

*La Maison-Dieu*, 169, 1987, 73-89

Christophe CARRAUD

## LA PAROLE FAUTIVE

*« Dis seulement une parole et je serai guéri. »*

**N**os paroles ne nous guérissent pas. Mais il n'est pas demandé autre chose à la parole que de guérir. Les tenants de la plénitude du monde, de l'absolu de ce qui est, se demandent de quelle maladie il nous faudrait bien guérir ; et leur objection pourrait faire poids, s'ils ne tenaient cette plénitude des paroles où ils la figurent. Cette plénitude fût-elle sentie dans la vie, qu'elle ne serait encore qu'une impression obscure, bien réelle sans doute, mais à peine née aux formes d'existence inséparables de nous ; elle n'aurait pas, non dite, de part à l'universel dont elle se réclame, et que réclame la dignité inaliénable des formes que crée notre imagination.

Mais le dire, précisément, fragmente l'universel désiré, ou l'unité vécue, ne l'eût-elle été, elle-même, qu'un moment trop bref. Cette fragmentation, c'est souvent le

visage défiguré de l'art contemporain. Il est permis d'y voir une chance<sup>1</sup>.

Comment sauver avec nos vocables, c'est-à-dire annoncer, étendre aux dimensions du monde, ce qui, dans l'existence, fut entrevu comme un lieu simple, sans dimensions, et dont la seule pensée qui nous atteigne soit seulement celle qu'il *est*? Car les mots s'enchaînent, nous nous comprenons, mais figés dans une histoire dont la mort épellera les formes : le souffle expiré au prononcer aura cessé d'être, et d'être aussi le sens le plus immédiat des mots, qui est la vie pour les dire. Une tournure inaccoutumée, ou l'élégance toujours probable de phrases échafaudées, auront su, peut-être, s'approcher d'un peu plus près de ce que nous sentons être l'origine et la fin de l'acte de dire, qui fait exister dans le sens des mots la vérité de Parole. Car nul ne désire croire en la genèse autarcique des mots, déterminant et leur forme et leur vérité, qui s'équivaudrait bientôt au masque d'une énième beauté ; mots terriblement possessifs, se proclamant bientôt détenteurs de la vérité qui leur manque, pour n'avoir pas su se prononcer autres. Personne ici ne peut revendiquer l'Absolu déchiffrable, une parole qui soit incomparablement La Parole ; il n'y a pas ici de dernière parole ni de mot premier. Nous sommes sous le signe du multiple, nous voyons les bouches proférer ce qui est toujours à recommencer. Il n'y a personne pour taper dans le dos des bégayeurs et leur dire un mot nouveau.

Et cette nouveauté, comment faudrait-il nous la figurer, nous la représenter, la dire ? Il suffit de prononcer de tels mots pour qu'on sente s'instaurer une distance, qui médiatise, fût-ce dans la beauté, ce que ces figures, ces représentations et ces mots veulent simple. Car il n'y a pas

---

1. Une chance, c'est-à-dire une promesse, non tenue, sans doute, comme celles qui précédaient. Mais cet art sans foi, à la confiance brisée, aux promesses non tenues, se lacère au moins de ne pas les tenir, se couvre de cendres, et connaît le deuil à défaut de la mort. Reste à savoir si l'on est en droit de considérer que cette « défiguration » est sur le chemin de ce que H.-U. von Balthasar, dans *La gloire et la croix*, appelle « défigure du Christ ».

non plus de dernière image, et ne reste en ces figures que la volonté du simple, encore inassouvie, — signifiée et non vécue<sup>2</sup>.

Les avatars des formes ne sont, au bout du compte, que des coquetteries de l'histoire de l'art. Qu'un type d'images ait cédé la place à un autre, et c'est un pan du monde mental qui disparaît, ou se fissure, mais pour découvrir des horizons encore inatteignables ; monde mental seulement, bien qu'il soit terriblement tangible : les mots existent, la matière des tableaux, les sons d'une musique à la limite de l'évanouissement<sup>3</sup>, mais c'est comme s'ils n'étaient que les indicateurs d'un monde possible, comme s'ils étaient condamnés par nature à ne livrer de vérité que partielle :

---

2. La déception et la séduction sont les formes privilégiées du signe ; comme une attraction sans foyer ni centre. A l'opposé, le signe réconcilié, cf. *Jean*, 12, 32.

3. Que la musique entretienne avec ce que nous ne pouvons dire un rapport privilégié, nul ne le met en cause, — tous, précisément, le perçoivent. Mais c'est pour reculer encore, dans l'indéfinition charmeuse dont elle enveloppe les esprits, ou dont ils se croient traditionnellement enveloppés, les limites d'un monde aperçu, à peine entendu (et là encore, le vocabulaire vacille, ne sachant plus à quel sens se vouer). Et voilà que la musique, elle aussi, aimerait forcer l'énigme dont elle sait pourtant que le mot la réduirait au silence : énigme qui la fait être, pour reprendre les thèmes chers à Pierre Schaeffer, qui a poussé le plus loin, et avec le plus de rigueur, la recherche de ce que la musique comporte d'implications humaines. Dans les lignes qui suivent, extraites d'un texte qu'il publia en 1950, *La musique mécanisée*, on perçoit les ruptures soudaines des barrières du langage, lorsqu'à propos de musique ce langage est aux prises avec ce qu'il ne peut jamais dire qu'à l'aide d'images, de superlatifs aux degrés obscurs, d'hésitations et d'incises où joue le doute : « On sait que l'essence de la musique est dans la rencontre du nombre avec le temps. On peut se demander s'il faut laisser nos chiffres couler dans le temps qui passe, ou les forcer à se graver dans du temps maintenu. Une musique suprême serait alors d'isoler comme des cristaux de temps. Dans un premier cas, celui dont nous avons l'habitude, la musique est et demeure le divin langage de l'homme. Elle s'écoule avec sa vie. Elle a la douceur du temps perdu, sa mortelle douceur. L'autre musique, offensante et offensive, tenterait d'arracher des parcelles de temps retrouvé, pour en faire l'objet d'une contemplation douloureuse, prometteuse, qui sait, d'éternité » (in *La Revue Musicale*, n° 303-304-305, 1977, p. 62 ; voir aussi « Discours subtil », in *De l'expérience musicale à l'expérience humaine*, *La Revue Musicale*, 274-275, 1971, p. 35-39).

vérité qui s'étire et fracture les dimensions, et c'est telle lumière dans un tableau, telle mise en rapport dans un livre... Vérité de distance et de différence, c'est-à-dire vérité d'incarnation. Vérité donc qui se retire, comme après l'Ascension.

Sauf qu'à de certains moments l'évidence saisit qu'un tableau est un peu plus qu'un radiateur, que dire Dieu, ce n'est sans doute pas Le nommer, mais ébaucher un fragment de dialogue, où se tient une part de Lui ; part où est toute entière Sa plénitude, mais en laquelle, pour nous, elle se réduit, puisqu'elle est soumise au sens.

Et pour certains — je pense à des poètes comme Yves Bonnefoy<sup>4</sup>, — il y a plus encore : la plénitude du monde existe, de *ce* monde, dirait-il. Il suffit pour y croire de repousser le désir de l'ailleurs, celui des images, qui parlent toujours un langage faussé, où quelque chose est, qui n'est pas *ici*. Les mots, une fois désencombrés du doute qu'ils eussent pu être autres qu'ils ne sont, du poids d'un ailleurs dont la promesse est indéfiniment différée, reculant avec

---

Ces hésitations et ces paradoxes retrouvent, une fois de plus, l'*interior imo meo* que reprenait Rilke dans « Musique » (*Dernières poésies*, trad. Maurice Betz) :

« Musique : haleine des statues, peut-être :  
Silence des images. Langue  
où prennent fin les langues, temps  
perpendiculaire aux cœurs qui fondent.

Sentiments pour quoi ? Métamorphose  
des sentiments en quoi ? En un paysage de sons.  
Musique : pays étranger, cœur qui s'échappe  
de nous. Espace le plus intime de nous-mêmes  
qui, s'élevant au-dessus de nous,  
nous expulse : départ sacré...  
Notre intérieur  
nous environne,  
comme un lointain parfaitement exercé,  
comme un revers de l'air,  
pur,  
immense,  
inhabitable. »

4. Yves Bonnefoy, *Poèmes*, Mercure de France, 1978 ; part. *Anti-Platon*, *passim*, et *Dans le leurre du seuil*, p. 271, 278 et 316. Du même, *L'Arrière-Pays*, Skira, Genève, 1972, p. 9-10.

l'horizon du marcheur, se mettent à être pleinement, à dire les choses et leur présence simple. Bref, le monde est là, comme une tautologie non signifiante, comme la conjonction du désir et de ce qui le comble, comme un assouvissement sans lendemain. Le monde est une plénitude sans histoire, qui ne justifie donc pas l'écriture.

S'il en va ainsi, le bonheur est sans annales. Mais les mots continuent d'exister, et ne tiennent pas leur promesse de se taire<sup>5</sup>, — ni même celle d'annoncer le silence, annonce sans hérault, annonce sans date : qui pourrait la fixer ? Nous ne sommes jamais que dans le domaine du probable, — le rêve familial, rivé à l'existence basse.

### Poésie

J'aimerais marquer à partir d'ici deux attitudes de la poésie ; poésie, parce qu'il y est essentiellement question de parole, et non de mots, si l'on définit la parole ce qui dans les mots ne ressortit pas au sens des autres mots, mais engage avec le monde, les choses, avec soi, et avec, qui sait, un arrière ou un avant-monde, un dialogue où œuvre la vérité, et non plus le sens, la présence réelle, et non pas l'absence de la chose au mot. Si, à propos d'art et de liturgie, je parle d'abord de l'art, c'est pour susciter à nouveau ce que nos sens nous donnent à voir et à comprendre, selon le hasard où les objets, autour de nous, s'ordonnent parfois mystérieusement : parce qu'il n'est pour nous d'autre chemin que celui-là, et que nous ne pouvons essentiellement parler de la Parole, qui est le lieu de la liturgie ; parce qu'aussi quelque chose nous est donné dans les mots, qui semble excéder les dimensions dans lesquelles pourtant ils sont pris, et que le problème n'est

---

5. Amuissement des mots, comme la limpidité d'un regard : matière transparente, céleste, dit Jouve : mais là encore, elle n'est figurable pour nous qu'éthérée, pâle soudain, mais non plus terre proche, ni encore glorieuse. Les paroles, au plus haut de nos rêves, sont légères comme une ombre qui fuit l'étreinte, — car notre imagination ne peut saisir de corps glorieux.

pas tant, alors, de savoir quoi faire de ce « numineux » lorsqu'on envisage la liturgie — il pourra être confortablement un viatique, un bâton de pèlerin ou une chaise à porteurs, selon le luxe de la représentation —, mais de savoir pourquoi il n'est que « numineux », et pourquoi les œuvres ne se sont pas converties à la transparence qu'elles désignent ; de savoir donc pourquoi la parole nous est conditionnelle<sup>6</sup>.

Deux attitudes de la poésie — laissons ce schématisme, qui malheureusement peut s'appliquer à chaque parole singulière : la première, c'est celle de Gustave Roud ; la seconde, celle de Gaétan Picon.

Il y a chez le premier une langue intensive, compréhensive, sans solution de continuité entre le rêve des mots et la présence des choses. Chez le second, c'est une langue expansive, asymptotique, qui n'en finit pas de tâcher de susciter comme tel un moment extrême de la vie — le passage à la mort — mais avec les moyens indéfinis du langage. En sorte qu'une fois un livre écrit, il ne reste plus qu'à mourir, qu'à consommer l'écart qui sépare les mots de ce qu'ils ont voulu être. Un événement s'est produit dans la vie (un accident d'auto, que raconte *Un champ de solitude*<sup>7</sup>) et a découvert à l'existence un lieu reculé, à l'extrémité de la vie connue jusqu'alors, et où l'on n'aurait jamais cru pouvoir se tenir ; et l'on s'y tient pourtant, comme sur une lisière, cette frontière ténue qui indique l'orée d'un autre pays, et que les mots ont charge de circonscrire. Mais ils ne sont pas encore assez nouveaux pour cela ; ils sont trop compréhensibles, multiplient les références quand il n'en faudrait qu'une. Et l'expérience, pourtant si riche, n'est plus qu'un être de papier, un beau livre, demeuré sans réponse... Les mots ne parviennent pas

---

6. Parole inexorablement liée à notre condition, à une finitude si commune, — mais aussi impatiente, sur le seuil, qu'advienne enfin un jour, une lumière bus ; parole qui sait que l'ouverture désirée est soumise au souffle épuisant, à la vie mortelle ; parole qui sourd et ne connaît l'essor qu'une fois née et déclinante déjà.

7. Gaétan Picon, *Un champ de solitude*, Gallimard, 1968 ; *L'œil double*, Gallimard, 1970.

à se déterminer, à retrouver l'instant du monde que l'auteur a connu, parce qu'ils appellent désespérément la forme de miracle que serait, par rapport à eux, l'extrinsèque pur d'une référence inconnue.

Gustave Roud ne poursuit qu'un visage, le visage d'Aimé, un paysan qui connaît pleinement les choses, et figure l'homme réconcilié ; Aimé vit, il marche, regarde le ciel, tout entier dans l'acte qui alors le fait être, — il est la simplicité qui ne se connaît pas, comme l'enfant, selon Ruyésbroeck. Voici quelques lignes de Roud, prises au moment où il décrit Aimé qui interroge le paysage avant le travail :

« Et là, sur cette épaule de colline, tout le ciel leur est donné. Le pays jusqu'à l'horizon leur monte à peine au genou. Tout le reste autour d'eux, au-dessus d'eux, c'est ce grand feuillet clair ou sombre, gris, noir ou bleu où il faut apprendre à lire toute sa vie — et l'on meurt sans avoir appris, car c'est une écriture d'avant l'écriture, une suite de dessins brouillés, à quoi s'amuse les nuages. Elle dit, non point ce qui est, elle dit ce qui pourrait survenir, et comment comprendre ces signes à double ou triple sens plus obscurs que les oracles d'autrefois ? Toute la vie pour essayer de deviner, mais les vieux qui prédisent la pluie pour le soir ou le matin ont la même assurance, le même froncement de sourcils que le tout petit garçon penché sur son journal à l'envers.

Ils regardent le ciel ; ils prennent les ordres du ciel, la tête levée comme un soldat devant le chef — mais qu'est-ce que le ciel veut dire ? Il ne parle pas, ou plutôt : ce n'est pas une parole pour l'oreille seule, c'est un langage qu'il faut comprendre de tout son corps. Par les yeux, la couleur de la lumière, les mouvantes masses de vapeur là-haut contre le bleu profond ; par l'oreille, le bruissement, le retombement du vent ou de la bise à travers les feuillages ou sur les seigles moirés comme la robe luisante d'un cheval ; par les narines, les odeurs pures d'après la pluie ou qui s'enfièvent à l'approche des éclairs ; par la peau nue, la moiteur de l'air ou son coup d'aile sèche, la piqûre tout à coup du soleil d'orage, plus aiguë que celle d'un taon.

Aimé, la tête levée, regarde le ciel et se tient à ses ordres. C'est ainsi qu'il faut peindre le paysan (...).

J'ai choisi cet instant (...) où vous êtes cet homme debout sur la

colline près de son fils (...), debout le visage levé vers le ciel qui est son maître et lui dicte un à un tous ses gestes — ceux d'un homme sans qui le monde ne pourrait vivre, certes, mais qui sans le savoir mène une tâche bien plus belle encore à son accomplissement : faire de l'immense pays sous nos yeux ce jardin de feuillages, de fruits et de froment inépuisable dont la beauté suscite au plus profond de la mémoire humaine le ressouvenir obscur de l'autre Jardin.»<sup>8</sup>

Une fois de plus, on pourrait commenter ce texte analogiquement, ou anagogiquement, en tirer un enseignement, sans pour autant avoir su de quelle matière claire, mais encore résiduelle, cet enseignement tenait sa valeur : quelques mots sur une page, féconds sans doute, mais aux pouvoirs et à la naissance obscurs<sup>9</sup>. Car expliquer ne sert à rien : il faudrait encore prendre position là où l'analogie suppose l'écart. Il faudrait aussi donner à ces textes le statut de l'Écriture, qui seule autorise une lecture anagogique, c'est-à-dire celle qui réfère la lettre à la vie même du lecteur, et non au sens de mots pour lesquels la charge sémantique comme telle a disparu. Mais c'est précisément ce qu'essaie de faire Gustave Roud : que la référence aux choses impressionne les mots, qu'ils ne valent que par l'acte resserré qu'ils décrivent. En sorte qu'à défaut de donner l'image du monde, Roud ne *décrit* qu'une colline de Suisse, que certains pas sur cette colline, afin que les mots succombent à la charge de vie par quoi, alors, ils prendront sens, — et non plus par les sortilèges de la grammaire. Ainsi les mots se trouvent-ils doublement

8. Gustave Roud, *Haut-Jorat*, Payot, Lausanne, 1978, p. 76-79 ; voir aussi généralement *Ecrits*, 3 vol., Bibliothèque des Arts, Lausanne, 1978.

9. Que serait d'écrire *pour*, pour déclencher la chiquenaude pédagogique où l'enfant moral trouverait à se fortifier, pour exaspérer la fêrule du maître qui châtie les mœurs en riant ? Tout cela viendra par surcroît, et l'on peut être chrétien sans écrire... Mais ce qui *est* là, ce sont des mots, simplement des mots, porteurs, en *eux*, de quelle vérité, qui ne soit pas encore résorbée dans le circuit psychologique de nos actions ? Mots appartenant à la trame insoupçonnée de quelque *Opus mundi, Dei* peut-être ?

dépossédés d'eux-mêmes : parce qu'au moment de croire établi un rapport simple aux choses, les choses en retour — la terre sous les pieds du paysan — orientent le regard vers un passé aboli, ou exigent de rêver à la plénitude eschatologique du Jardin ; double fond des choses, énigme de la peinture, où la terre se met à regarder le ciel. Parce qu'aussi la parole revient à n'être qu'une salutation, par laquelle elle attend confirmation de l'extérieur à soi, et abandonne la maîtrise de sens qu'elle aurait pu, forte de sa syntaxe imaginaire, légitimement revendiquer. Toute parole, ainsi, doit affronter la Parole essentielle : celle qui se réalise, ou celle encore pour laquelle la question du sens, et donc du rapport à un état du monde, ne se pose pas. Cette parole est suprêmement la forme qu'elle prend, à laquelle les formes existantes ne peuvent que se référer.

Et je voudrais avancer que la parole, que l'on entendit exemplairement avec Roud, ou chez Gaétan Picon, est la forme fautive de la liturgie. Ces paroles entendues, si l'on quitte pour un temps le terrain du langage — voyage fort difficile, en vérité — ne recherchent que la gloire, je veux dire : la promesse réalisée du donné déjà là.

*La Gloire*, c'est le titre d'un recueil de Jean Grosjean : comment décrire, dans ce qui doit d'abord s'astreindre à l'abandon qu'a vécu le Christ, la mise à mort du langage lui-même, condamné au défaut absolu de ne pouvoir parler la parole ressuscitée ? La gloire, pour Jean Grosjean, passe par la mort du langage, — mais cette mort est encore trop dite. La parole n'est que par défaut, non qu'elle ne puisse s'exhausser jusqu'à l'ineffable pur, dont elle reconnaîtrait au moins les traces paradoxales, mais elle ne peut être, incarnée, l'image du monde à laquelle elle aspire<sup>10</sup>. Entendons : la rhétorique de l'ineffable n'a aucun sens ; il y

---

10. Autre monde, seul vrai monde. Non pas ailleurs, mais, comme pour Rimbaud, encore énigmatiquement absent. Car le monde des images n'a qu'une vérité déserte. Et la passion des images — faut-il entendre passion en ses divers sens ? — ainsi pour Baudelaire, s'explique peut-être par ce paradoxe : « La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde » (*OC*, Pléiade, 1971, p. 637).

a toujours eu, à d'autres époques, comme une saveur de théologie négative, aux prises sans arrêt avec la désincarnation pure. Il n'est pas difficile de ne pas penser ce qu'on s'interdit de penser. Si la gloire est bien cette promesse réalisée du donné déjà là, il n'est nul besoin de rêver à un autre monde, tellement autre qu'il ne serait que l'envers du langage, ou la perforation systématique du sens. L'art, à ces conditions, ce serait la faute elle-même, la faute manifestée : car il faudrait encore imaginer un monde sans images. Il nous faut seulement penser la Parousie, c'est-à-dire l'attendre. Je dis l'attendre, et c'est bien ici que se manifeste le défaut du langage : que le sens des œuvres soit sans cesse renvoyé à la vie, où réside, et là seulement, cette attente. N'importe plus, ainsi, le degré de beauté des images, mais leur existence, face à la seule image définitivement incarnée.

### **Le défaut de l'origine**

Je reviendrai sur ce glissement qui me fait dire image là où il y avait parole. Mais avant cela il faut comprendre plus historiquement la faute manifestée par la parole. Elle est celle de l'isolement des formes. Au moment où la parole cherche les choses, et non essentiellement quelque beauté figée — dans quel but le ferait-elle ? —, au moment où elle veut dialoguer avec ce qui n'est pas encore dit, avec la vie qui n'est pas un discours, les formes s'enferment, se barricadent même dans ce qui devient pour nos consciences un monde imaginaire. Elles se recroquevillent, gagnent une autarcie suffocante, en ayant refusé le dialogue<sup>11</sup> qui, à

---

11. Comprendons cette nécessité : ce dialogue ne peut s'engager qu'à l'intérieur d'une forme, qu'en étant la vraie vie de cette forme, — et non pas en s'instaurant entre l'œuvre et notre conscience culturelle, marquée du sceau édifiant d'un auteur habituellement tenu pour chrétien : quels mots aurait-il écrits, qui le soient, *eux*, brisant leur gangue de syntaxe ? Et si les mots ne peuvent l'être, ne disons pas qu'un auteur, en tant qu'auteur, est chrétien.

d'autres époques peut-être, eût pu s'instaurer simple entre elles et nous<sup>12</sup>.

Et l'art fait songer à Adam et Eve chassés du Paradis, comme nous les voyons chez Fra Angelico par exemple : on distingue Eve, là-bas, s'isolant du monde auquel pourtant elle appartient désormais, entrant de tout son corps dans la conscience, délicieuse peut-être, du péché, mais ignorant son compagnon que ses mains l'empêchent de voir, ignorant aussi la direction qu'ils prennent ; ils savent à peine, ainsi séparés — ou retenus l'un à l'autre par des mains qui se cherchent, qui ont à trouver les dimensions définitives — qu'ils poursuivent vers la mort le même inconnu. Comme si l'art, à la recherche pourtant d'une incarnation simple et d'un vivre non descellés de ses images, ne pouvait exister que dans des formes qui précèdent l'Incarnation — art devenu essentiellement parcellaire, expulsé du simple. Je crois que c'est là une chose nouvelle, pour autant qu'est nouvelle une somme de générations qui ont vu grandir le mal. Et cette situation dans le temps et le lieu indique très exactement la faute de l'image. Même si une œuvre désigne, ou manifeste, fût-ce en le voilant, quelque chose du sens absolu et saint, cette parcelle suffit au désir mais aussi le désespère et l'attise. Il aura fallu que notre doigt pointé nous désignât une direction comme barrée au ploiement des corps<sup>13</sup>, — comme si la faute, à chaque fois, remontait de son origine. Les formes désignent un monde, prises encore en celui-ci. Et ce n'est pas sans raison que les mots de seuil ou de frontière sont employés à leur sujet. Mais elles ne désignent ce monde qu'en ayant fait un pacte avec l'imaginaire, — et la liturgie, la parole-acte de Dieu, n'est pas imaginaire. C'est à cet imaginaire maladif que vient s'opposer l'Incarnation, et singulièrement les paroles de l'Eucharistie. « Un sculpteur romain ou hellénistique, dit

12. Voir Jean Mouton, *Du silence au mutisme dans la peinture*, DDB, Paris, 1959, part. p. 9-19.

13. Voir Claudel, commentaire de la lettre *i*, dans *Idéogrammes occidentaux* (OC XVIII, part. p. 310) ; voir aussi *L'épée et le miroir*, OC XX, p. 39.

Malraux, avait sculpté une déesse. En laquelle il croyait plus ou moins, mais qui ne se confondait pas pour lui avec la statue d'une mortelle. Quinze cents ans plus tard, le sculpteur chrétien de Florence ou de Rome qui la retrouverait dans la terre, ne lui accordait aucun caractère sacré ; mais pour lui non plus, elle ne représentait pas une mortelle. En cette forme née de la divinité, il trouvait l'intercesseur de son propre accomplissement — la divinisation transformée en technique<sup>14</sup>. » Malraux retrace ici l'histoire d'une coupure, l'histoire même d'une faute : la statue est, et n'est pas, la divinité qui, en quel lieu impensable désormais ou inaccessible, lui a donné naissance. Une croyance s'est perdue, par quoi communiquaient les formes du monde, pour finalement s'arrêter devant la référence d'une seule figure. En sorte que l'artiste devenu chrétien soldait la nature perdue de l'image contre une technique, — contre un piège à prière. L'image, qui n'est pas ce qu'elle montre, et pour laquelle désormais cette adéquation rêvée n'a plus d'importance, les paroles, qui ne sont pas ce qu'elles disent, vaudront ou comme l'obstacle inutile à ce qu'elles ne peuvent montrer — obstacle décidément inessentiel —, ou comme l'expression détournée, concédée à notre psychologie, d'une prière parfaite ; comme si, entre les béquilles de la foi et les délices de l'imaginaire, il n'y avait plus eu d'autre chemin. Malraux, lui, choisit l'imaginaire ; et l'on comprend que les formes en exil recomposent ensemble, fût-ce pêle-mêle, les traits d'un idéal dont la nature, à jamais, est de n'être pas atteint. Monde à part, donc, bric-à-brac de l'incomplétude où se regarde notre destin, où chaque forme, vissée à l'imaginaire, gagne en esthétisme ce qu'elle perd de vie singulière. Et Malraux poursuit : « Ce monde du beau est lui-même un imaginaire — qui rassemblera les arts dans une même réponse à des aspirations vers Dieu peut-être, certainement pas vers un crucifix. » « Certainement pas vers un crucifix » : la folie et le scandale sont toujours là, à hauteur d'homme. Or c'est la réponse de la liturgie au

---

14. André Malraux, *L'homme précaire et la littérature*, Gallimard, 1977, p. 44.

trouble de l'image et des mots. Car le Dieu de Malraux, c'est le numineux d'Otto<sup>15</sup>, le confortable sacré des images, qui nous dispense, dans sa gracieuse vacillation, de nous interroger sur leur sainteté ; c'est le triomphe de l'impossible désincarnation, semblable à un trou de serrure qui s'ouvre sur une plage et des palmiers — bref, l'absolu rêvé. Or l'absolu est *ici*, — donné dans la liturgie<sup>16</sup>.

Mais il ne peut plus l'être au sens où nous pensons, même à tort, à la chrétienté idéale du Moyen Age, qui n'a de réalité que le sourire distant des hypothèses vieillies. Si Malraux peut choisir l'imaginaire, nous ne pouvons, nous, choisir la chrétienté. Chrétienté, c'est-à-dire l'âge du signe réconcilié, la rencontre presque parfaite de la prière et de la figure. La chrétienté n'est pas autre chose que l'immédiateté supposée des moyens du langage, de la peinture, — de l'art —, l'immédiateté de l'expression pourtant médiate du divin que l'on prie. Immédiateté qui ne s'obtient que dans l'unité du voir et du parler, du signe et du souffle, — dans l'unité du vivre. Si l'on a pu, en un autre temps, superposer pour la gloire simple de Dieu les formes successives de la beauté, on ne le peut plus, sauf à désirer la vérité imaginaire d'œuvres qui ne sont vraies que pour présenter une figure supplémentaire de l'œuvre indéfiniment manquée. Car il faut, pour que l'art soit religieux, qu'il meure à sa forme et n'impose pas le doute de l'image. Nous avons besoin des paroles de l'accomplissement total<sup>17</sup> ; nous avons besoin du crucifix odieux à Malraux.

### La parole

La parole du Christ est celle qui nous manque. Il ancre dans la vie immédiate l'autorité de la parole singulière qu'il

15. Rudolf Otto, *Le sacré*, trad. fr. par A. Jundt, Paris, Payot, 1929.

16. Absolu qui est la vie, comme réponse à l'ailleurs et à la fausse plénitude. Voir l'interprétation que fait Grégoire de Nysse de l'idée de perfection, qui, avec Moïse, se figure dans une marche vers une promesse, et *Deut.* 30, 14.

17. *Col.*, 1, 15-20.

utilise — par le moyen d'un miracle, par exemple. Cette parole, comme disent les linguistes, est performative, c'est-à-dire qu'elle n'a d'autre sens, dans les limites paradoxales du langage, que la plénitude dont elle manifeste l'acte. La parole du Christ fait ce qu'elle dit, parce qu'elle n'a de contenu que la forme réalisée qui la porte. Le Verbe excède les *verba*, où il est pourtant. « *Omnem novitatem attulit, semet ipsum afferens* », dit S. Irénée. Ou encore, la nouveauté du Christ réside dans le paradoxe d'être à la fois entendue et inouïe. Il faut alors répondre à l'incarnation par l'incorporation, puisque ce qui relie entendu et inouï, c'est la Personne qui les réconcilie dans la présence de Sa vie même et dans son absence, dont nous faisons mémoire. Répondre, et non plus parler. Dans *l'Apocalypse*, le Christ présente à Jean un livre pour qu'il le mange : quels mots y sont inscrits, qui ne suffoquent pas sur la page, mots qui ne valent que d'être incorporés ? Ici, nous n'avons plus rien à imaginer : à la fuite des images, à l'abîme des mots, il faut répondre par la manducation de la Parole, pour reprendre le beau titre de Jousse. Qu'est-ce que le Verbe apportant toute nouveauté ? La Bonne Nouvelle est-elle un nouveau contenu, ou est-ce le langage lui-même qui est transformé, — converti ? Cette nouveauté est hors de prise, — excepté que nous la mâchons. Ce n'est plus le sens qui est au fondement du langage, la peinture au fondement de l'image, mais le Verbe incarné qui n'acquiert vraiment son autorité qu'en passant par l'épreuve de Son Incarnation ; et plus cette Parole a de vérité, plus elle doit se mettre en jeu, — plus elle est contestable, plus elle est bafouée, plus elle doit être livrée. Plus cette Parole a de vérité, plus elle se *saisit* comme autre chose que des mots.

Cet abandon se fait encore dans l'Eucharistie, cet abandon qui parle corps au lieu où l'on parle sens. « Les apôtres ne descendirent pas de la montagne, dit s. Jean Chrysostome, portant des tables de pierre dans leurs mains, mais portant l'Esprit dans leurs âmes. Faisant jaillir une parole et une source d'enseignement, de charismes et de toutes sortes de biens, ils allaient en tous lieux, devenus, par la grâce, des livres vivants et des lois vivantes. » La liturgie, en cela, est l'inverse d'une œuvre d'art : elle

répond à la dignité trompeuse du sens par la présence d'une Personne vivante. La forme de cette présence, c'est le chant. Car on ne peut pas parler la langue pourtant incarnée que parlait le Christ ; la seule façon qu'on ait de la parler, c'est de la chanter, de traduire dans l'impassibilité du chant le ton dans lequel furent dites, pour la première fois, pour la première consécration, les paroles du Christ, — un ton dont la vraisemblance veut, précisément, que le chant soit le plus éloigné. La liturgie est, pour nous qui parlons d'art, le lieu de la réponse et du chant, — le lieu du répons. Nous ne devons pas considérer la dignité du chant comme le signe de la nôtre après l'Incarnation. Le chant échappe à l'économie dépossédante du signe ; il n'existe que parce qu'il est nécessaire. C'est parce que je dis « Ceci est mon corps » que je chante, c'est parce que j'invoque l'Esprit Saint que je chante. Car si le prêtre n'agissait pas *in persona Christi* s'il était vraiment le Christ, il parlerait, mais ne chanterait pas. Il dirait quelques mots, pris aux plus belles œuvres, mais ne répéterait pas sans cesse les définitives et mêmes paroles, il ne dirait pas sans cesse le tombeau de toute poésie, il n'élèverait pas sans cesse le pain et le vin, corps résolu de toute image. Le chant, ce n'est pas un dire plus joli, comme la poésie n'est pas une parole fardée, mais c'est la forme du dire nécessaire. Le chant a pour forme le contenu des paroles, et en retour, il donne sens à l'Écriture dépossédée du renvoi réciproque où se prennent, dans le langage, les formes signifiantes.

Mais ici un doute, encore, peut naître : la parole dépossédée qu'est le chant, la voici à nouveau privée de la forme prononçable où elle avait cru pouvoir s'incarner comme réponse. Voici ce que dit Clément d'Alexandrie du cantique nouveau chanté par le Verbe : « Il chante, non pas selon le mode de Téapandre, ou de Capion, encore moins selon les modes phrygien, ou lydien, ou dorien, mais selon le mode de la nouvelle harmonie, qui porte le nom de Dieu. »<sup>18</sup> Retournement paradoxal : ce chant du Christ,

---

18. Voir Grégoire de Nysse, *Vie de Moïse*, I, 52 (*Sources chrétiennes*, 1, p. 88-89) et I, 60 (p. 92-93) : les caractères tracent la figure de la Loi où elle est tout entière ; mais nos « griffures », à nous, nos « ciselures »,

que nous croyions percevoir, c'est sa Parole même. Forme définitivement incompréhensible pour nous, même si je sais qu'un peu d'elle entre dans les mots auxquels rien qu'une épaisseur acoustique est conférée, et où se dit le Mot de Dieu. Mais je ne sais pas ce qu'est le chant, je ne sais pas ce qu'est la louange... Ou plutôt, on ne « parle » pas le chant, on ne « parle » pas la louange, ni on ne les « image ».

Si j'ai longuement parlé de la parole, c'est qu'on la sait aujourd'hui plus fautive, qu'on se prend moins aux pièges de ses « enchantements », — mais c'est aussi que je ne voudrais pas qu'on se prenne ici au leurre du visible, langage prétendu universel, qu'on ne réponde pas à la faute par l'image, lorsque le Christ a parlé *une* langue, a imprimé sur le linge *son* visage. Car il n'y a pas de monde de l'art, il n'y a pas de domaine de l'art ; il n'y a pas d'imaginaire qui ne pose le problème d'une référence et de l'image incarnée, en laquelle se trouve, comme image, la vérité même, et qui ne s'y perd pas comme les autres, parce qu'avant tout elle est le Verbe que l'on mâche. Il n'y a pas ici de tableau, de phrases, qui ne puissent ressortir à une esthétique : car en fait ils ne sont pas ce qu'ils sont, c'est-à-dire qu'ils ne tiennent pas la promesse entrevue ; ils ne sont pas même leur apparence. On les enrôlera donc dans l'histoire inutile d'une esthétique.

Je sais que la liturgie ne nous demande que l'offrande, la louange, la réponse ; je sais même que la tradition nous fournit pour songer à notre condition de belles images, celle du voile chez Clément, celle de l'ombre de la vérité chez Basile ; mais ces métaphores qu'utilisent les Pères, c'est cela même qui nous reste énigmatique, c'est ce

---

sont incomplètes, « cet art qui cisèle des gravures formant l'empreinte de quelque idole ».

Mais là encore, après l'Incarnation, rien n'est plus comme avant. Le Nom a reçu une figure ; nos paroles, donc, d'être plus que la réplique, aux pieds de la montagne, du temple céleste, — c'est-à-dire de ne plus se définir par la ressemblance, mais par le mouvement incessant d'une *imitatio Christi*. Réponse de l'effort à l'ineffable, de l'oblation à la vénération, de la douleur — de la mort aux formes — à l'édification pour nos consciences d'un sacré non incarné, le sacré répétitif de Malraux.

curieux besoin d'un détour, cette étrange limite du dire que signifie la louange, — mais cette signification n'a pas de sens, puisque son référent n'est pas médiatement dicible. Ces métaphores, sans doute sont-elles la même chose que l'image du monde, ou que l'image picturale : quand S. Basile parle d'ombre de la vérité, l'image littéraire est la réalité même de la peinture, le langage, dans cette image, nous dit ce qu'est le tangible de la peinture. Même si la « beauté » devait être prise dans les rets de Basile, ou de Clément, il resterait son évidence à regarder, au-delà des concepts qui chez eux la prennent en compte. Ce que précisément ne cessent de dire nos images et nos mots, c'est que la plénitude est impossible, le recueil bruissant des contraires, l'union intime de la souffrance et de la joie. A l'inverse de ce que croyait Jouve<sup>19</sup>, même la poésie ne peut se justifier comme chant. Elle ne peut se justifier que comme corps, et cette proposition ne sera vraie qu'au prix d'un *Credo* qui est la forme d'une vie. On ne peut que répondre au corps livré, et sur le mode seulement de ce qui n'est pas un langage. Et si « Dire ce qui est, on ne le peut pas, mais le redire sans répit »<sup>20</sup>, ce n'est pas pour la raison que le monde nous serait opaque, mais parce qu'après l'Incarnation les mots ne peuvent qu'être répétés, et les images vacillantes ne recherchent que la dignité d'un mémorial ; recherche inutile, parce qu'elle n'aboutit qu'à d'autres œuvres, comme si chaque création faisait reculer un peu plus l'unité du sens et du vivre.

Il n'y a pas d'art — il n'y a pas d'art religieux — qui ne soit désespéré. C'est nous qui espérons.

Christophe CARRAUD

19. Pierre Jean Jouve, *En miroir*, Mercure de France, Paris, 1954, p. 11.

20. André du Bouchet, *Défets*, Clivage, Paris, 1981.