une scène de nuit, de clair-obscur. Et même mieux encore, une esquisse préparatoire représente l'épisode comme un moment de panique, où les disciples comme magnétisés regardent une chaise vide, le tout accompagné d'une sorte de tourbillon de vapeurs infernales. Dans le tableau définitif, le clair-obscur dégage une grande impression de paix et de recueillement, au centre ce fou qu'est Jésus Christ procède à de simples gestes familiers, à l'arrière-plan, l'auberge ennuyée ressemble à la nef d'un sanctuaire.

Tout est calme, tout est pacifié après la grande débâcle de la Crucifixion puis de la mise au tombeau. Le fou, l'absent ne s'est pas laissé oublier, quand bien même il aurait semblé, aux yeux du monde, avoir déserté amis et disciples. Le sommeil de la raison n'est plus du côté que l'on pensait ; un silence essentiel accompagne une présence qui ne l'est pas moins et lui donne sens !

FRANCIS CLAUDON

Université Paris XII, Créteil
Courriel : claudon.francis.wanadoo.fr