

L'épopée faite de haïkus

Jean-François Bourgeault

Number 1, Spring 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2231ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourgeault, J.-F. (2003). L'épopée faite de haïkus. *Contre-jour*, (1), 69–86.

L'épopée faite de haïkus

Jean-François Bourgeault

Quelqu'un pourra-t-il découvrir le chemin pour
sortir des dimanches ?

Nuno Júdice, *Le mouvement du monde*.

C'est assis au détour d'un sentier de montagne, devant quelques arbres ourlés par la brume du matin, que Shoka (1663-1714) aurait livré l'essentiel de ce qu'il considérerait être la loi du haïku. Devant les questions insistantes de son disciple, concernant les moyens d'atteindre la maîtrise poétique, le vieil homme aurait « subitement plongé le pouce et l'index dans un bol d'eau fraîche devant lui, pour les retirer tout aussitôt, une petite goutte suspendue entre ses doigts. Puis il dit : “ La poésie se mesure à cette goutte, à ce presque rien que j'ai entre les doigts. Que ceux-ci s'écartent, par souci de l'agrandir, la goutte perle d'un côté ou de l'autre. Qu'au contraire les doigts pèsent trop, par impatience, elle disparaît aussitôt. Mais si je préserve l'intervalle, si je maintiens la juste distance, je pourrai garder cette légèreté entre les doigts pendant quelques instants, avant que ma main ne se crispe et que la goutte ne s'en aille. N'écarte pas trop le ciel de la terre ; ne l'en approche pas trop non plus. C'est une chose frêle que tu as à saisir entre les deux. Quand dans ton poème tu auras réussi à relier ce bol d'eau fraîche à l'ineffable du ciel, par cette goutte limpide dont je t'ai parlé et qui ne dure que le temps d'un souffle, tu auras atteint la maîtrise”¹. »

¹ Shoka, *La brume du matin*, Millemont, Moundarren, 1954. Édition épuisée.

De Shoka, outre cette incertaine allégorie, ne demeurent que quelques herbes luisantes de rosée quelque part au Japon. Mais du haïku, de ce court poème de trois vers où toute la profondeur du temps vient s'arrondir en une goutte logée au creux de la conscience, la poésie de notre temps n'a cessé de ressentir l'attraction, en même temps qu'elle mesurait le péril qui menaçait certaines de ses prétentions à l'absolu dans ce minimal ultime. L'apparente sérénité du peintre oriental « au cœur limpide et fin », dans un poème célèbre de Mallarmé (« Las de l'amer repos... »), de celui qui ne s'occupe qu'à devenir « instrument qui résonne sous les doigts des diverses sensations ² », n'occulte guère le naufrage préalable d'une conscience arrivée au Néant « sans connaître le Bouddhisme ³ ». De fait l'apparition du spectre du haïku, dans la conscience occidentale, est étroitement solidaire d'une certaine crise récente de l'Histoire, d'une méfiance à l'égard de tout mirage d'un « avenir meilleur », et elle participe de ce que l'on pourrait appeler, par commodité, notre monde désœuvré du dimanche. Dimanche, l'interminable dernier jour de la pensée, l'« hiver lucide » (Mallarmé) où la conscience est depuis longtemps en congé de toute forme de vérité totalitaire, c'est le temps où ce congé lui-même *devient* totalitaire, obligatoire, et où la pensée à travers lui demeure crucifiée à sa vacance ontologique. Mais pour faire pressentir un battement essentiel, c'est aussi le jour où du fond de ce congé même doit se faire entendre, sourde, à peine perceptible, une volonté de résurrection du monde qui aurait lieu à même le vide qui nous est imposé, à partir de ce « *waste land* » (T.S. Eliot) des valeurs dévastées dans laquelle la critique de l'illusoire nous a menés. Au midi du dimanche, au zénith de l'empire de la relativité, l'ère bascule vers une éclaircie possible.

Que ceux qui voient dans le haïku la « quintessence de la grâce », ou je ne sais quelle délicatesse « exquise », inoffensive, sans percevoir ce grand « Néant » évoqué par Mallarmé (dont le haïku est issu), que ceux-là retournent au jardin des petits bonheurs du quotidien publicisé. Que ceux qui sont impuissants à pressentir la goutte de Shoka, elle qui vient parfois fraîchir au cœur de notre néant et nous désarçonner d'un seul coup, subitement, en nous donnant le bref tressaillement d'un surcroît d'existence, que ceux-là d'autre part retournent nourrir le chœur confortable des pessimistes gémissant en harmonie. De Philippe Jaccottet à Jacques Brault, le recours au haïku

² Stéphane Mallarmé, *Correspondances. Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 236.

³ *Op. cit.*, p. 297.

fut, constamment, le produit d'une crise du sens antérieure, d'où il pouvait ressortir dans son ambiguïté fondamentale: à la fois fragment de ruine d'un Tout qui s'écroule, et semence insoupçonnée d'autre chose qui s'ouvre au-devant. À la crise de l'*Obscurité* (1961), chez Jaccottet, où un maître effondré affirme à son ancien disciple que « rien n'est vrai, rien n'est, hormis le mal de le savoir ⁴ », firent suite, imprévisibles, les courts poèmes d'*Airs* (1964). De l'enfouissement jusqu'au-delà de la mort dans *En dessous l'admirable* (1975), chez Brault, de ce voyage de la conscience jusqu'à ce lieu sans lieu où « le rien règne et repose ⁵ », furent directement issues, quelques années plus tard, les lumières inespérées de *Moments fragiles* (1984). L'horizon du haïku, ce sera ainsi ce qui demeure lorsque tout s'effondre. Un irréductible résidu de matière renaît au regard lorsque, effarés d'avoir tant détruit par la critique, isolés dans la « terre vaine » d'Eliot, nous sollicitons du monde qu'il nous rende à son mûrissement, à sa persévérante enfance, à sa capacité de nous ouvrir et de nous recevoir à travers le plus banal de quelques moineaux sautillants sur une clôture.

Mais pour combien de temps ? Après ce qu'on appelle communément (et sans doute facilement) « la fin de l'Histoire », dans laquelle s'intègre l'importation occidentale du haïku et à laquelle cette importation participe, quelle autre histoire peut aujourd'hui commencer ? Quel récit de l'humain peut s'inaugurer qui ait le haïku comme matière première ? Le poète russe Ossip Mandelstam, dans un article d'une rare lucidité paru au début du XX^e siècle, « Le XIX^e siècle ⁶ », mettait au jour les commencements de cette lutte vivante entre le « bouddhisme à l'occidentale » et l'Histoire, entre la « poésie du néant » introduite par les romans de Flaubert, leur principe d'une quotidienneté vide à désigner, et les « véritables épopées » de Tolstoï, inscrites à l'instar de *Guerre et paix* dans le monde de l'Histoire, où l'homme doit chercher à survivre entre les obus qui éclatent d'un côté et les maisons que l'on quitte de l'autre.

Mais au seuil du XXI^e siècle, peut-être est-ce à l'œuvre en cours de l'écrivain autrichien Peter Handke que nous devons le plus grand acharnement à tenter d'unir Flaubert et Tolstoï, à convertir la forme « nippo-

⁴ Philippe Jaccottet, *L'obscurité*, Paris, Gallimard, 1961, p. 49.

⁵ Jacques Brault, *Poèmes I, Noroît / La table rase*, 1986, p. 206.

⁶ Ossip Mandelstam, « Le XIX^e siècle », dans *De la poésie*, Paris, Gallimard, 1990, traduit du russe par Mayelaveta, p. 115-124.

flaubertienne » (Mandelstam) d'un tracé patient du quotidien à la prescience océanique de grandes communautés en marche vers elles-mêmes. Aussi bien est-ce au matin de ce « *waste land* », selon la formule de T.S. Eliot, là où nous avons à nous concilier ce congé qui s'annonce, c'est à ce point du jour de la désertion que l'œuvre de Peter Handke nous attend, en ouvrant devant nous le second versant du dimanche. Là où peut être entrevu, outre cette vacance radicale d'un monde à l'abandon, le point aveugle où cet abandon risque de se retourner contre nous, en nous imposant pour seul recours de veiller désormais, perpétuellement, à rendre possible une étrange *résurrection* du sens dans ce vide qui nous entoure. Cette résurrection du monde, du sens du monde, chez Handke, ne se laisse pas aisément définir. Mais elle pourrait être le moyen par lequel, historiquement, après une longue éclipse qui fut maintes fois commentée, une épopée racontée *sans personnage épique* chercherait à mettre au jour ce que la théologie du roman⁷ refuse de considérer, son laissé-pour-compte essentiel, le long règne de paix quotidienne sur lequel elle vient s'enlever et qui constitue l'essentiel de notre vie. Tel est du moins le sens de ce fragment de *L'histoire du crayon* (1982), attestant le « but suprême » handkéen, et dont je voudrais relier l'aporie aux contradictions essentielles de notre temps :

*Une épopée faite de haïkus mais qu'on ne remarquerait nullement en tant qu'objets isolés, sans action, sans intrigue, sans drame, et qui pourtant raconterait : c'est ce que j'entrevois comme le but suprême.*⁸

⁷ J'entends par « théologie du roman » le vaste champ d'une pensée qui, notamment chez Milan Kundera, cherche à se reclorre dans le temple de la prose, et à évangéliser les principes qui soutiennent ce lieu de culte à l'inverse (ironie radicale, empire de la relativité, nécessité de la distance, etc.).

⁸ Peter Handke, *L'histoire du crayon*, Paris, Gallimard, 1987, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, p. 57.

Idéal que Handke réitère dans *Espaces intermédiaires*, un recueil d'entretiens récent : « Réunir les deux (*le récit et l'instantané*) en une forme insolite - non les informations, mais la peur de la guerre ou ma fureur contre la guerre et mon envie de combattre *et* mon émotion devant l'infime — en une forme étrange née de la note et de l'épopée... » (Peter Handke / Herbert Gamper, *Espaces intermédiaires. Entretiens*, Christian Bourgois, 1992, traduit de l'allemand par Nicole Casaneva, p. 97).

Pour citer la question insistante du vieil Homère dans *Les ailes du désir*, à laquelle l'éveil de chaque jour nous confronte, pourquoi est-il si difficile d'écrire une épopée de la paix ?

Le mieux, pour saisir le sens que prendra cette forme chez Handke, est peut-être de se reporter au tout début du *Recommencement* (1986), ce récit d'un voyage sur la terre des ancêtres slovènes, et d'y observer que dès l'abord, le refus par Filip Kobal du voyage en Grèce que lui proposent quelques amis, sa décision de se tourner plutôt, seul, vers la Yougoslavie⁹, informe le sens que prendra la présence de l'origine dans cette œuvre. Car accomplir le pèlerinage sur la terre première, comme y consent encore Hypérion chez Hölderlin, dans la quête fiévreuse du « feu du ciel », ce serait reconnaître à l'origine une situation archétypale, mythique, et redonner du même coup à l'épopée le devoir de repartir sur les traces de celle-ci, en parcourant tout l'espace qui nous sépare de ce commencement des âges ; pour avoir recours, en somme, au modèle de *La légende des siècles* (Hugo), lequel préserverait dans l'épopée la valeur centrale d'un passé à totaliser par le poème.

Or, rien de tel chez Handke, aucune fascination pour l'émanation des ruines grecques, aucune pétrification de l'origine en un lieu qui lui serait propre. Ce n'est pas en Grèce que demeure, enfoui, le matin du monde avec lequel un long retour au berceau des civilisations nous permettrait de renouer. L'œuvre de Handke, obstinément, en ne cessant de nier toute mythologie des commencements, nous assure au contraire que l'origine est infiniment disponible, en tout lieu, et que nous n'avons pas qu'une seule naissance au fondement, ou à l'avant de notre existence. L'« *eoae* », ce cri signifiant en grec « au temps de l'aurore », ce sera, Kobal le note, « où que je sois, le matin, au premier regard de quelque fenêtre que ce soit, un cri d'éveil [...] visant à m'ouvrir les sens au nouveau jour du monde ¹⁰ ». Et cela pourra donc devenir pour l'épopée le signe d'un renversement de ses conditions intégrales de création : on aura moins cherché, par elle, à remonter jusqu'à une improbable origine des temps, à l'image de l'épopée antique, qu'à redonner à l'origine une présence évanescence dans le présent des jours qui passent.

⁹ « Tandis que les autres montaient ensemble dans le car qui les emmenait en Grèce, je jouais le cavalier seul qui préférerait partir de son côté, pour la Yougoslavie. » (Handke, *Le recommencement*, Paris, Gallimard, 1989, traduit de l'allemand par Claude Porcell, p. 13).

¹⁰ Peter Handke, *Le recommencement*, Paris, Gallimard, 1989, traduit de l'allemand par Claude Porcell, p. 94.

Mais à quel prix ? Car si à chaque moment je renais, à chaque instant je pressens l'« *eoae* » du monde (Heidegger appelait ce perpétuel jaillissement le « *es giebt* », le « ça donne », en insistant sur les connotations d'abondance et de générosité contenues dans cette formule), à chaque moment aussi je risque de mourir, ou de me perdre. Et ce péril n'est pas sans conséquence sur les possibilités de réaliser une épopée faite de haïkus, où pourraient s'équilibrer et s'accorder les deux formes convoquées dans ce fragment : l'épopée, la prescience d'un destin collectif, la confiance en la vertu du langage à nous faire entrer dans l'Histoire, et le haïku, forme orientale née principalement du bouddhisme, soit d'une philosophie concevant le langage et l'Histoire comme une forme de protection contre la mort.

Si bien qu'à la rencontre de ces deux exigences naît alors une question centrale : où va le récit ? Dans l'ancienne épopée de la guerre (*Illiade*, *Odyssée*, *l'Énéide*), quelque fatalité intérieure de fermeture le portait vers un terme, que celui-ci soit la prise de Troie ou le retour à Ithaque ; dans un cas comme dans l'autre, cette finitude du récit pouvait servir de fondement à la mémoire d'une collectivité, en établissant l'image selon laquelle elle pourrait se définir. Témoignant en faveur de Rome, *l'Énéide* la fondait en retour ; César, dans *La mort de Virgile* de Hermann Broch, s'acharne dans son dialogue avec le poète agonisant à sauvegarder un manuscrit qui soude littéralement les vertèbres de son empire.

Mais Handke évoque la matière première du haïku. Or nul attrait pour la guerre dans ce court poème japonais. Bashô, rêvant un ancien champ de bataille, médite sur la vanité des affrontements humains :

*Ah ! herbes d'été
tout ce qui reste des rêves
de tant de guerriers*

Et le haïku, dans son acharnement à n'inclure que le règne de la paix, révèle aussi, par sa brièveté consubstantielle, la difficulté à faire entrer ce règne quodidien dans la durée d'un sens. Dans la conscience du contemplateur des haïkus, appliqué à recenser cette virtualité d'événements proprement infinie, un trouble naît, qui ne provient pas de la guerre, mais peut-être au contraire d'un *excès* de paix : celui de pressentir que la « pluie sans fin d[es]

innombrables atomes¹¹ » de nos perceptions qu'évoque Virginia Woolf dans *L'art du roman*, si vibrante soit-elle, si disponible, déborde constamment les volontés de rassemblement de la conscience. La pauvreté de la terre, dans sa paradoxale profusion, nous submerge de son étendue illimitée. Retirée dans la contemplation, courtisant la menace qui gît au cœur de ce retrait, la conscience se déploie entre les deux vents que rencontre Filip Kobal dans *Le recommencement* : le vent du Karst, léger, solidaire de la poétique du haïku, dans lequel nous pouvons découvrir « dans la chose la plus inutile une valeur ¹² », et la Burja, vent de l'effroi cosmique, cette « grand lame glaciale écrasant le plateau qui vous privait de tous les parfums, vous faisait perdre la vue et l'ouïe ¹³ ».

Quiconque se voue à être le narrateur de cette pauvreté, comme Handke en a réitéré plusieurs fois le projet¹⁴, se voue également à devoir subir tôt ou tard le poids de la Burja ; il y a un point obscur, indéfinissable, où le vent du Karst, auquel nous nous étions confiés, se renverse de lui-même et nous laisse nus dans la « grande lame glaciale », effrayés par notre propre néant. Un professeur de langues anciennes retiré au loin d'une terre morte dans *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille* (Paris, Gallimard, 1997), homme « que le silence éternel de la steppe avait rendu sourd » (p. 148), se révèle ainsi impuissant à rédiger le colossal mémorial de l'infime qui avait lieu autour de lui ; impuissant, en somme, à convertir la succession des présents en une histoire qui rassemblerait ces « atomes » de perception dans la prescience d'un destin individuel. À l'extrême du spectre du haïku *raconté*, en effet, ce serait une invulnérable grisaille par excès qui nous attendrait, concentrée en un patient récitatif de l'ennui (celle dont un certain Flaubert, par moments, incarne l'aboutissement) : là, les moments du quotidien s'enchaîneraient, mais comme tombe la pluie, avec une égale monotonie d'existence.

¹¹ Virginia Woolf, *L'art du roman*, Paris, Seuil, 1962, traduit de l'anglais par Rose Celli, p. 15.

¹² *Le recommencement*, p. 213.

¹³ *Le recommencement*, p. 214.

¹⁴ Projet évoqué, notamment, dans *Images du recommencement* (1983) : « Il dirigea son grand œil sur le monde » : c'est ainsi que devrait être l'écriture (ou le silence) » (Paris, Christian Bourgois, 1983, traduit de l'allemand par George-Arthur Goldschmidt, p. 9) ; dans *L'histoire du crayon*, par le souhait énoncé de pouvoir aboutir à « un récit qui change le vide en énergie durable » (p. 20.), etc.

Et c'est bien cette systématisation du *il y a* (Lévinas), du fourmillement impersonnel de ce qui ne cesse d'arriver autour de nous, qui menace au premier degré la conversion *épique* du haïku, l'intégration organique dans une durée continue de tous ces instantanés du monde. Tôt ou tard cette recension des essences monte au nez comme une odeur trop forte et ouvre un vertige que ne viendra plus refermer la prochaine fauvette à faire vibrer cette branche, ou le prochain papillon endormi sur une pierre. En vertu des exigences épiques de l'histoire, la loi du haïku se résout dans une sorte de nausée de la neutralité, haut-le-cœur né d'une surabondance d'événements millimétriques. Elle s'exténue lorsque le narrateur, qui s'était cru « parfaitement mort » (Mallarmé), sans désirs, retiré comme une pierre au bout du monde, pressent soudain le temps devenir plus fort que son destin et l'énucléer lentement de son règne. Le temps passe, sans doute, mais il cesse de passer *avec* celui qui le contemple. Gregor Keuschnig, le héros de *L'heure de la sensation vraie* (1975), recule au centre du récit devant la prescience soudaine de ce temps devenu « élément hostile », s'écoulant à l'inverse de ce qui paraît du monde à nos sens :

*Le temps passait, tout à coup, entre les maisons comme un système hors des hommes, il s'écoulait dans un autre sens que ne s'étendaient les rues et que ne se succédaient les murs des quais ou que ne tournaient les bras des grues et autrement que les plumes de pigeon tombant des toits tourbillonnaient autour d'elles-mêmes et que les boules de semence voletaient entre les voitures. Le monde, sous ce temps élémentaire, implacable, lui parut comme inanimé, rampant sous le ciel très haut, rayonnant ; chaque apparition de gens, un entracte devenu insignifiant*¹⁵

D'où, alors, à ce point où ne demeure plus qu'un temps sans monde dans lequel nous ne sommes pas impliqués, l'irruption irrépressible de l'histoire. D'où, pour échapper à cet œil minéral du néant, cet instant où le héros se ressaisit, où il s'éveille de ce récit qui se poursuit hors de lui, avant que cet éternel dont il s'était fait l'écoute ne l'ensevelisse, anéantissant jusqu'à la disparition même au cœur de laquelle il croyait se protéger de la mort. C'est à ce moment où le héros croule sous le temps « implacable,

¹⁵ Peter Handke, *L'heure de la sensation vraie*, Paris, Gallimard, 1977, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, p. 44.

élémentaire », stupéfiant Gregor Keuschnig, que la conscience handkéenne accomplit le saut épique dans l'histoire, sans lequel aucun récit ne pourrait avoir lieu ; elle interrompt d'un seul coup l'infinité du flux des choses, pour que le héros puisse s'inventer une faiblesse et entreprendre à même ce désarmement l'histoire qui l'attend.¹⁶ Bref, là, dans ce saut où il se confie d'un seul coup à la perte d'exister, le héros n'a plus pour seul recours que de commencer sa mort pour se sauver du néant.

Cet acte fondateur de l'histoire chez Handke, l'ange Damiel est peut-être le premier à en mettre au jour les tensions, par son incarnation centrale dans *Les ailes du désir* : la seule scène où la caméra filme l'ange errant de haut, en effet, est aussi celle où la trapéziste entre elle-même dans l'espace de la perte, en exécutant un numéro dangereux de voltige qui dépasse Damiel et lui permet de prendre conscience de l'irréductibilité d'une existence qui se risque. L'incarnation qui viendra par la suite, non loin d'un café ambulant, n'aurait aucun sens hors de ce moment où l'ange, l'occupant du « surplomb éternel », condamné à n'être que le regard qui domine, fait l'expérience de ce renversement sous le chapiteau du cirque. Brusquement, ce n'est plus l'éternel qui transcende Damiel, mais bien une trapéziste au vol, existence authentiquement mortelle, risquée, exposée, qui l'émerveille tout à coup et lui fait entrevoir la possibilité d'un destin terrestre, inépuisable du fait même de la mort qui y œuvre.

L'incarnation, l'entrée en histoire de Damiel offre peut-être la figure originaire du saut dans la finitude chez Handke. Mais c'est une figure dont participe Loser dans *Le chinois de la douleur*, lorsqu'il abat d'une pierre lancée un nazi occupé à peindre des croix gammées sur les arbres, et rompt par cet acte de violence l'éternelle contemplation des seuils qui l'occupait jusqu'alors. D'une bousculade dans la rue, annonçant ce meurtre au tout début du récit, le narrateur tire ces mots significatifs :

*À bien considérer ce ne fut pas une action du tout mais une réaction au seul moment possible, comparable au saut ou au lancer d'un sportif qui, pour une fois, sait exactement : maintenant et jamais plus.*¹⁷

¹⁶ Ce n'est évidemment pas un hasard si l'ange Damiel, après avoir intégré un corps, se dépouille d'une armure de bronze dans *Les ailes du désir*.

¹⁷ Peter Handke, *Le chinois de la douleur*, Paris, Gallimard, 1983, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, p. 17.

C'est ce « maintenant et jamais plus », l'intervention de l'irréversible, qui ouvre aussi *L'heure de la sensation vraie*, alors que Gregor Keuschnig rêve qu'il assassine une vieille femme — à l'instar du Raskolnikov de Dostoïevski —, et pense au réveil : « Quelque chose était arrivé sur quoi il ne pouvait revenir¹⁸. » Et c'est aussi ce saut qui met en mouvement Sorger dans *Lent retour* (1979), lorsque de l'immensité de la toundra où il demeure, du sein de cette tentative d'amuïssement de la conscience qu'il avait entreprise, quelque chose d'imprécis vient menacer cette veille de la plaine à laquelle s'appliquait le géologue en exil :

...dans ces images qui toutes se déroulaient sans violence sur un même fond, sans naissance ni mort, il manquait tout de même — non pas le sentiment, mais la conscience de lui-même, comme sentiment d'une forme : et c'est maintenant qu'il en fit l'expérience car à la vue du dormeur recroquevillé il prit conscience de son propre regard, par l'ovale même de ses yeux de mortel qui devaient d'abord en traverser l'image visible — le sentiment de cette forme était conscience et sentir la forme était douceur. Non, il ne voulait pas être rien.¹⁹

Ne plus être rien, donc, ne plus passer dans ce monde comme un « clapotis quelconque » (Mallarmé), ou un « lambeau de nuage cédant à l'invite du vent », ainsi que le formule Bashô au tout début de *La sente étroite du bout du monde*, et ainsi que l'avaient désiré au départ tant de héros du pur regard chez Handke ; avant que le « paysage vous glisse des mains²⁰ », l'histoire surgit, un geste a lieu, un voyage est entrepris, bref, est posé par un acte d'incarnation le principe même par quoi le récit se sauvegarde en se détournant de l'attraction d'une vigilance interminable (cf. Sorger veillant l'espace arctique). À la suite de ce détour, au seuil d'un retour vers l'humain, le récit cherche à renouer avec ce que Lukacs dans *La théorie du roman* désigne comme la « caractéristique essentielle de l'épopée, le fait que son objet n'est pas un destin personnel, mais celui d'une communauté²¹ ».

¹⁸ *L'heure de la sensation vraie*, op. cit., p. 11.

¹⁹ Peter Handke, *Lent retour*, Paris, Gallimard, 1982, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, p. 59.

²⁰ Peter Handke / Herbert Gamper, *Espaces intermédiaires. Entretiens*, Christian Bourgois, 1992, traduit de l'allemand par Nicole Casaneva, p. 22.

²¹ Georg Lukacs, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1968, p. 60.

Il faudra alors se demander de quelle communauté il peut s'agir dans le récit handkéen. Soit, pour le dire autrement, à partir du saut accompli dans l'histoire, faire face à ce qui pourrait devenir une aporie et en est peut-être une : comment raconter une communauté de la paix quotidienne, qui ne va vers nulle part — au contraire de la communauté de la guerre, fédérée par un objectif commun — *comme si* elle allait vers quelque part, en conformité avec les visées propres à l'épopée ? Quel est le modèle de la communauté épique chez l'auteur du *Recommencement* ?

Ce ne peut être, nous le pressentons, le retour à cette historicité de la nature ou à cette naturalisation de l'Histoire qui selon Lukacs fondait les épopées pré-romanesques ; même si cette tentation d'un retour à un règne où l'Histoire et la Nature ne faisaient qu'un repaît à quelques endroits dans l'aventure solitaire de *La courte lettre pour un long adieu* (1972). L'un des deux récits de l'Amérique chez Handke (avec *Lent retour*), ce livre incidemment situé au cœur de son déroulement une scène où le héros, tressaillant lorsque corne une sirène de bateau du Mississipi, pressent d'un seul coup la révélation de l'Amérique dans son « histoire douloureuse et théâtrale²² », soit la totalité organique peut-être retrouvée, à la faveur d'un second matin du monde — après celui de la Grèce. Mais pareille identification, plus ou moins tributaire d'une fantasmagorie fréquente de l'Amérique comme lieu de renouveau de l'épopée, ne survit guère à la pensée de l'« *eoae* », du « temps de l'aurore », si forte chez Handke. En somme, si, comme l'auteur l'écrit dans *Mon année dans la baie de Personne*, c'est « le quotidien que je vois comme Nouveau Monde²³ », ce ne sera pas un autre pèlerinage à la nouvelle Grèce, l'Amérique, qui pourra résoudre le problème de l'épopée d'après l'âge épique, et qui nous permettra de retrouver le destin énergique des personnages d'Homère dans la matière paisible d'Hésiode. L'épopée de la paix profère de fait un double commandement : celui de ne pas abandonner l'humanité à la guerre, sans doute, mais de ne pas non plus la laisser se parcelliser en une infinité de consciences désœuvrées, épuisées, livrées par procuration à leur seule hébétude de mourir.

²² Peter Handke, *La courte lettre pour un long adieu*, Paris, Gallimard, 1976, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, p. 112.

²³ Peter Handke, *Mon année dans la baie de Personne*, Paris, Gallimard, 1997, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, p. 32.

Ni la Grèce, donc, ni l'Amérique : en ces deux réductions de l'origine se brise l'exigence de l'*eoae*. Celle-ci nous impose de ne plus remonter le passé vers l'aube première, mais de ne pas davantage projeter l'état d'un monde futur qui nous ferait entrer dans l'ordre du définitif ; on ne connaît que trop, aujourd'hui, les conséquences sinistres de ces diverses Terreurs de l'avenir. Si l'on demeure fidèle à l'*eoae*, « le cri d'éveil au nouveau jour du monde », il faudra dès lors prendre au contraire le temps *en tant qu'origine*, le fait d'être risqué, embarqué dans sa mort comme le principe même d'une communauté véritable à raconter : épopée du présent où viendrait battre le cœur d'une présence toujours inconnue. Mais cette présence est toujours susceptible de se dissoudre, pour peu que l'on méconnaisse le néant où nous évoluons, et que l'on cherche à éclairer notre communauté des ombres désarmées, au moyen des déterminations diverses par lesquelles nous sommes parfois cités à comparaître. Pareille apparition de l'œil de l'État, Filip Kobal, le voyageur du *Recommencement*, en fait l'expérience dans un restaurant de gare, alors qu'au détour d'une rêverie la vue du « portrait surdimensionné » d'un militaire, le maréchal Tito, l'éveille et le somme de rendre compte de son existence :

Le maréchal Tito s'y montrait dans une parfaite netteté, en uniforme galonné couvert de décorations. Il était debout, un peu penché en avant, près d'une table où s'appuyait son poing fermé, et le regard de ses yeux à la clarté fixe descendait sur moi. Je l'entendis littéralement dire : « Toi, je te connais! », et je voulais répondre : « Mais moi je ne me connais pas ²⁴. »

C'est à cette inquisition muette du doigt fouillant le registre où nous sommes inscrits, à ce « Toi, je te connais ! », que viendront dès lors répondre les nombreuses scènes de *bus* chez Handke. Au moment de monter dans un autocar de campagne, Kobal affirme qu'« avoir si manifestement le temps semblait suffire comme pièce d'identité ²⁵ » : celui qui pénètre dans un bus, ici, s'en tient à son seul inconnu. En ouvrant à l'épopée du présent le véritable lieu où elle se manifeste, le bus recueille une communauté sans terre fixe : là, nous pourrions nous réunir « sans rien vouloir ni devoir savoir les

²⁴ *Le recommencement*, p. 20.

²⁵ *Op. cit.*, p. 193.

uns des autres ²⁶» (*Le poids du monde...*), reconduits à l'incertitude originelle par laquelle nous nous faisons face et appartenons en commun au temps qui nous fonde. De *Lent retour*, où du bord de la route Sorger contemple, « surgis des profondeurs d'un temps de paix oublié ²⁷», les occupants d'un autobus de nuit et « leurs visages débarrassés de toute expression personnelle », à *Mon année dans la baie de Personne*, où, dans un « trajet vespéral en autobus », le narrateur pressent à la vue des visages « une époque originelle aussi bien qu'une ère nouvelle ²⁸», l'irruption du bus rend les êtres qui s'y rassemblent à leur essentielle étrangeté. En les déracinant de ce par quoi l'on pourrait les reconnaître et les soumettre au regard de Tito, il ouvre la possibilité de cette communauté de passants qu'on aurait aujourd'hui à charge de raconter dans une épopée nouvelle, suspendue entre la prescience d'un passé qui s'éloigne et la crainte d'un futur qui s'effondre²⁹. Ne demeure dès lors, au tout début, à la toute fin, que ce « voyage » saisi comme foyer, portant en lui-même sa propre finalité, ainsi que le retrouve très tôt le Filip Kobal du *Recommencement* :

C'est ainsi que mon foyer devint à cette époque le déplacement, l'attente aux stations et aux gares — le voyage. [...] Mais alors qu'étions-nous ? Dans le train sans classes, de simples « voyageurs » ou « passagers », et dans l'autocar — c'était encore plus beau — des « hôtes de voyage », comme dit l'allemand. [...] ...ils devenaient d'un seul coup (les habitants du village), une fois montés dans le car, indéfinissables. Et en tant qu'indéfinissables ils étaient à mes yeux plus que d'habitude : dépouillés de leurs particularités, ils se montraient enfin seuls, uniques, présents, et semblaient, dans le roulis du car ronflant, tellement plus à leur place qu'au village sur les bancs d'église concédés à la famille, semblaient comme ennoblis par le trajet commun. Devenus indéfinissables, ils livraient enfin leur image.³⁰

²⁶ Peter Handke, *Le poids du monde*, Paris, Gallimard, 1980, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, p. 259.

²⁷ *Lent retour*, p. 114.

²⁸ *Mon année dans la baie de Personne*, op. cit., p. 43.

²⁹ Un fragment d'*Images du recommencement* formule ce déplacement du personnage, sa déportation vers l'inconnu : « Quelqu'un, comme moi, ne peut-il donner des hommes des descriptions aussi détaillées et enthousiastes que Balzac ? — D'eux, non en tant que "personnages de l'action" — mais en tant que "passants" : et cela ne serait-il pas l'épopée qui nous convient aujourd'hui ? — Il n'y aurait plus d'imbroglis, rien que la description d'une multitude de passants et cette description vaudrait pour elle-même et resplendirait ? » (p. 55).

³⁰ *Le recommencement*, op. cit., p. 54.

Il existe donc une correspondance silencieuse entre les êtres qui vont mourir un jour, qui n'ont aucun sol stable sous les pieds. Renouer avec la communauté du bus, ce serait donc pour l'écrivain passer outre toute forme de fondement conceptuel, passer outre le regard des « yeux à la clarté fixe » du maréchal Tito, pour cesser d'envisager la collectivité comme ensemble d'êtres qui *se rapportent à* (un pays, une classe, une idée, un lieu de naissance, un objectif commun, etc.) ; et pour redécouvrir, comme au-dessous de toutes ces formes de déterminations, la profonde communauté des êtres qui s'inquiètent, « indéfinissables », et se rassemblent autour de leur incapacité à *se rapporter à* la mort qui les attend. Dans cette communauté du transitoire telle qu'elle se révèle dans le voyage — la fraternité dans l'impermanence d'êtres qui sont risqués, dépouillés, et n'apparaissent plus les uns aux autres qu'en tant que mortels —, serait alors retrouvé le meilleur de ce que propose le bouddhisme, ce bref sourire de compassion s'adressant à tous ceux qui vont s'anéantir. Et une épopée des passants ne pourra avoir de sens que si elle éveille en premier lieu cette sympathie profonde pour tout ce qui est futile. Du fond de notre abandon, le murmure d'une tendresse vide recueille toutes nos insignifiances humaines. Handke le formule lui-même dans *L'histoire du crayon*, en situant cet élan à la source, « dès l'origine » :

L'idée de communauté semble dépassée même si beaucoup de gens font semblant, menteurs, tristes, insolents. Et pourtant le sentiment de communauté existe, très profond en moi, « dès l'origine » et il devient aigu parfois, à entendre une mélodie triviale dans un restaurant ; c'est alors un sentiment de communauté qui s'étend jusqu'aux chiens.³¹

³¹ *L'histoire du crayon*, p. 51.

On retrouve dans *Lent retour* le passage suivant décrivant un étrange dispositif installé par Lauffer, le géologue avec lequel, pour un temps, Sorger fera chambre commune en Alaska :

Il construisait ce qu'on appelle des pièges à sable : des pièges horizontaux à cloisons (qui lui servaient à mesurer les déplacements de sable à l'horizontale) et des pièges verticaux à plusieurs étages pour mesurer ce que le vent était capable de transporter.³²

Il se peut que l'épopée faite de haïkus, ce « but suprême » de Handke, se fonde sur la tentative d'intégrer l'un à l'autre ces deux pièges à sable, ces deux pièges à temps : recueillir à *la fois* la chute verticale, cyclique, des événements du haïku — « la pluie sans fin d'innombrables atomes » dont parle Woolf, le récit des choses qui a éternellement lieu autour de moi comme il pleut — et à *la fois* l'écoulement horizontal d'un destin, d'une incarnation, d'une existence mortelle qui ne se répètera plus, « annoblie par son trajet commun » avec l'ensemble d'une humanité dont la plus grande dignité demeure sans doute sa faiblesse. Que ce soit, en somme, la tentative de loger le temps de l'histoire, amorcée par l'incarnation de Damiel dans *Les ailes du désir*, à l'intérieur du temps pur hors de nous — le monde immense de l'infime, auquel la purification des désirs cherche à mener dans le bouddhisme (Bashô, en ce sens, ne ménage pas son invitation à remettre « au saule / tout le dégoût / tout le désir de [s]on cœur »).

Le conflit naissant alors de lui-même dans le récit de Handke, inévitablement, alors que l'on ne pensait écrire que le fleuve et le ciel et la terre, ne serait pas enfanté par une pression de l'institution, mais bien davantage par le désaccord intégral de cette forme avec elle-même. Au plus fort de la veille par Sorger du monde polaire sur lequel s'ouvre *Lent retour*, Handke décrit un état mental où ne subsiste « plus de siècles, rien que la

³² *Lent retour*, p. 55.

saison ³³», poursuivant dans le récit le vœu énoncé dans un fragment de *l'Histoire du crayon* de « vivre selon les saisons, ne pas s'écarter des choses ³⁴». Mais tout le sens du renversement de ce récit est de mener Sorger du primat solitaire du règne des saisons à la révélation, dans un coffee-shop de New-York abondamment fréquenté, de l'essentiel retour épique où le héros est en mesure, pour un temps à tout le moins, de « voir le siècle à la lumière du jour ³⁵». Le battement entre l'attraction de la saison et l'attraction du siècle révèle le cœur secret des récits de Peter Handke. En jetant l'une contre l'autre deux presciences du temps qui se repoussent, en exigeant que dans l'« épopée faite de haïku » puissent s'intérioriser mutuellement le temps neutre du retour (celui des *saisons* qui reviennent) et le temps irréversible de l'Histoire (qu'incarne l'unité contraire du *siècle*), l'écrivain autrichien aurait peut-être mis au jour la situation-limite d'une irrésolution. Et il n'aurait d'ailleurs abouti par la force des choses qu'à reprendre inlassablement une forme vouée en quelque endroit à s'autodétruire, par la puissance adverse des contradictions sur laquelle elle se fonde. Le haïku, en somme, ce peu de lumière lissant un fil d'araignée tendu entre deux moments d'une vie, vient rapidement excéder le récit par son inaction et imposer qu'on s'arrache en lui, par un geste brusque, à la fascination que cette minimalité du vide exerce sur la conscience.

Et pourtant. J'écoute attentivement Issa, maître artisan de ces foudres légères, récupérant la lointaine allégorie de Shoka :

L'enfant essayait
De garder des gouttes de rosée
Entre le pouce et l'index

Et j'aime à croire que dans certains moments de son œuvre, les plus hauts, Peter Handke, a réussi à préserver entre les exigences de l'épopée et celles du haïku cette goutte d'existence où luisent ensemble l'enfance de l'humanité et l'enfance du monde. En repoussant ainsi la double tentation de sacrifier la trame de ses récits au haïku *ou* à l'épopée, au règne de la

³³ *Lent retour*, p. 57.

³⁴ *L'histoire du crayon*, p. 96.

³⁵ *Lent retour*, p. 148.

contemplation *ou* à celui de l'action dans l'histoire, Handke aurait fait de la contemplation l'*acte* même par lequel il s'intégrait dans le mouvement du monde. Et il nous aurait invité, par le fait même, à intervenir selon cet héritage de l'impouvoir, en maintenant en nous, active, jour après jour, l'histoire silencieuse du regard et des actes « vains » qui demeure peut-être notre seule forme de destin possible. Dans leur impossibilité même, quelque chose de plus grand qu'eux vient s'inscrire dans ces récits du rien, les ouvrir à cette vibration profuse du monde qu'ils rythment discrètement et dont ils relancent l'intuition telles ces « boules de semence » errant par les rues dans *L'heure de la sensation vraie*, alors que le récit nous lègue son inachèvement et s'accomplit en nous repoussant hors de lui, vers cet infini retrouvé de l'œil qu'il sollicite. Pour quelle reprise alors, quel recommencement improbable ? Jusqu'à quel point pouvons-nous aujourd'hui réaliser le double piège de Lauffer, en élaborant sur la ruine des grandes utopies du XX^e siècle et la désorientation qu'elle nous a léguée l'avenir insoupçonnable d'un règne de la *topie*, du lieu, auquel les tensions de l'épopée handkéenne ouvriraient la voie ? Je ne sais pas. Mais au soir où nous sommes, croyants sans véritables croyances, notre seul véritable secours sera d'écrire, de peindre, de filmer sans relâche, dans une fidélité insondable à la possibilité de cette résurrection qui nous attend, nous attendra toujours au midi de notre long dimanche. Fermant le livre, je sors, dans la nuit de novembre, et...

...une fraîcheur confuse tombe du haut et se dissémine tout autour de moi. Pas un bruit. On entendrait neiger dans son âme. J'écoute ce calme, pour lequel je n'eus jamais plus de voix qu'un peu de brume entre les lèvres. Et je pense. La neige tombante, je n'en doute pas, incarne l'idéal d'une poésie absolue : elle donne du silence à ce qu'elle touche, indifféremment, annoblit une merde de chien dans la rue comme ces grands arbres nus que l'on écoute croître à travers elle, en s'arrêtant de marcher. Leçon de la neige ! Elle qui ne départage pas ce vélo appuyé contre un parcomètre de cette boîte de cigarettes rouges oubliée dans l'arrière-cour, ce chien qui attend en laisse que son maître revienne le quérir des cils de cette jeune fille arrêtée au coin de la rue, les mains dans les poches, et tombe sur toutes ces existences, au soir, avec une égale douceur. La poésie, ce ne pourra toujours être que de retrouver le regard de la neige lorsqu'elle va à l'encontre de la terre, et nous met en intimité de la pauvreté qu'elle féconde, en nous intimant de ressentir dans le fer rouillé d'une grille d'égoût et dans une fleur flétrie par le froid la même blancheur, d'en dessus et d'en dessous, et le même absolu, dans l'ombre duquel on les aurait déposés.

Aussi bien ouvre les mains tant que tu voudras, paume tournée vers le ciel à l'abandon, tu ne les auras pas assez grandes pour arrêter la mort qui s'est mise en chemin, ni assez agiles pour saisir ce silence de cendre que l'on garde en soi jusqu'au bout de la nuit. Cela n'a pas d'importance. Au seuil de ce léger néant, c'est le silence lui-même qui nous soulève et nous porte lentement, comme des enfants endormis, jusqu'à ce bruissement clair du monde que nous avons cessé d'entendre.