

Université de Montréal

Le jeu de l'illusion dans *Axël* de Villiers de L'Isle-Adam

par
Jean-François Audet

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en études françaises

avril 2006

© Jean-François Audet 2006



PQ

35

U54

2007

v.005



AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le jeu de l'illusion dans *Axël* de Villiers de L'Isle-Adam

présenté par :

Jean-François Audet

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

.....Gilbert David.....
président-rapporteur

.....Michel Pierssens.....
directeur de recherche

.....Catherine Mavrikakis.....
membre du jury

Résumé

Selon la forme d'idéalisme propre à Villiers de L'Isle-Adam, l'homme ne connaît que ce qu'il crée. Sa réalité n'est qu'une illusion, mais une illusion à laquelle il croit ; d'où le terme « illusionnisme » utilisé pour désigner cette gnoséologie. Dans *Axël*, les amants (Axël et Sara) croient contourner cette loi de l'illusion en se suicidant. À partir des implications de l'illusionnisme sur les plans éthique, métaphysique et ontologique, nous examinons la relation entre le thème de l'amour et l'idéalisme de Villiers dans *Axël* ainsi que ses liens avec le pessimisme fin-de-siècle. Nous retraçons le cheminement initiatique des amants qui passe par le refus de divers savoirs, jugés illusoire, et qui aboutit à l'amour, puis à la mort qui doit en préserver la pureté. Mais, le pur amour ne s'avère qu'une autre illusion ; les amants meurent au nom d'une croyance. Derrière ce jeu de l'illusion, il y a l'écrivain qui dupe les plus crédules et fait réfléchir les plus sceptiques.

Mots-clés : Amour ; mort ; éthique ; savoir ; littérature fin-de-siècle ; pessimisme ; rhétorique.

Abstract

According to Villiers de L'Isle-Adam, Man only knows what he creates. His reality is but an illusion in which he believes. This why we use the term « illusionnisme » to refer to Villiers's theory of Knowledge. In the tragedy of *Axël*, lovers believe that they could break, by suicide, the law of illusion. Based on ethical, metaphysical and ontological implications of « illusionnisme », as tied to « pessimisme fin-de-siècle », we examine, in *Axël*, the relationship between the theme of Love and Villiers's idealism. We relate the lovers' spiritual progression that leads them, after some illusory learning, to death, supposed to protect love's purity from illusion. However, pure love proves illusory ; lovers die in the name of their beliefs. Beyond this play of illusion, the author ends up fooling the credulous while leaving the skeptics in doubt.

Keywords : Love ; death ; ethic ; learning ; fin de siècle literature ; pessimism ; rhetoric.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : L'IDÉALISME DE VILLIERS DE L'ISLE ADAM	6
1.1. La problématique du savoir	6
1.1.1. Je crée donc je suis sans l'autre	9
1.1.2. Je crée donc je suis sans Dieu	11
1.1.3. Je crée donc je suis sans pouvoir mourir.....	13
1.2. Les fondements de l'idéalisme de Villiers	14
1.2.1. Le pessimisme fin-de-siècle	14
CHAPITRE 2 : LES CONDITIONS ET LES ENJEUX DE L'AMOUR VILLIÉRIEN	20
2.1. La femme villiérienne	21
2.2. Un élitisme	22
2.2.1. La noblesse d'esprit	22
2.2.2. La ténébreuse beauté	23
2.3. Les enjeux de l'amour villiérien	25
2.3.1. La durée illusoire de l'amour	26
2.3.2. La promesse de l'Infini	28
2.4. <i>Axël</i> et la mort pour l'amour	33
CHAPITRE 3 : <i>AXËL</i> ET LA QUESTION DU SAVOIR	38
3.1. Le Monde religieux	38
3.1.1. Le savoir dogmatique	38
3.1.2. L'illusion de Dieu	42
3.2. Le Monde tragique	48
3.2.1. Le savoir du passant	48
3.2.2. La légitimité du hors-la-loi	52
3.3. Le Monde occulte	59
3.3.1. Le « réel Savoir »	59
3.3.2. Le Renonciateur	64
CHAPITRE 4 : <i>AXËL</i> ET LE PUR AMOUR	66
4.1. Sara : la femme, la féminité, la mère	67
4.2. Un pur amour ?	73
4.3. L'aporie du suicide	81

CONCLUSION	86
BIBLIOGRAPHIE	90

LISTE DES ABRÉVIATIONS

A : VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste comte de, *Axël* dans les *Œuvres complètes*, édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. II.

INTRODUCTION

Jusqu'à ce jour, la critique qui commente l'œuvre de Villiers de L'Isle-Adam s'est intéressée particulièrement à la vie de l'auteur, c'est-à-dire au personnage coloré qu'était Villiers, à ses excentricités, à son parcours philosophique, et aux liens qui existent entre cette vie et l'œuvre. En témoignent les ouvrages d'Alan Raitt¹, de Max Daireaux² et de Jacques-Henry Bornecque³, pour ne nommer que ceux-ci. Dans une veine historique, certaines études⁴ ont plutôt approfondi la question du rôle que Villiers a joué au sein des courants littéraires, — l'influence qu'il y a exercée et à quel groupe (romantique, symboliste, décadentiste) on doit l'identifier — ainsi que sa contribution aux idées du temps, à l'évolution de la pensée, à la caractérisation de l'épistémè fin-de-siècle⁵. En outre, lorsque les analyses ont porté plus spécifiquement sur l'œuvre villiérienne, les mêmes textes ont souvent été privilégiés, notamment *L'Ève future* et les *Contes cruels*. Or, bien que ces œuvres soient sans aucun doute des incontournables pour tout florilège villiérien, cette prédilection s'est exercée au détriment de tout un pan de l'œuvre qui mériterait d'être plus profondément analysé. À titre d'exemple, relevons tout ce qui appartient à la dramaturgie villiérienne⁶ (*Isis*, *Le Prétendant*, *Le Révolté*, *Le Nouveau monde*, *Axël*), manifestement négligée.

En choisissant *Axël* comme corpus pour notre mémoire, notre but premier n'est pas de « réhabiliter » l'œuvre au sein de la critique villiérienne. Ce drame a fait l'objet le plus souvent d'articles portant sur ses sources philosophiques et ésotériques⁷, ou bien

¹ Alan Raitt, *Villiers de L'Isle-Adam : exorciste du réel*, Paris, Librairie José Corti, 1987.

² Max Daireaux, *Villiers de L'Isle-Adam : l'homme et l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1936.

³ Jacques-Henry Bornecque, *Villiers de L'Isle-Adam créateur et visionnaire*, Paris, éd. A.G. Nizet, 1974.

⁴ Cf., Alan Raitt, *Villiers de L'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, José Corti, 1986, et Alain Néry, *Les Idées politiques et sociales de Villiers de L'Isle-Adam*, Paris, Diffusion Université Culture, 1984.

⁵ Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.

⁶ Bien qu'il porte moins sur des œuvres précises que sur la poétique et les innovations dramatiques de Villiers, l'ouvrage le plus complet sur la question est certainement celui de Geneviève Joly (cf. *Dramaturgie de Villiers de L'Isle-Adam*, Paris, L'Harmattan, 2002).

⁷ Émile Drougard, « Les Sources d'*Axël* », Paris, *Revue d'histoire littéraire de la France*, octobre-décembre, 1936, et « L'*Axël* de Villiers de L'Isle-Adam », Paris, *Revue d'histoire de la France*, octobre-décembre, 1935.

d'analyses sommaires⁸. Pourtant, *Axël* mérite qu'on s'y attarde plus longuement, ne serait-ce que pour l'intérêt que suscite la portée testimoniale de l'œuvre :

Inlassablement repris et remanié pendant les deux tiers de sa vie de créateur, *Axël* représentait pour Villiers une somme, à laquelle il voulait incorporer toute son expérience d'artiste, de penseur et d'homme. *Axël* est bien, comme l'a dit Stéphane Mallarmé, son testament⁹.

Quant à nous, notre intention n'est pas d'attester ou de contester sa portée testimoniale, ni de relancer le débat sur les raisons de l'inachèvement d'*Axël*, qui serait en lien avec un « remaniement chrétien¹⁰ ». Nous ne nous attarderons donc pas sur les parallèles qui peuvent exister entre la vie de l'auteur et le drame en question, à savoir par exemple si *Axël* peut être lu comme l'apostasie de Villiers à l'égard du christianisme, ou s'il y subsiste toujours les signes d'une foi hésitante. Si nous soulevons dans ce mémoire la question de Dieu, ce n'est nullement en lien avec le christianisme de l'auteur, mais bien parce que l'idéalisme de Villiers, dont nous soulignerons les enjeux, nous y confronte. De plus, bien que la structure et la densité textuelle de ce drame soulèvent la question de sa représentation, voire de sa théâtralité, questions débattues longuement d'ailleurs à la mort de Villiers, nous délaisserons cet aspect générique et tout ce qui a trait à la poétique dramatique de l'auteur, au profit d'une étude plus thématique. En effet, nous proposerons dans ce mémoire une réflexion sur le thème de l'amour dans *Axël*, qui nous semble pertinent pour deux raisons : d'une part, contrairement aux autres textes qui traitent de ce thème, *Axël* y introduit une autre modalité, une différence importante, à savoir le suicide des amants, lequel soulève une série de questions quant à sa signification sur les plans éthique et métaphysique ; d'autre part, en ce qu'il constitue la clef de voûte de l'œuvre et de beaucoup d'autres textes, ce thème nous intéresse pour le rôle qu'il occupe au sein de l'idéalisme de Villiers. Plus précisément, nous postulons que l'amour dans *Axël* aboutit à la tentative de battre en brèche cet idéalisme qui pose toute

⁸ Bertrand Vibert, *Villiers l'inquisiteur*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 1995.

⁹ Villiers de L'Isle-Adam, « Notices, notes et variantes d'*Axël* : introduction » dans les *Œuvres complètes*, édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. II., p. 1409.

¹⁰ C'est ainsi que Pierre-Georges Castex et Alan Raitt définissent le travail de réécriture d'*Axël* que Villiers aurait entrepris à la fin de sa vie. L'auteur aurait été alors exhorté par Léon Bloy qui voyait dans la version originale du drame une forme d'apostasie chrétienne (cf., *Ibid.*, p. 1512-1520).

chose, toute pensée en tant que création illusoire de l'homme, d'où le nom d'illusionnisme pour désigner cette « philosophie ». Ayant écarté les études biographiques, nous nous en tiendrons donc pour l'analyse de ce thème aux limites de l'œuvre, limites textuelles pourrait-on dire, à ce qui est en lien avec l'amour (ses conditions, ses enjeux, ses ambiguïtés), à la manière dont ce thème travaille à l'économie de l'œuvre. Nous nous demanderons s'il est possible pour les amants d'échapper à l'illusion, possibilité que semble leur promettre le suicide ; ou si au contraire, ce prétendu affranchissement ne tient encore que de l'illusion. Il nous faudra donc déterminer la nature de cet amour, ce qui ferait en sorte qu'il puisse échapper à l'illusion, qu'il y soit *éligible*. C'est ainsi que nous aurons recours à la théorie du pur amour, telle que Jacques Le Brun¹¹ la définit à partir d'une mosaïque de textes qui vont de Platon jusqu'à nos jours. Cette théorie nous mènera plus spécifiquement aux problèmes du désintéressement, du don dans l'amour ainsi qu'aux liens que ces notions entretiennent avec la mort et l'éthique. De plus, puisque toute chose, toute pensée selon Villiers procède d'une illusion créée par l'homme, principe qui jette les fondements d'une théorie de la connaissance, nous aurons à nous interroger sur la relation entre amour et savoir dans *Axël*. Il faudra se demander si pour se soustraire à l'illusion, l'amour pose autrement la question du savoir, propose une autre méthode à suivre ; ou bien, s'il écarte radicalement cette question, en exigeant par exemple que toute chose soit oubliée au profit de la seule connaissance de l'être aimé. Pour cette raison, nous relèverons préalablement les différentes implications de l'illusionnisme en tant que théorie de la connaissance, et ce, sur les plans éthique, métaphysique et ontologique, afin de mieux saisir comment elles opèrent en rapport avec le thème de l'amour et ses enjeux. De plus, nous aurons à introduire un court volet sociohistorique, portant sur le pessimisme fin-de-siècle, non pas tant pour situer historiquement *Axël* ou pour mieux nous guider dans son interprétation que pour mieux définir l'idéalisme de Villiers¹².

¹¹ Jacques Le Brun, *Le Pur amour de Platon à Lacan*, Paris, Les Éditions du Seuil, 2002.

¹² Nous ferons en outre quelques interventions ponctuelles afin de démontrer que, bien que l'imaginaire de Villiers comporte ses singularités, les différents paramètres du thème de l'amour participent en grande partie de l'imaginaire fin-de-siècle. En revanche, nous n'analyserons pas la part de réalisme que peut contenir *Axël* (nous pensons ici, entre autres, à la cérémonie du voile dans la première partie, dont la description est fidèle à ce type de cérémonie, ou à la façon que Villiers a de délimiter historiquement l'action, en mentionnant en exergue la date et les lieux précis où elle se déroule). Ce réalisme nous paraît intéressant pour ses effets dramatiques ou les liens qu'il entretient avec l'imaginaire médiéval, qui est

Pour mener cette étude du thème de l'amour dans *Axël*, nous serons attentif à la polysémie du texte, en relevant les doubles sens, les ambiguïtés, les contresens, sans toutefois verser dans un symbolisme systématique. Notre intention n'est pas de tout interpréter, mais d'être vigilant à ce qui peut nous paraître contradictoire à l'intérieur de l'œuvre, ou dans la relation que nous établirons entre les principes illusionnistes et la configuration du thème de l'amour. Nous ne prétendons pas trouver de la sorte le « vrai sens¹² » d'*Axël* ; bien au contraire, cette attention à la polysémie du texte vise à respecter autant que possible l'ambiguïté de l'œuvre, ou du moins à laisser des ouvertures à l'interprétation que nous lui donnons. Ce qui justifie cette méthodologie, c'est que nous croyons, tout comme Bertrand Vibert, que l'ambiguïté — et nous dirons même l'aporie — est « constitutive de l'illusionnisme¹³ », de sorte que les œuvres placées sous la bannière de cette théorie de l'illusion participent de la même ambiguïté. En outre, puisque nous sommes dans le domaine de l'illusion, de la prestidigitation (l'illusionnisme est à proprement parler « l'art de *créer* l'illusion par des tours de prestidigitation, des artifices, des trucages¹⁴ »), il se pourrait bien qu'il s'agisse de *faire croire* à l'illusion en question, laquelle pourrait bien cacher autre chose, ce que la prestidigitation (entendue aussi comme escamotage) a pour but précisément de nous dérober. Par conséquent, nous pouvons induire ces deux propositions : premièrement, puisqu'il s'agit de faire croire, il sera question de persuasion et probablement de rhétorique, selon l'acception qui en fait un art de la persuasion (joint ici à « l'art de créer l'illusion ») ; deuxièmement, puisque l'illusionnisme a pour but de nous dérober quelque chose, — qui serait de l'ordre de la connaissance étant donné les implications de cet idéalisme — il faudra se demander si le questionnement n'est pas *suggéré* par ce jeu de l'illusion, si ces tours de prestidigitation ne nous invitent pas à nous questionner sur la « chose » dérobée, si ce qui est caché, tenu secret ne nous inviterait pas finalement à une heuristique, au risque de déjouer et ruiner l'illusion mise en place. Enfin, vu qu'il est

exploité par certains auteurs à la fin du XIX^e siècle (nous pensons ici aux opéras de Wagner que Villiers admirait, où le thème de l'amour est très présent). Toutefois, notre étude portant spécifiquement sur la relation entre les principes illusionnistes et le thème de l'amour, nous jugeons que ce réalisme est peu utile à notre réflexion.

¹² Titre d'un article d'Émile Drougard, « Le Vrai sens d'*Axël* », Paris, *Grande Revue*, avril 1931.

¹³ Bertrand Vibert, *op. cit.*, p. 88. Nous verrons en quoi, au chapitre I, l'illusionnisme nous semble comme tel ambigu.

question de rhétorique et d'invitation à la découverte, il faudra se demander si l'ironie, entendue comme l'« action d'interroger en feignant l'ignorance » (*eirôneia*¹⁵) n'est pas constitutive du jeu illusionniste, comme ce qui en introduirait à la fois les aspects ludique, rhétorique et heuristique ; et constitutive par le fait même du jeu de l'écriture chez Villiers. Mais définissons d'abord l'illusionnisme afin de mieux cerner sa relation au savoir et ses implications sur les plans éthique, métaphysique et ontologique.

¹⁴ *Le Nouveau Petit Robert*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Dictionnaire le Robert, Paris, 1996, p. 1125. Nous soulignons.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1210.

CHAPITRE PREMIER — L'IDÉALISME DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

1.1. La problématique du savoir

Quel serait l'idéalisme pour lequel l'idéal ne serait jamais qu'illusoire ? Que penser d'une théorie de la connaissance fondée sur le primat de la subjectivité et, plus précisément, sur l'imagination du sujet ? Une théorie qui soumettrait les connaissances d'un sujet au scepticisme de toute autre pensée subjective, puisque la vérité étant propre à chacun, il y a nécessairement absence de vérité — situation d'anarchie rendant possible toute négation ? Une théorie de la connaissance qui, dénonçant la nature illusoire du savoir, affirmerait un savoir de l'illusion. Quel serait la fin, le but de cet idéalisme dont le sujet ne pourrait croire que ce qu'il dit, n'affirmant rien d'autre que ce à quoi il croit, ne pouvant peut-être rien affirmer à autrui qui soit susceptible d'être compris ? Cet idéalisme cacherait, sous le pouvoir de la connaissance qu'il s'octroie, l'étroitesse de ses limites, confinées à la puissance illusoire d'un solipsisme¹. À moins qu'il ne se dénonce lui-même à travers toute cette prestidigitacion qui ne serait peut-être qu'un jeu, une ironie, une maïeutique ne visant qu'à nous révéler l'illusion de notre connaissance ; un idéalisme que son affirmation même ruinerait. Levinas écrit à propos de l'idéalisme : « La raison est seule. Et, dans ce sens, la connaissance ne rencontre jamais dans le monde quelque chose de véritablement autre [...] C'est là la profonde vérité de l'idéalisme². » Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre en exposant les fondements de l'idéalisme de Villiers, afin d'en comprendre les enjeux, les implications métaphysiques, ontologiques et éthiques. Mais, tout d'abord,

¹ Le solipsisme villiérien n'est pas un cas isolé dans la littérature fin-de-siècle. Cette manière de penser la relation du sujet au monde est présente chez beaucoup d'auteurs de la fin du XIX^e siècle, et elle aboutit à un culte, voire à une « récréation du moi » : « À côté de l'artifice, le solipsisme qui marque la mentalité fin de siècle joue un rôle important dans cette récréation du moi. Le monde extérieur n'est constitué pour chacun que par la projection de sa propre conscience [...] Il s'agit alors de créer son propre univers » (Georges Peylet, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*, Paris, Librairie Vuibert, p. 140).

² Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*, Paris, Fata Morgana, 1979, p. 53.

définissons-le. Citant l'écrivain, Alan Raitt propose cette formulation de l'idéalisme de Villiers :

Non seulement j'ignore ce que je ne pense pas, mais je ne puis connaître d'une chose que selon la conception que je puis me créer à son sujet. Et comme cette conception me sera toujours personnelle, il est avéré pour moi, désormais, que je ne puis, en réalité, rien connaître d'extérieur à ma Pensée. Donc, l'Univers ne sera pour moi que ce que je le croirai. Ce n'est pour moi que l'idée que je puis m'en faire³.

Cette gnoséologie revient sous différentes formes dans le discours des personnages de l'auteur. L'illusionnisme amorce une réflexion sur le savoir et le non-savoir, lequel n'est pas l'ignorance, mais plutôt l'impossibilité d'entériner et de privilégier quelque savoir que ce soit, puisque tous se valent. À moins qu'une ignorance fondamentale, *sui generis* pourrait-on dire, y soit postulée, ignorance inhérente à la pensée, que le *logos* dissimulerait comme un secret. Un secret qu'il serait peut-être préférable de taire sous peine de nier jusqu'à la possibilité de la négation elle-même. Nous reviendrons sur cette problématique du savoir qui est au centre de notre analyse d'*Axël* et des liens qu'elle y entretient avec le thème de l'amour. Déjà, du moins, pouvons-nous dégager ce postulat : si la vérité est relative, puisque propre à chacun, « il n'est donc de négation [...] qui ne se retourne en affirmation⁴. » Mais puisque toute affirmation est susceptible d'être niée à son tour, affirmer dans ce contexte impliquerait peut-être moins le procès d'une vérité que le mouvement même d'affirmer : affirmer parce que la pensée y est contrainte, la taire étant encore maintenir une affirmation. Ainsi faut-il trancher, selon Villiers, pour une connaissance, et non pour *la* connaissance, qui est nécessairement personnelle puisque « je ne puis connaître d'une chose que selon la conception que je puis me créer à son sujet ». Connaître c'est créer : Maître Janus dit à Axël que « comprendre, c'est le reflet de créer » (*A*, p. 642). Connaître n'est pas l'appréhension de quelque chose d'extérieur à ma pensée, mais le produit de cette pensée elle-même. Je crée, donc je suis, dirait Villiers. La connaissance est donc immanente, elle est indissociable de l'imagination, de la faculté de créer. L'imagination, tout comme dans la littérature, devient prépondérante, première, voire despotique : elle promulgue sa loi, c'est à elle

³ Alan Raitt, *Villiers et le mouvement symboliste*, Paris, José Corti, 1986, p. 246.

⁴ Bertrand Vibert, *Villiers l'inquisiteur*, *op. cit.*, p. 85.

seule qu'on peut s'en remettre en situation de litige, c'est elle seule qui a le pouvoir de trancher, de juger. En ce sens, l'illusionnisme suggère-t-il la primauté de l'art sur toute forme de connaissance ? Bien plus qu'un domaine de la connaissance, l'art participerait d'une gnoséologie. Bertrand Vibert affirme que « l'illusionnisme a sans doute été la philosophie d'un homme, mais c'est surtout une esthétique⁵ ». De même, Sandrine Schiano-Bennis écrit que « le cas unique de ces deux artistes de génie [Mallarmé et Villiers] fut de transposer la question de l'être sur le plan d'une portée abstraite et de systématiser une question d'envergure métaphysique en fonction d'enjeux littéraires⁶ ». Une littérature qui ne vaudrait toutefois que pour celui qui l'écrit, toute connaissance étant propre au sujet créateur. La littérature n'envisagerait plus la communication, à moins qu'elle ne serve à faire valoir sa théorie de la connaissance et les savoirs qu'elle présente, qu'elle n'en cherche la caution auprès d'un public-élève ; ou bien, ce serait une littérature qui, dans la mesure où elle s'ironise⁷, ne chercherait pas tant la caution du système qu'elle propose que sa ruine, une littérature qui serait là pour *faire penser*⁸, donner à penser plutôt que de donner une pensée, dans le sens où l'entend également Hannah Arendt :

Penser est autre chose que connaître [...] La cognition poursuit toujours un but défini [...] La pensée, au contraire, n'a ni fin ni but hors de soi : elle ne produit même pas de résultats [...] la pensée est " inutile " — aussi inutile, en effet, que les œuvres d'art qu'elle inspire⁹.

Une littérature qui inviterait au gai savoir nietzschéen¹⁰, qui donnerait à penser sans vouloir faire d'autre don que le culte de l'ambiguïté. À ce sujet, Bertrand Vibert

⁵ Bertrand Vibert, *op. cit.* p. 103.

⁶ Sandrine Schiano-Bennis, *Le Renouveau de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 181.

⁷ À ce titre, l'ironie, le rire sont constitutifs de l'œuvre villiérienne. Pensons à cette phrase placée comme préambule à *L'Ève future*, phrase qui est aussi une mise en garde envers toute tentative de donner *un sens* à l'œuvre : « Aux rêveurs, aux railleurs. »

⁸ Rappelons que Villiers avait donné comme devise à la revue dont il était le rédacteur en chef : « Faire penser » (cf., Alan Raitt, *Villiers de L'Isle-Adam : exorciste du réel*, *op. cit.*, p. 88).

⁹ Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 1983, p. 191.

¹⁰ Patrick Wotling définit ainsi le gai savoir nietzschéen : « Ce qui fait le gai savoir et l'homme du gai savoir, c'est donc la réunion et l'unité des pulsions productrices d'art [...] des pulsions propres à l'homme de guerre [...] et enfin, vertu suprême et suprêmement rare, de *l'indépendance d'esprit* — la pulsion spécifique de l'esprit libre, celle qui caractérisera le philosophe à venir. » (Friedrich Nietzsche, *Le Gai*

souligne que l'ambiguïté « est constitutive de l'illusionnisme, qui présuppose l'absence en même temps que la présence, la chute en même temps que la rédemption¹¹ ». Ainsi, si les questions ontologique et métaphysique ont été transposées sur le plan littéraire, en enjeux littéraires, comme l'affirme Sandrine Schiano-Bennis, c'est peut-être pour questionner la littérature elle-même tout en maintenant le questionnement loin d'une pensée systématique.

1.1.1. *Je crée donc je suis sans l'autre*

Nous l'avons vu, si connaître c'est créer, l'imagination est au cœur de la gnoséologie illusionniste. De plus, s'il revient au sujet créateur de déterminer ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas, il est aussi de son ressort de déterminer ce qui est légitime et ce qui ne l'est pas : loi propre à chacun (*autonomie*). Dans ce contexte, l'imagination détient un pouvoir législatif : elle permet de juger. De même qu'il implique une « démocratie des idées », l'illusionnisme octroie le pouvoir de déterminer le bien et le mal selon la connaissance que l'homme se *fait* du monde. Les implications éthiques qui en découlent sont donc capitales : vu que la morale, qui par définition est collective, devient individuelle, l'éthique s'effrite au profit d'un mode de légitimité autre que moral. L'illusionnisme promeut donc à la fois une liberté de penser et une anarchie. En fait, il remet profondément en question la valeur collective de l'éthique et le concept de communauté. En effet, qu'advient-il de la relation à l'autre, de la communication, quand les connaissances qu'on a du monde sont foncièrement personnelles et qu'aucun paradigme extérieur ne peut venir les contredire ? Est-ce que ce serait une communauté au sens où l'entend Blanchot, c'est-à-dire qui « assume l'impossibilité de sa propre immanence [...] et inscrit en quelque sorte l'impossibilité de la communauté¹² » ?

savoir, trad. inédite de Patrick Wotling, Paris, Flammarion, p. 13-14. Nous soulignons.) Retenons pour l'instant le lien avec « l'indépendance d'esprit » qui est fortement revendiqué dans l'illusionnisme. À cette différence près que dans l'idéalisme de Villiers, la liberté de penser peut revenir à un savoir totalitaire, figé car, si chacun ne connaît que ce qu'il crée et croit être vrai, il se peut que chacun s'enferme dans sa perception des choses, sans la remettre continuellement en question, comme l'exige le gai savoir. En outre, nous verrons au chapitre IV que l'aspect pulsionnel du gai savoir n'est pas étranger au mode de connaissance que sous-entend l'amour entre Axël et Sara.

¹¹ Bertrand Vibert, *op. cit.* p. 88.

¹² Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 24.

Communauté qu'il faudrait garder sous silence, un silence qui précède toute parole ; communauté qui ne pourrait être dite dans aucun langage sous peine de s'aliéner en concept, d'être mise en relation avec la communion et son principe d'échange, son économie. Communauté qui refuserait l'économie du langage, l'économie du *logos*.

Le silence et la parole occupent une place prépondérante dans l'œuvre de Villiers. Ce dernier écrit :

Toute libre intelligence ayant le sens du sublime sait que le Génie pur est, essentiellement, silencieux, et que sa révélation rayonne plutôt dans ce qu'il sous-entend que dans ce qu'il exprime [...] Sa première déchéance consiste, d'abord, à se servir de la parole, la parole ne pouvant jamais être qu'un très faible écho de sa pensée¹³.

Le génie s'altère, devient impur dès lors qu'il prend la parole. C'est « sa première déchéance¹⁴ ». Jankélévitch écrit que « le Pur ne peut être à la rigueur et stricto sensu ni nommé, ni défini, ni exprimé¹⁵ ». Et pourtant, Villiers est bien celui qui a conféré une vertu aux mots, qui *croyait* au pouvoir de la parole, aux ruses de la rhétorique, qui a développé « une véritable mystique de la parole, c'est-à-dire du verbe proféré¹⁶ ». Mais ce culte de la parole ne repose peut-être que sur une croyance qui serait en lien avec la foi illusionniste¹⁷ et qui n'attribuerait, en somme, qu'une vertu relative à la parole ; ceci expliquerait qu'elle ne soit, à l'égard du Génie pur, qu'un truchement dégradant. En outre, si le génie est contraint de prendre la parole, d'être médié, de se révéler, « sa révélation rayonne plutôt dans ce qu'il sous-entend que dans ce qu'il exprime », nous dit Villiers. Dans cette parole géniale, il faudrait lire ce qui est entre les lignes, y chercher ce qu'on n'entend pas, ce que l'entendement d'abord ne saisit pas, c'est-à-dire ce qui est

¹³ Villiers de L'Isle-Adam, « Hamlet », dans *Chez les passants*, O.C., t. II., p. 426.

¹⁴ La parole comme « première déchéance » du Génie pur pose la question de la valeur de l'écriture dans cette dégradation irrévocable du silence génial : l'écriture serait-elle la deuxième déchéance ou pire le dernier degré de la dégradation, l'impureté même ? Selon Bertrand Vibert, l'écriture villiérienne « conserve toujours [...] quelque chose du jaillissement originel de la parole » (Bertrand Vibert, *op. cit.* p. 22). Par conséquent, elle restituerait « la première déchéance » de la parole. Nous reviendrons en conclusion sur cette relation entre Génie pur et écriture.

¹⁵ Vladimir Jankélévitch, *Le Pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960, p. 12.

¹⁶ Bertrand Vibert, *op. cit.* p. 18.

¹⁷ Dans la définition de l'illusionnisme, donnée précédemment, Villiers écrit aussi : « [...] l'Univers ne sera pour moi que ce que je le croirai. » Nous reviendrons dans ce même chapitre sur les implications métaphysiques de l'illusionnisme.

mis sous silence. La parole géniale : parole composée de silences qui rappelleraient le Génie pur. Toutefois, cette idée d'un Génie pur semble difficilement conciliable avec l'illusionnisme et sa théorie de la connaissance. En effet, quelle serait la place d'un Génie pur dans un monde où toute connaissance est relative ? Mais puisqu'il est ce qu'on ne peut exprimer, ni conceptualiser, le Génie pur échappe-t-il à la connaissance ? Celle-ci ne peut-elle se l'approprier que sous une forme dégradée, impure, dans sa fragmentation en silences qui n'est plus unité, ni pureté ? Mais si le Génie pur échappe à la connaissance, s'il est donc ce qui ne peut être créé, comment celui qui en est le dépositaire — et non le possesseur — se *sait* génie ? Ne s'agit-il que d'y croire ? Une foi qui, distincte de celle qui entérine les connaissances, serait transcendante ? Une foi qui, comme nous le verrons, n'aurait rien à voir avec Dieu qui serait toujours, Lui, sous l'emprise de la connaissance humaine. Villiers écrit en outre que « le génie n'a point pour mission de créer, mais d'éclairer ce qui, sans lui, serait condamné aux ténèbres¹⁸ ». Cette lumière du génie, empreinte du Génie pur, ne serait donc pas celle de la connaissance, qui n'offre d'ailleurs qu'un spectre dégradé par le prisme de l'homme, mais une lumière, un phare qui sert à chasser les ténèbres, à faire voir, à dévoiler. Faire voir, faire penser l'impensable, l'*incroyable*.

1.1.2. *Je crée donc je suis sans Dieu*

Revenons maintenant à la foi illusionniste. Si nous retournons à la définition de l'illusionnisme, on peut y lire : « [...] l'Univers ne sera pour moi que ce que je le croirai. » Le sujet devient créateur de l'Univers ou du moins d'un univers, le sien propre¹⁹. Encore faut-il que le créateur croie en ce qu'il crée. Je crée, donc je suis à

¹⁸ Villiers de L'Isle-Adam, « Hamlet », dans *Chez les passants*, *op. cit.*, p. 426.

¹⁹ Nous l'avons vu, le solipsisme est présent dans la littérature fin-de-siècle en général et il aboutit à un culte du moi et, à plus forte raison, à une renaissance et une auto création du moi. À cette mégalomanie créatrice s'ajoute le raffinement esthétique. Georges Peylet écrit en ce sens que, dans la littérature fin-de-siècle, les autres subissent souvent le même sort que les objets, le décor, les lieux : ils sont esthétisés : « Quand il ne vit pas tout seul, le héros fin de siècle se comporte souvent en tyran avec les autres. Il veut les adapter de façon forcenée à son moi, à ses goûts, à son âme byzantine. » (Georges Peylet, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*, *op. cit.*, p. 137.) Retenons ce

condition d'y croire. Il n'y a pas de connaissance sans création, ni de création sans foi. Dans ce contexte, foi et savoir sont étroitement liés. Si le sujet, l'homme, est devenu le créateur, qu'en est-il de Dieu ? Nietzsche écrit que « c'est seulement en créateur que nous pouvons anéantir²⁰ ». Le pouvoir créateur que revendique l'illusionniste, en ce qu'il est immanent, affirmation d'une autonomie (*autonomos* : « qui se régit par ses propres lois²¹ »), semble bien rejeter toute transcendance, tout *logos* divin, Dieu. À ce propos, Bertrand Vibert souligne que « l'illusionnisme apparaît en dernier ressort comme une religion paradoxale, vouée à suppléer le Dieu qu'elle a perdu²² ». Ainsi, dans cette religion qui n'accepte qu'un seul disciple, tout autre qui voudrait y adhérer ne comprenant rien à sa « logique », Dieu n'existerait plus, du moins en tant qu'instance suprême et créatrice. Toutefois, il se pourrait que Dieu puisse survivre dans la création du sujet, qu'il puisse en être un produit. Dans *Tribulat Bonhomet*, Claire Lenoir affirme : « quand je pense la notion de Dieu, quand mon esprit *réfléchit* cette notion, j'en pénètre réellement l'essence, selon ma pensée²³ ». En ce sens, comme le souligne Bertrand Vibert, « Dieu est ma pensée de Dieu, et c'est la " notion ", et non Dieu lui-même, qui semble préexister à l'opération de " réflexion " qui se produit en moi²⁴ ». Bien que Dieu puisse être « l'être même et l'idéal de toutes pensées²⁵ », il n'est jamais qu'une pensée, rien qui ne puisse excéder la connaissance humaine. S'il y a « litige avec Dieu²⁶ », selon les mots de Mallarmé qui définissait de cette façon le rapport ambigu de Villiers au christianisme, ce litige peut être tranché, réglé par l'imagination qui, comme nous l'avons vu, a seule le pouvoir de juger du bien-fondé d'une connaissance : Dieu est créé, il est ce qui peut être pensé et, par conséquent, il est soumis à la loi de la relativité des connaissances, sujet à caution, n'étant plus une vérité que pour celui qui le conçoit ainsi,

« despotisme fin-de-siècle », car il pourrait bien être question, dans *Axël*, de convertir, voire d'assujettir l'autre à une certaine vision des choses.

²⁰ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, op. cit., p. 112.

²¹ *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 163.

²² Bertrand Vibert, op. cit. p. 89.

²³ Villiers de L'Isle-Adam, *Tribulat Bonhomet*, O.C., t. II., p. 189. Mis en italique par l'auteur.

²⁴ Bertrand Vibert, op. cit. p. 104.

²⁵ Villiers de L'Isle-Adam, *Tribulat Bonhomet*, O.C., t. II., p. 189.

²⁶ « Il discutait son cas, se livrait à des règlements de compte particuliers avec le ciel : " Ce ne serait pas juste ! " puis un soupir. — " Tu assistes " je note la visitation funèbre du regret " sache-le " continuait sa face au crépuscule qui retombait dans la propreté de rideaux blancs " à un litige entre Dieu et moi " » (Stéphane, Mallarmé, *Villiers de L'Isle-Adam*, précédé d'une remarque de Roger Lewinter sur *Le Tombeau d'Edgar Poe*, Paris, éd. Ivrea, 1995, p. 49).

vérité qui ne peut pas être transmise, puisqu'il revient à chacun de la créer. De même, dans *Axël*, l'Archidiacre, durant sa péroraison qui vise à convertir Sara, proclame : « Illusion pour illusion, nous gardons *celle* de Dieu » (*A*, p. 550. Mis en italique par l'auteur). Dieu n'est plus qu'une illusion, un concept, bien qu'il puisse accéder à « l'idéal de toutes pensées » ; idéal auquel l'homme, père d'un *logos* qu'il aura lui-même établi, imposera toujours les limites conceptuelles. « “ Religion sans Dieu ”, écrivait Villiers à propos de l'illusionnisme²⁷. »

1.1.3. *Je crée donc je suis sans pouvoir mourir*

L'illusionnisme est ainsi un monde de promesses dont la mesure est la démesure même de l'imagination. « Tout se passe alors comme si l'homme, pour accéder au divin, n'avait besoin de nulle autre garantie que lui-même²⁸. » Certes, mais à condition que le divin ne soit plus de l'ordre de la transcendance, qu'il ne soit en fait qu'une connaissance relative : humain et divin se confondraient en une même valeur. Cette absence de transcendance implique que l'être procède de la pensée : le « je crée, donc je suis », n'admettant d'autre réalité que la mienne, que l'illusion que je m'en fais, confine l'être à n'être que selon sa réalité, aussi fragile et relative qu'elle. Ce solipsisme, fort de son principe d'immanence en ce qu'il semble pouvoir tout créer, serait donc par cette force même précaire. En effet, il exigerait de l'homme une tension créatrice afin que la fiction de sa réalité, « qui menace à tout instant de s'évanouir si nous cessons de la penser²⁹ », se perpétue. Mais qu'est-ce qu'une pensée qui ne pense plus, qui cesse de penser sinon la pensée même de cette cessation ? En ce sens, ce qui guette l'illusionniste serait peut-être moins la fin de sa fiction, l'épuisement de ses forces créatrices que l'impossibilité de cesser l'affirmation de son être. L'illusionnisme ressemblerait à la définition que Blanchot donne du nihilisme nietzschéen : « Le nihilisme est lié à l'être. Il est l'impossibilité d'en finir et de trouver une issue même dans cette fin [...] Le nihilisme nous dit donc ici sa vérité dernière et atroce : il dit l'impossibilité du

²⁷ Bertrand Vibert, *op. cit.* p. 106.

²⁸ *Ibid.*, p. 46.

²⁹ Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, *op. cit.* p. 177.

nihilisme³⁰. » Nihilisme (qu'on pourrait remplacer ici par illusionnisme) qui dit aussi l'impossibilité de mourir. À moins que le néant ne soit, selon la logique villiérienne, ce dehors de la pensée, l'impensable, donc ce qui ne peut être ni créé, ni cru, l'Infini au sens où l'entend Villiers (nous y reviendrons dans les chapitres ultérieurs) ; car, c'est bien l'impasse de l'illusionniste de ne pouvoir croire à une transcendance qui échapperait à la finitude de sa pensée. Impasse qui est symptomatique du pessimisme fin-de-siècle.

1.2. Les fondements de l'idéalisme de Villiers

1.2.1. *Le pessimisme fin-de-siècle*

Il ne s'agira pas ici de relancer le débat sur les influences philosophiques et littéraires de Villiers, que ce soit celles de Hegel, de Schopenhauer, de Wagner, de Baudelaire ou de Mallarmé, ni d'établir et de discuter le rapport de filiation qu'il existe entre Villiers, les romantiques, les symbolistes et les décadents. En fait, ce détour historique servira à relever les conséquences possibles du pessimisme fin-de-siècle sur l'idéalisme de Villiers, de voir si une dialectique et si une synthèse en ont résulté, ou si l'idéalisme demeure dans les limites du pessimisme dont il serait issu. Mais d'abord, qu'est-ce que ce pessimisme fin-de-siècle ? Émile Drougard affirme qu'il repose entre autres sur « le désenchantement apporté par la *foi excessive* qu'on avait eue dans le progrès et dans la science, et que les événements ne réalisèrent pas³¹ ». Le pessimisme fin-de-siècle s'explique en partie par le revers d'un optimisme scientifique, d'une foi en l'esprit humain, en son pouvoir de visionnaire, en son autonomie ; une foi qui a versé dans l'excès (« foi excessive »), dans la démesure, une foi dont on pourrait dire qu'elle n'était pas raisonnable, mais passionnelle. Une foi qui n'avait d'autre mesure que celle de l'imagination de l'homme. En ce sens, l'illusionnisme était-il un palliatif, un

³⁰ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 224.

³¹ Émile Drougard, « Le Vrai sens d'*Axël* », *art. cit.*, p. 272. Nous soulignons.

succédané à ce « drame de la foi³² » ? Visait-il à restituer les efforts perdus du scientisme, à sauvegarder l'autonomie de l'esprit de l'homme en lui accordant à son tour une « foi excessive » ? L'idéalisme villiérien est-il un contrepoids au pessimisme fin-de-siècle ? Selon Ferdinand Brunetière, historien qui s'est intéressé notamment à l'évolution de la pensée fin-de-siècle, « ce sont les pessimistes qui ont inventé l'idéal³³ ». Enfin, si l'illusionnisme ne succède ou ne supplée pas au scientisme, du moins en partage-t-il les fondements et l'objectif d'affirmer, d'une façon plus radicale encore, l'autonomie de l'esprit de l'homme.

Un autre facteur du pessimisme fin-de-siècle est l'effondrement de la foi chrétienne qui suscite « dans les années 1880 la nostalgie d'une croyance, d'un ailleurs³⁴ ». Affirmer l'autonomie de l'esprit humain viserait donc à remédier à la perte du rapport hétéronome avec la raison divine, bien que « la nostalgie d'une croyance » demeure³⁵. Le principe de la foi ayant été récupéré pour appuyer l'exaltation de l'esprit humain, le deuil de la mort de Dieu y serait toujours actif. Cette foi débordante en l'esprit de l'homme, qui est assurée par l'infini de l'imagination et qui stimule le désir de l'illimité, rappelle en ce sens « l'appel de l'infini ». De même, paraphrasant les idées de Brunetière, Sandrine Schiano-Bennis souligne les conséquences du pessimisme en ces termes :

³² Georges Peylet, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*, op. cit., p. 26. Le pessimisme s'apparente, selon ce critique, à un « drame de la foi », puisque « l'homme de la fin du siècle ne croit plus en rien [...] mais il reste inquiet d'idéal ».

³³ Ferdinand Brunetière, « Les causes du pessimisme », *Revue bleue*, 30 janvier 1886, p. 145., cité par Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, op. cit., p. 89.

³⁴ Georges Peylet, op. cit., p. 19. À ce sujet, Bertrand Vibert écrit que le credo romantique sous-entendait déjà la mort de Dieu, bien avant que Nietzsche ne la proclame : « Ce n'est sans doute pas un des moindres paradoxes du romantisme que d'avoir pressenti "la mort de Dieu", bien avant que ne l'ait proclamée Nietzsche [...] au fond, l'exaltation du moi, l'appel de l'infini, la mélancolie que procure " le sentiment douloureux de l'incomplet " [...] ne s'expriment peut-être avec une aussi impérieuse nécessité que parce qu'ils accusent la perte, le manque ou l'absence que seul le surcroît de présence du moi peut tenter de compenser sous la forme d'une religion sans Dieu³⁴ [...] » (Bertrand Vibert, op. cit., p. 107.) Notons au passage que ce « surcroît de présence du moi » n'est pas sans lien avec le narcissisme esthétique du décadentisme et, à plus forte raison, avec le primat de la subjectivité de l'illusionnisme.

³⁵ L'une des conséquences de cet effondrement de la foi chrétienne est l'engouement de certains auteurs fin-de-siècle pour l'ésotérisme. Villiers en est d'ailleurs un exemple, lui qui s'est intéressé particulièrement à l'occultisme d'Éliphas Lévi, dont on retrouve quelques principes dans la troisième partie d'*Axël*, intitulée avec pertinence, le Monde occulte (cf., « L'*Axël* de Villiers de L'Isle-Adam », art. cit., p. 510-513).

L'absence de certitudes métaphysiques et l'instabilité des raisonnements exhorteraient l'individu à dédaigner ce monde-ci, à outrepasser la finitude de sa connaissance, toujours limitée, et à établir les règles de son idéal dans un quelconque infini ou Inconnaissable³⁶.

Ainsi, la foi illusionniste, de même que de la « foi excessive » en la science, cacherait une nostalgie, le secret d'un deuil demeuré actif. En outre, l'envers de cette nostalgie, ce qu'elle sous-entend, serait l'impasse de la finitude d'une pensée, tourmentée par le rappel à la transcendance : « Impossibilité de croire et nostalgie d'une croyance, ce sont bien là les composantes du mal fin de siècle³⁷. » Nous proposerons deux voies d'interprétation à cette impasse :

- 1- Une impasse qu'on pourrait rapprocher d'abord du désespoir kierkegaardien reposant sur la dialectique du moi, qui est « une synthèse de fini qui délimite et d'infini qui illimite³⁸ ». Désespoir auquel, selon Kierkegaard, seul l'abandon en Dieu de celui qui est « transparent à lui-même³⁹ », donc qui ne *s'illusionne* pas sur la gravité de son désespoir, qui ne se le cache pas, peut remédier. Désespoir qui est donc un déchirement, le lieu du combat entre la finitude et le désir d'infini, qui ne se termine jamais dans la rupture sanglante et définitive, mais qui est plutôt une blessure ouverte, un vide lancinant où l'homme disparaît dans sa tentative même de n'en pas souffrir. Nous verrons, dans les chapitres ultérieurs, de quelle façon l'amour et le suicide des amants dans *Axël* problématisent cette aporie du déchirement. Retenons pour l'instant que l'illusionnisme présuppose cette impasse en ce qu'il promet une foi débordante en l'esprit de l'homme et, plus précisément, en l'infini possible de son imagination, tout en le confinant à la finitude de sa pensée.

³⁶ Sandrine Schiano-Bennis, *op. cit.*, p. 88. Dans le même ordre d'idées, mais cette fois à propos du spleen baudelairien, qu'on peut aisément rattacher au pessimisme fin-de-siècle, comme l'un de ses symptômes, Paul Bourget écrit qu'il aboutissait à « de furieuses recherches des excitants », lesquels (remède ou poison ?) versent encore dans l'excès, dans l'« ex- » qui exige la sortie du moi vers un infini (Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine : études littéraires*, éd. établie et préfacée par André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », 1993, p. 12).

³⁷ M-C Bancquart, « Décadence », *Romantisme*, n°42, 1983, p. 7., cité par Georges Peylet, *op. cit.*, p. 19.

³⁸ Sören Kierkegaard, *Le Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1949, p. 90.

³⁹ *Ibid.*, p. 91.

2- Ensuite, cette impasse de la finitude évoque la situation ontologique de « l'homme tragique », telle que la définit Maurice Blanchot :

[...] l'absence de Dieu est telle qu'il [l'homme tragique] ne peut pas trouver en lui un refuge, pas plus qu'il ne peut s'unir mystiquement à l'infini comme à la seule réalité substantielle de sorte que le voilà rejeté dans le monde que pourtant il refuse, refus qui change désormais de sens, car c'est à l'intérieur du monde et dans ses limites qu'il lui faut s'opposer au monde, prenant conscience, par cette opposition, de ce qu'est l'homme et de ce qu'il voudrait être⁴⁰.

Ramener tout à l'immanence de la pensée, — à l'exception peut-être du Génie pur — faire de l'homme le créateur de tout, n'est-ce pas une façon, pour ce dernier, de trouver « un refuge » en soi ? Est-ce une façon d'éluder cette prise de conscience « de ce qu'est l'homme et de ce qu'il voudrait être » ? S'agit-il d'une feinte en toute connaissance de cause ou d'une ignorance de ce qu'il est dans son opposition au monde ? Dans ce cas, l'ignorance de ce qu'est l'homme est-elle cette ignorance fondamentale que l'illusionnisme présupposerait et dissimulerait sous l'option d'une connaissance à *tout prix* et relative ? Le culte du moi que soutient l'idéalisme de Villiers exclut l'autre, le rapport à autrui. L'homme illusionniste refuse de s'opposer à l'autre « à l'intérieur du monde et dans ses limites » ; il crée lui-même et pour lui-même un monde à la mesure de son imagination ; si l'autre y subsiste, ce n'est peut-être que pour l'assujettir aux visions (illusions) d'un seul homme. À moins que l'illusionnisme, dont l'objectif serait peut-être de faire penser grâce à l'ironie, ne veuille finalement susciter cette prise de conscience. Ainsi, si l'illusionnisme vise à remédier à la mort de Dieu, à se présenter comme un remède à sa perte, ce n'est peut-être qu'en tant que remède spécieux, contaminé par le secret d'une ignorance foncière, par la nostalgie de Dieu ; un remède qui serait aussi un poison — le *pharmakon*⁴¹ — en ce qu'il dérobe à l'homme son destin, lequel commence avec la prise de conscience « de ce qu'est l'homme et de ce qu'il

⁴⁰ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.* p. 144.

⁴¹ Nous renvoyons le lecteur à l'analyse de ce terme grec qu'en fait Derrida (Jacques Derrida, *La Pharmacie de Platon* dans *Phèdre*, trad. inédite, introduction et notes par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1989.) Disons seulement, pour résumer le dépliage sémantique qu'en fait Derrida, que ce terme peut désigner à la fois, selon le contexte, le remède et le poison.

voudrait être ». Dans l'excès d'une puissance illusoire⁴², l'idéalisme de Villiers n'affirmerait en somme que son impuissance. Dans le même ordre d'idées, Georges Palante ajoute que le pessimisme fin-de-siècle est un « aveu d'impuissance de l'intelligence devant un monde qui dépasse notre conception [...] c'est l'inanité des systèmes que nous prétendons imposer à la réalité⁴³ ». L'illusionnisme : un idéalisme qui redit en le taisant ce dont il prétend s'affranchir, qui demeure pris avec les constats du pessimisme, dans ses limites ; un idéalisme dont la parole cache un aveu tacite, parole texturée de sous-entendus, fragmentée de silences que seul le Génie serait en mesure d'entendre et de décrypter ; idéalisme qui, voulant s'affirmer, remet en question la valeur même de son affirmation. L'illusionniste est bien celui qui fait prévaloir l'illusion en révélant que toute chose est illusoire, qui semble ainsi ramener toute chose à la lumière, donnant la possibilité de connaître tout ce qui serait dissimulé, mais qui, en fait, dissimule par l'action même de révéler, dissimulation du dissimulé : « La dissimulation n'est jamais dissimulée que par cette espèce particulière de dissimulation qui consiste à affecter de l'exposer, de la dévoiler, de la mettre à nu⁴⁴ », écrit Derrida à ce sujet. Il s'agit bien d'un leurre, d'une fumisterie, d'un mauvais tour, d'un jeu⁴⁵ ; un idéalisme qui ne se prend pas au sérieux, qui ruine les fondements mêmes qu'il propose. Blanchot écrit aussi quant à la mort de Dieu : « Dieu est mort : Dieu, cela veut dire Dieu, mais aussi tout ce qui, par un rapide mouvement, a cherché à occuper sa place, l'idéal, la conscience, la raison, la certitude du progrès, le bonheur des masses, la culture⁴⁶. »

⁴² Puisque nous sommes dans l'excès, dans ce qui excède le sens commun, nous sommes en droit de nous demander si l'illusionnisme est *raisonnable* ? Et s'il ne l'est pas, ses excès nous mènent-ils du côté de la folie ? Nous y reviendrons dans les chapitres ultérieurs. Notons qu'à la fin du XIX^e siècle, certains écrivains exploitent ce thème de la folie ; il est une autre façon de rompre avec les valeurs dominantes et de proposer une nouvelle axiologie (cf., Georges Peylet, *op. cit.*, p. 32-35).

⁴³ Georges Palante, *Pessimisme et individualisme*, F. Alcan, 1914, p. 47, cité par Sandrine Schiano-Bennis, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁴ Jacques Derrida, *Donner la mort : l'éthique du don : Jacques Derrida et la pensée du don*, Colloque de Royaumont décembre 1990, essais réunis par Jean-Michel Rabaté et Michael Wetzell, Paris, Métailié-Transition, p. 42.

⁴⁵ Vu sous cet angle, l'idéalisme de Villiers acquiert presque une connotation péjorative : il est un canular, un mauvais tour. De surcroît, il ne propose que des fondements volatiles, sujets à caution, voire voués à la ruine. Mais cet idéalisme, qui en sapant la valeur de ses fondements rejette d'emblée la systématisation, donc l'appellation même d'idéalisme, semble proposer une théorie de la connaissance non théorique ou du moins qui récuserait tout dogmatisme théorique et qui exalterait un savoir illimité, c'est-à-dire un savoir qu'on ne bornerait plus aux limites théoriques. Un savoir illimité, une heuristique : le jeu de la découverte, le gai savoir. En ce sens, l'illusion est peut-être un *compromis* nécessaire, le prélude à une déconstruction des vérités admises qui freinent le savoir.

⁴⁶ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 217.

L'idéalisme de Villiers, malgré l'impossibilité d'une philosophie de l'idéal, proposerait un *pharmakon*, un succédané, à défaut d'un véritable remède. Il duperait l'homme, lui cacherait « l'aveu d'impuissance de [son] intelligence », le soustrairait à son destin, tout en le confinant à l'impossibilité du mourir, qui est différé par l'affirmation continue de l'être qui ne peut cesser de penser.

En revanche, dans l'œuvre de Villiers, l'amour, qui répond à des paramètres précis, voire contraignants⁴⁷, semble remédier à son tour à la drogue de l'illusion, en ce qu'il révèle la nature illusoire de toute chose, y compris la sienne (nous y reviendrons au chapitre IV). Dans *Axël* et *L'Ève future*, que nous analyserons plus en détails dans les chapitres suivants, l'amour permet aux amants de découvrir cette supercherie et d'en refuser les mirages et les hallucinations au profit de la « vraie réalité ». Nous pouvons déjà nous questionner quant à la possibilité d'échapper à l'illusion et de *connaître* cette « vraie réalité » puisque, comme nous l'avons mentionné, toute pensée procède nécessairement de l'illusion, selon Villiers. Mais l'homme illusionniste n'aurait-il pas à compromettre sa création dans l'amour, à ouvrir son monde sur la venue de la femme (l'autre), ce qui battrait en brèche, pour l'instant de la rencontre du moins, l'illusion ? À moins que la femme qui se présente ne lui soit déjà familière ou que lui-même ne la crée de toutes pièces, comme ce sera le cas pour l'Andréide dans *L'Ève future*. Ce dont on ne peut douter, c'est que, chez Villiers, l'homme et la femme qui connaissent l'amour répondent à des critères bien spécifiques qui font d'eux des élus.

⁴⁷ Nous reviendrons à ces paramètres qui définissent l'amour villiérien, bien qu'ils connaissent quelques variantes dans les différentes œuvres où ils sont évoqués. En outre, nous préférons dans ce mémoire l'expression « amour pur » à celle d'« amour idéal » bien qu'à première vue, cela semble contredire notre propos qui porte précisément sur l'idéalisme de Villiers. De nombreux rapprochements avec la définition que donne Jacques Le Brun du pur amour, qui seront précisés au chapitre IV, nous autorisent à préférer cette terminologie. De plus, l'amour, tel qu'il survient dans *Axël*, ne peut, sous peine de ne plus être pur, procéder de l'idéal, de la nature de l'idée, laquelle est toujours en lien avec l'illusion (nous y reviendrons aussi au chapitre IV).

CHAPITRE II — LES CONDITIONS ET LES ENJEUX DE L'AMOUR VILLIÉRIEN

L'amour chez Villiers implique certaines conditions parmi lesquelles nous retiendrons la noblesse d'esprit et la beauté¹. Ces critères se retrouvent énoncés systématiquement dans les œuvres qui développent plus longuement le thème de l'amour (*Isis*, *L'Ève future*, *Axël*). Un certain type d'homme et de femme forme alors le couple des élus². Dans le présent chapitre, nous tirerons les conséquences de ce critérium quant à l'œuvre qui nous intéresse plus particulièrement pour ce mémoire : *Axël*. Nous pouvons déjà, en guise de préambule, remarquer que les critères de l'amour villiérien, en ce qu'ils privilégient un type d'homme et de femme, postulent d'emblée un dualisme qui est précisément ce que l'illusionnisme tente de récuser ou du moins de relativiser : les couples d'opposés que sont ici les esprits noble et vulgaire, la beauté et la laideur. D'une part, étant donné que pour Villiers, la connaissance est foncièrement subjective, il ne peut y avoir de critères qui permettent de distinguer objectivement les esprits noble et vulgaire. D'autre part, la beauté participe, toujours selon Villiers, du même relativisme que les autres connaissances, « toute chose n'étant belle que selon la pensée de celui qui la regarde et la réfléchit en lui-même³ ». Comment pourrait-on parler dans ce cas d'une beauté *a priori* alors que toutes se valent et qu'aucune ne peut prévaloir ? En ce sens, les critères de l'amour participent déjà de l'illusion, en sont déjà contaminés ; ils n'ont de

¹ Une autre condition à l'amour pur chez Villiers, qui est rarement explicite toutefois, c'est la virginité des amants. Pour l'œuvre qui nous intéresse, cette virginité est mentionnée lapidairement par Axël : « Fatigues bien stériles, Sara! et peu dignes de succéder à cette miraculeuse nuit nuptiale où, vierges encore, nous nous sommes cependant à jamais possédés ! » (*A*, p. 672) Se donner à l'autre, donner son corps à l'autre, le don de ce qui nous est le plus intime — qui ne survient presque jamais chez Villiers, ceux qui s'y adonnent en trépassent, se donnant pour la mort (*cf.*, *Les Amants de Tolède*, *Akèdysséiril*) — serait peut-être le geste d'une communion impure qu'il faudrait éviter pour préserver la communauté des amants, « la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté » (Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, *op. cit.*, p. 83) ?

² Cette question de l'élitisme est symptomatique de la pensée fin-de-siècle. La littérature est alors, pour certains écrivains, un refuge contre la médiocrité du monde bourgeois, de même que l'apanage de cette frange artistique. Georges Peylet écrit à ce sujet que la philosophie de Schopenhauer, en vogue dans les milieux littéraires de cette époque, a débouché pour beaucoup d'artistes « sur l'angoisse du néant et une morale du salut par l'art » (Georges Peylet, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*, *op. cit.*, p. 23).

³ Jacques-Henry. Bornecque. *Villiers de L'Isle-Adam créateur et visionnaire*, Paris, éd. A.G. Nizet, 1974, p. 119.

valeur que pour celui qui les définit. Par conséquent, la conception de l'amour qui en découle pourrait fort bien être rejetée par l'autre, celui à qui elle est présentée comme un exemple d'amour pur. Il s'agirait d'y faire croire. Toutefois, nous verrons que, dans *Axël*, la nature illusoire de l'amour est dévoilée ; ce à quoi on a cru tourne à vide. L'illusionniste récuse lui-même l'idéal de l'amour mis en place. Ainsi, l'œuvre ne mettrait en scène le thème de l'amour, n'en présenterait l'idéal que pour le retirer aussitôt, en dérober la valeur, la validité, la véridicité à celui qui commençait à y croire. Est-ce là une autre façon de déjouer pour faire penser ? L'amour comme canular et maïeutique ? Nous verrons d'ailleurs que le dévoilement de la nature illusoire de l'amour, dans *Axël*, est une étape intermédiaire à l'apothéose spirituelle des amants. Laissons là ces questions pour le moment. Disons quelques mots d'abord sur la femme villiérienne.

2.1. La femme villiérienne

Pour Villiers, la femme est à la fois l'objet d'une haine profonde, liée à la déception de ce qu'elle est devenue, de sa « déchéance mondaine », et à la révolte de l'homme qui succombe toujours à ses charmes. Elle est aussi l'objet d'un désir inépuisable, l'espoir d'une autre féminité, distincte de celle où elle se complaît, qui s'émanciperait du primat de l'artificielle beauté et des convenances intellectuelles ; à la fois femme pure des origines et femme purifiée du futur, « l'Ève nouvelle⁴ », promesse d'un autre monde. La femme pour Villiers est celle qui est devenue tout autre et qui doit devenir tout autre — l'altérité même ? La femme est donc l'ivraie de la société, le népenthès, en même temps que le bon grain, le dictame ; elle est à la fois le poison et l'antidote. Alan Raitt écrit à propos de la misogynie de Villiers, en lien avec celle de

⁴ C'est le premier titre que Villiers avait donné à son roman *L'Ève future* où l'Andréide, paradigme de la féminité à venir, se substitue à Miss Alicia Clary, exemple la femme déchue. Un autre type de femme, qui a d'ailleurs marqué l'imaginaire fin-de-siècle, est présent dans ce roman : celui de la femme fatale (Miss Evelyn Habal). Nous reviendrons ponctuellement à cette figure funeste de la femme, lorsque nous parlerons plus en détails des personnages de l'Andréide et de Sara. En outre, cette « Ève nouvelle » n'est pas sans rappeler la volonté de rupture chez certains écrivains fin-de-siècle avec les mentalités de l'époque, rupture qui trouve souvent son point d'appui dans le retour aux origines. (Cf., Georges Peylet, *Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1986, p. 150-156.)

Baudelaire, qu'elle n'était que « le revers de la médaille ; ils [Baudelaire et Villiers] désiraient avant toute chose trouver l'idéal dans l'amour, de sorte que, chez tous deux, des hymnes fervents à la pureté féminine alternent avec des accès de rage morbide contre la perfidie des femmes⁵ ». Une misogynie qui n'est pas unilatérale, ni univoque, fermée, mais foncièrement ambiguë, qui laisse la possibilité du désaveu. Elle est liée à ce qui précisément peut la rejeter, soit la nostalgie de « la pureté féminine ». Et c'est dans l'amour que la femme devient la promesse d'un nouveau monde, d'une ère de la présence à autrui qui ne serait pas *convenable*, ni artificielle, mais qui serait autre ; elle permettrait à l'homme, en laissant survenir la femme dans son altérité, en brisant l'illusion qu'il pourrait s'en faire, de cesser de penser, de cesser d'être en pensée, donc de mourir. Toutefois, ce n'est pas n'importe quelle femme qui peut remplir cette promesse d'un monde nouveau, et ce n'est pas l'homme « vulgaire » qui se mérite ses faveurs : une noblesse d'esprit et une ténébreuse beauté surdéterminent la femme de la féminité à venir et l'homme qui doit l'accueillir.

2.2. Un élitisme

2.2.1. La noblesse d'esprit

Chez Villiers, l'expression « noblesse d'esprit » exploite pleinement son double sens : elle qualifie d'une part un esprit sagace et sensible, dont l'intelligence est pure de toute affectation ; et d'autre part, un esprit dont les qualités sont en grande partie héréditaires. Ainsi, dans *Axël*, les deux héros, Axël et Sara, sont les derniers rameaux de deux nobles lignées qui s'entrecroisent, les Maupers et les Auërsperg :

Vous voulez déchiffrer le blason plus qu'étrange, en effet, mais sept fois séculaire, de cette maison ? [...] C'est bien l'écusson de Maupers, — qui le partage, même, de la façon la plus surprenante, avec certaine branche allemande d'une haute maison austro-hongroise, les comtes d'Auërsperg, — une souche illustre, aux rameaux nombreux ! (*A*, p. 539)

⁵ Alan Raitt, *Villiers de L'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, *op. cit.* p. 80.

L'élitisme est ici d'autant plus exclusif qu'il repose sur une race d'élus issue d'un croisement entre deux nobles familles. Celles-ci ont aussi en commun le caractère « eschatologique⁶ » de leur devise, qui prédestine ses descendants à quelque gloire — ou du moins en introduit la *croyance*. Outre ce rapport de filiation, les amants partagent une même grandeur d'esprit, une même intelligence qui permettent à Sara de déchiffrer « quelque avis ténébreux » (*A*, p. 543) et à Axël d'être initié aux sciences occultes par Maître Janus (nous y reviendrons au chapitre III). Cette affinité intellectuelle est encore attestée par la similitude de leur cheminement initiatique et devient, à la fin du drame, spirituelle avec l'idée d'une sororité entre les deux héros. Sara s'exclame : « Ô mon frère Axël » (*A*, p. 662), et ce dernier donne à Sara le nom d'« éternelle sœur » (*A*, p. 660). Enfin, leur rencontre même est préméditée, Maître Janus affirmant que « la dualité finale des deux races [ont été] élues par [lui], du fond des âges » (*A*, p. 633). Toute intervention du hasard en est soustraite, le sort en est depuis longtemps jeté. Ainsi, dans *Axël*, l'amour repose sur une noblesse d'esprit qui rétrécit le cercle des élus, jusqu'à n'admettre en ses rangs que les âmes sœurs. Il n'est donc pas donné à tous d'y accéder : l'amour villiérien est bien plus un privilège, une prérogative qu'un moyen de réunir, d'être en communion avec les autres.

2.2.2. La ténébreuse beauté

Une autre particularité des élus est leur ténébreuse beauté⁷ dont le trait caractéristique est la lividité de leur visage. Axël est décrit comme un homme « d'une

⁶ La devise des Maupers se lit comme suit : « *Macte Animo ! Ultima PERfulget Sola* » qu'Alan Raitt et Pierre-Georges Castex traduisent par : « Courage ! La Dernière flamboie seule. » Tandis que celle des Auërsperg se lit comme suit : « *AltiUs rEsurgeRe SPERo Gemmatus* » que les mêmes traduisent par : « Orné de gemmes, j'espère ressusciter plus haut ! » Soulignons dans un premier temps les capitales qui, dans chaque devise, insistent sur l'idée d'une prédestination en reproduisant le nom des deux familles (Maupers et Auërsperg). Quant au caractère eschatologique des deux devises, l'une fait mention de la « Dernière », s'adressant uniquement à la femme, qui peut représenter à la fois la fin de la lignée, mais aussi la dernière femme qui s'éteint dans la solitude, façon peut-être de vouer l'humanité à la disparition. À moins qu'elle ne renferme la promesse d'une nouvelle féminité qui, comme le phénix, flamboie, pour mieux ressusciter. L'autre devise qui contrairement à celle des Maupers est moins une exhortation, un credo, qu'un espoir, un vœu, une prière, évoque une résurrection à laquelle les richesses (« Orné de gemmes ») profiteraient : « [...] j'espère ressusciter plus haut. »

⁷ La ténébreuse beauté qui caractérise les personnages de Villiers est l'un des éléments de l'esthétique fin-de-siècle. Georges Peylet écrit à ce sujet : « Les écrivains fin de siècle pousseront encore plus loin que les romantiques et que Baudelaire ces critères nouveaux qui les éloignent d'un beau classique absolu et les

admirable beauté virile », dont le visage « d'une pâleur presque radieuse, ressortant sous de longs et ondulés cheveux bruns, est d'une expression mystérieuse à force d'être pensive » (A, p. 591). Pâleur qui, contrairement à ce qu'on pourrait croire, ne préfigure pas la mort, mais semble plutôt irradier (« presque radieuse »). Cette méprise si elle n'est pas à l'origine de l'« expression mystérieuse » du visage, du moins y contribue-t-elle. De même, l'un des serviteurs d'Axël dit de Sara que c'est « une jeune femme d'une grande beauté, mais [qu'il] n'[a] jamais vu de visage aussi pâle » (A, p. 645). Cette pâleur, qui contraste avec la longue chevelure noire (A, p. 547) de Sara, renforce l'idée d'une ténébreuse beauté qui, si elle est radieuse, évoque davantage le rayonnement de la lune, cet astre qu'on peut regarder, contempler, mais qui dérobe toujours l'une de ses faces à la vue. À la remarque de son serviteur, Axël répond : « Eh bien, regarde ! », lui qui est devenu d'une « pâleur terrible » (A, p. 645). La ténébreuse beauté d'Axël passe donc d'une pâleur lumineuse qui ne préfigure pas la mort, mais en est tout le contraire, à une « pâleur terrible », aussi terrifiante que la mort, et qui est d'autant plus effrayante qu'on est sous l'injonction de la regarder (« Eh bien, regarde ! »).

Quant à la ténébreuse beauté de Sara, elle devient fatale pour celui qui la contemple : « Je [Sara] suis la plus sombre des vierges. Je crois me souvenir d'avoir fait tomber des anges. Hélas ! des fleurs et des enfants sont morts de mon ombre » (A, p. 659). Beauté qui est à la fois fascinante et mortifère. Elle est aussi ineffable (au sens fort du terme) : on ne peut en parler sans que le langage en altère la pureté ; comme la mort, elle ne se dit pas, mais fascine, attire. Cette sombre beauté n'est donc supportable qu'à celui ou celle qui en est le sosie, en laquelle il ou elle se reconnaît. En ce sens, l'autre, s'il ne meurt pas dans la contemplation, est le même, il n'est que le miroir de cette beauté — situation qui s'oppose au « face-à-face » avec autrui exigé par Levinas⁸,

conduisent vers un beau à la fois *insolite et relatif*. » (Georges Peylet, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*, op. cit., p. 46. Nous soulignons.)

⁸ Dans sa tentative de fonder une nouvelle éthique, Levinas aboutit à la « collectivité du moi-toi » : « C'est une collectivité qui n'est pas une communion. Elle est le face-à-face sans intermédiaire » (Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*, op. cit., p. 89). Un face-à-face sans intermédiaire, qui ne permet aucune interposition, rien qui ne puisse assurer la médiation entre moi et l'autre, ni un savoir et encore moins une reconnaissance, ni même la possibilité du retour de soi sur soi, du soi-même. En ce sens, il semble bien que les héros villiériers, ceux du moins qui répondent à la description de la ténébreuse beauté, ne pourraient expérimenter — car tout se passe dans l'immédiateté de l'expérience pour Levinas — ce face-

car le visage où doit faire irruption l'altérité, ne présente jamais que le retour du même. Les amants qui partagent cette même beauté n'auraient jamais que l'illusion de se donner à l'autre, s'abîmer dans la beauté de l'autre n'étant jamais que revenir à la sienne, s'y reconnaître, l'altérité de l'autre demeurant à jamais inconnue. Toutefois, la beauté n'étant comme toute chose qu'une illusion, celui qui reconnaît sa nature illusoire pourrait-il non pas la nier, ce qui appartiendrait encore à la relativité de l'illusion, mais aller plutôt au-delà, au dehors de ce qui précisément en maintient la pensée ? Encore faut-il que l'illusion de la beauté soit reconnue, qu'un *événement* (ce qui survient, toujours contingent) en permette la reconnaissance et incite à la dé-limitation de l'illusion. L'amour est peut-être cet événement de la dé-limitation, lui qui, dans la proximité des amants, confronte ce qu'il y a de plus intime en eux (dans ce contexte, l'illusion de l'autre) à ce qui leur est totalement étranger (l'autre), confrontation qui est analogue à ce que Lacan, s'inspirant de Heidegger, nomme la Chose (*Das Ding*) « la désignant comme ce qui est le plus intime et le plus étranger à la fois⁹ ».

2.3. Les enjeux de l'amour villiérien

Il s'agira dans cette troisième section de mettre en relief diverses occurrences du thème de l'amour dans l'œuvre de Villiers et d'en dégager les enjeux, d'en relever les traits dominants ainsi que les ambiguïtés. À cet effet, nous retenons deux œuvres, *L'Ève future* et *Isis*, qui nous paraissent significatives, d'une part parce que ce sont des œuvres majeures, lesquelles constituent des moments charnières dans l'évolution de la pensée de Villiers ; et d'autre part, parce que le thème de l'amour y est central. Ces lectures nous mèneront par la suite à la problématique de l'amour dans *Axël*, où le suicide des amants soulève d'autres enjeux.

à-face. Mais nous verrons qu'il en est peut-être autrement dans l'amour — Levinas écrivait aussi que ce face-à-face sans intermédiaire « nous est fourni dans l'eros » (*Ibid.*, p. 89).

⁹ Jacques Le Brun, *Le Pur amour de Platon à Lacan*, *op. cit.*, p. 313.

2.3.1. *La durée illusoire de l'amour*

Dans l'œuvre de Villiers, l'amour s'avère le plus souvent une illusion au même titre que toute connaissance humaine. Par conséquent, l'une des options qui se présente à l'homme est de le créer à la mesure de ses attentes, aussi noble et pur qu'il pourra l'imaginer. Tel sera le pari — qui est aussi un jeu, celui de l'illusion — proposé par Edison à Lord Ewald, qui consiste à faire naître l'amour et la vie dans la forme vide de l'Andréide, à « préférer à la mensongère, médiocre et toujours changeante Réalité, une positive, prestigieuse et toujours fidèle Illusion¹⁰ ». La forme vide de l'Andréide représente en ce sens ce microcosme intime où la puissance illusionniste de l'homme peut donner libre cours à toutes ses prétentions démiurgiques. Un cosmos borné aux limites mêmes de l'illusion, si illimitée qu'elle puisse paraître, où rien ne peut survenir qui n'ait déjà été pensé.

L'un des enjeux de cet amour illusionniste est sa durabilité, sa durée étant assurée par la fidélité de l'illusion. Par conséquent, cette durée est de l'ordre de la répétition sans faille, propre au solipsisme, du retour aveugle du Même : un temps pour soi-même, plus circulaire que linéaire, un temps qui aurait sa propre histoire. Une durée qui implique par surcroît l'absence de contingence, de hasard, réduisant la possibilité de l'échec, et qui condamne l'amour à n'être plus, ayant toujours déjà été selon sa fidélité à l'illusion. Dans ce contexte, il n'y a plus de surprise possible, le sujet créateur est toujours déjà prisonnier des limites imposées par la positivité de son mirage. De plus, récusant tout relativisme en ce qu'elle est perpétuelle, l'illusion de l'Andréide n'est plus de nature illusoire. L'Andréide, qui est l'incarnation de « cette positive, prestigieuse et toujours fidèle Illusion », qui en assure la perpétuité sans faille, s'impose désormais comme une réalité. Par conséquent, le sujet créateur est exclu de cette nouvelle réalité que l'Andréide incarne et qui ne demande plus à être créée. L'Andréide est bien cet objet fini qui emprisonne l'illusion selon le souhait d'Edison : « Je terrasserai l'Illusion ! Je l'emprisonnerai¹¹. » Elle écarte ainsi la possibilité de quelque sursaut subjectif.

¹⁰ Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, O.C., t. I., p. 952.

¹¹ *Ibid.*, p. 836.

Paradoxalement, cette solution à la désillusion de l'amour semble d'une part contredire l'illusionnisme, en ce qu'elle rend vains les pouvoirs créateurs du sujet ; et d'autre part, en réitérer les non-dits, telle l'impasse de la finitude de l'homme. De plus, vouloir emprisonner l'illusion c'est encore lui reconnaître tous ses droits de même que la plénitude de son pouvoir. Sur ce point, Edison ajoute : « Je forcerai, *dans cette vision*, l'Idéal lui-même à se manifester¹² [...] » Vouloir remédier à la désillusion de l'amour par une illusion perpétuelle, plus réelle que la réalité en ce qu'elle annule toute contingence, c'est se *faire croire* qu'on déjoue l'illusion en jouant le jeu selon ses règles. L'emprisonner c'est s'y emprisonner, sa loi prédominant toujours sur notre autorité.

Cette réduction idéale de l'amour, cette façon d'en retrancher tout hasard, toute éventualité, de le réduire à ne plus être qu'au passé et de le présenter malgré tout comme la solution à tout échec amoureux, se retrouvait déjà dans *Isis* à quelques différences près. En effet, Tullia Fabriana, paradigme de la féminité à venir, décrite par le Prince Forsiani comme « la plus haute supériorité humaine¹³ », expose sa solution à l'illusion de l'amour en ces termes :

Effacer ce rapport de manière à ce que nous puissions nous joindre tels que nous sommes, dans l'Esprit, voilà quelle est la solution de la première face du problème [...] Pour cela je dois devenir réellement sa vision ; il aimera mon reflet ; il faudra que j'anime ce reflet en m'y réalisant impersonnellement¹⁴.

Il s'agit bien encore de se soumettre à l'illusion, d'en reconnaître les pleins pouvoirs, de s'approprier son irréductibilité en jouant le jeu selon ses règles. Il s'agit également de ne laisser vivre l'amour qu'en sa forme spirituelle (noématique), ce qui le dispense des outrages du temps. Cela oblige l'un des amants à se désincarner, à n'être que le reflet fidèle de ce que l'autre voit en lui (« sa vision »), cessant à jamais d'être autre et libre, n'étant jamais que l'esclave d'une pensée. Être le reflet du même et ne pas être même le fantôme de soi. Toutefois, cette fidélité à la pensée de l'autre, cette désincarnation, cette perte du sujet pour l'autre rappelle la définition du pur amour dont le critère de validité

¹² *Ibid.*, p. 836. Nous soulignons.

¹³ Villiers de L'Isle-Adam, *Isis*, O.C., t. I, p. 108.

¹⁴ *Ibid.*, p. 192.

repose sur « la perfection d'un détachement poussé jusqu'à la perte du sujet¹⁵ ». Encore faut-il que quiconque décide d'incarner l'illusion soit en mesure de la connaître sous toutes ses facettes. Seule la femme, « la plus haute supériorité humaine », peut-être même surhumaine (capable d'aller au-delà de sa nature, de s'y confondre et d'en sortir), semble être en mesure de connaître les paramètres de cette illusion. En revanche, le rôle de la femme dans *Isis* semble différer de celui qu'elle a dans *L'Ève future* : la femme n'est plus un objet passif, une forme vide qui attend que l'illusion s'y enferme ; elle est active, elle se sacrifie. Ce n'est que le mode de soumission qui les différencie, car Tullia Fabriana et Hadaly promettent exactement la même chose, l'amour à *perpétuité*, en compromettant toutes deux leur féminité, leur être et en cédant aux visions de l'homme. Mais est-il vraiment possible pour la femme de se confondre sans faillir à la pensée de l'homme, d'imiter jusqu'à ce qu'il ne soit plus question d'imitation cette pensée subjective, c'est-à-dire capricieuse, versatile ? À moins que la femme ait le don de prescience et qu'elle puisse toujours anticiper la pensée de l'homme ? Ou bien que cette pensée, quoique subjective, ne répète que les mêmes noèmes, les mêmes discours¹⁶ ? Mais réduire de la sorte la subjectivité à une totalité étroite qu'une méta-connaissance pourrait cerner, n'est-ce pas faire défaut à l'illusionnisme qui n'a de mesure que la démesure de l'imagination ? À moins que l'amour n'ait ses propres paramètres, son propre discours, sa propre loi auxquels on ne peut déroger.

2.3.2. *La promesse de l'Infini*

La durée est ainsi l'un des enjeux de l'amour villiérien. Bien qu'elles empruntent des chemins différents, Tullia Fabriana et Hadaly proposent toutes deux un moyen de perpétuer l'amour en concédant à l'homme sa vision, ses connaissances, ses vérités. En

¹⁵ Jacques Le Brun, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶ C'est le cas dans *L'Ève future* où Edison affirme que l'on peut prévoir l'échange qu'on aura avec l'autre et préparer en conséquence un *jeu* de questions et réponses : « Si je comprends bien, reprit Lord Ewald avec stupeur, il faudrait que, *moi-même*, j'apprenne *la partie* de mes questions et de mes réponses ? — Ne pourriez-vous donc les modifier, *comme dans la vie*, aussi ingénieusement que vous le voudrez, — de manière, toutefois, que la réponse attendue s'y adapte ?... En vérité, *tout, je vous assure, peut, absolument, répondre à tout.* » (Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 912-913. Mis en italique par l'auteur.) Cette idée est présente également dans le conte intitulé « L'Inconnue » (*cf.*, *Contes cruels*, Paris, Gallimard, 1983, p. 292.)

revanche, en jouant le jeu de l'illusion, toutes deux perdent leur féminité, leur intimité, pour n'exister que selon les plus intimes pensées de l'homme. Elles semblent bien écarter la promesse d'une nouvelle féminité, celle qui serait tout autre, qui ne pourrait que survenir, échappant à toute connaissance préalable chez l'homme. Toutefois, cette conclusion ne saurait tenir compte de l'ambiguïté de Hadaly dans *L'Ève future*. En effet, celle-ci ne se contente pas d'assurer le pouvoir créateur du jeune Lord. Elle ouvre un discours sur l'Infini :

Tu as banni d'autour de toi les solennelles et réflexes objectivités de ton Imaginaire ; tu as révoqué en doute ton Infini sacré [...] Et, non sans quelque sceptique sourire encore, tu finis par saluer en ta Raison d'une heure, — toi qui sors d'un grain de blé, — la Législatrice " évidente " de l'*inintelligible, informe et inévitable* INFINI¹⁷.

La visée de ce discours est bien transcendantale : elle consiste à répudier le travail de la « Raison », l'intention de tout élucider, de rendre « "évident" » cela même qui échappe à toute vérité, à la totalité du *logos*, soit « l'*inintelligible, informe et inévitable* INFINI ». Il s'agit de rompre avec ce mode d'appréhension qui nous rassure et assure la reconnaissance, le retour de soi vers soi. La transcendance à laquelle est invité Lord Ewald échapperait à tout savoir, y compris à la tautologie du savoir illusionniste. Elle le mènerait, par l'intermédiaire de Hadaly, à une nouvelle réalité : « À toi de choisir entre moi...et l'ancienne Réalité¹⁸. » Les « réflexes objectivités » dont parlent Hadaly donneraient accès à une autre réalité, plus objective, donc plus réelle que « l'ancienne Réalité » (celle que Lord Ewald connaissait). Et cette réalité ne serait pas non plus la « positive, prestigieuse et toujours fidèle Illusion », promise par Edison, car il ne s'agit plus ici de créer dans un mouvement d'appropriation, mais de laisser venir à soi ce que l'imaginaire conçoit d'objectif (« *réflexes* objectivités de ton Imaginaire »). Cette nouvelle réalité transcendantale serait distincte de tout ce qui participe du *logos* et du savoir illusionnistes. En outre, il s'agirait de laisser venir à soi ce qui ne peut jamais que survenir en tant que futur : « Je [Hadaly] surviens de la part des tiens futurs !...de ceux que tu as souvent bannis et qui, seuls, sont d'intelligence avec ta pensée¹⁹. » L'homme

¹⁷ Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 988-989. Mis en italique par l'auteur.

¹⁸ *Ibid.*, p. 991.

¹⁹ *Ibid.*, p. 990.

ne doit plus bannir ceux qui sont « d'intelligence avec [sa] pensée », il doit plutôt les laisser survenir en une rencontre toujours à venir, rencontre qui n'a de lieu que le non-lieu de l'« Infini sacré²⁰ ». En fait, ce laisser venir à soi semble bien être le destin de l'homme, « *l'inintelligible, l'informe [...] INFINI* » étant aussi « *inévitable* ». Un destin que la Raison confinerait à l'oubli, — Hadaly s'adresse à son jeune Lord en ces termes : « Ô cher oublié » — et dont il faudrait se souvenir, non que la mémoire en garde l'expérience, mais peut-être la trace sous la forme d'un secret, d'une ignorance fondamentale. Un rappel qui serait surtout un appel maintenu dans l'imminence d'une réponse qui ne peut que survenir. Peut-être est-ce là le destin de l'homme tragique, qui s'accomplirait dans le souvenir d'une ignorance fondamentale.

Dans ce contexte, la femme semble bien porter la promesse d'une féminité autre, d'une altérité qui sortirait l'homme du cercle de ses illusions, de la totalité de son *logos*, et qui le préparerait à un autre discours : communication avec les siens futurs, qui n'est pas un échange, mais une ouverture sur ce qui doit survenir, et qui est peut-être cette rencontre de l'absolument-autre à laquelle songeait Levinas, « la seule issue, la seule aventure hors de soi, vers l'imprévisiblement-autre²¹ ». En effet, Hadaly est la femme-messagère, l'Hermès féminin, « l'envoyée de ces régions sans bornes dont l'Homme ne peut entrevoir les pâles frontières qu'entre certains songes et certains sommeils²² ». Elle est aussi la femme hermétique, l'énigme, « l'Androsphyngé²³ », — l'énigme qui abolit ou du moins suspend la différence sexuelle — celle qui incite à l'interprétation, au décryptage d'autres signes qui ne sont peut-être donnés que sous la forme d'une question, que dans l'ouverture de la question du signe. Ainsi Hadaly est-elle à la fois le chef-d'œuvre du positivisme, ce qui devrait rester sous la totalité de son savoir, et celle qui lui échappe. C'est précisément ce pouvoir de se dérober qui lui permet d'apporter un message, une énigme dont le sens est à venir, de faire un don dont on ne cesse de

²⁰ Cette rencontre est-elle aussi la rencontre toujours à venir avec Dieu, rencontre qui n'est pas de l'ordre de la rédemption, qui ne donne pas lieu à une récompense, hors de toute forme d'échange, de toute communion ?

²¹ Jacques Derrida, « Violence et métaphysique » dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1967, p. 141. Derrida traite en cet essai de la nouvelle éthique proposée par Levinas.

²² Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 990.

²³ C'est le titre donné au chapitre V du Livre VI (*Ibid.*, p. 983).

chercher l'objet dans l'interprétation de son mouvement de donation. Don qui demeure crypté, secret. À ce sujet, Derrida écrit qu'un don est obligatoirement secret, « car un don, pourrait-on dire, s'il se faisait reconnaître comme tel au grand jour, un don destiné à la reconnaissance s'annulerait aussitôt. Le don est le secret lui-même, si on peut dire le secret *lui-même*. Le secret est le dernier mot du don qui est le dernier mot du secret²⁴. »

Mais que devient l'amour dans pareil contexte ? C'est au nom de l'amour, qui seul peut l'amener à l'existence, que Hadaly exige de Lord Ewald qu'il croie en elle : « Oh ! de quelle merveilleuse existence puis-je être douée si tu as la *simplicité* de me croire ! si tu me défends contre ta Raison²⁵ ! » Il est exigé d'avoir tout simplement foi (« la *simplicité* de me croire »), une foi qui n'a peut-être d'autre but qu'elle-même, une foi sans attente, qui laisse l'homme dénué du pouvoir de sa raison ; elle ouvre sur un laisser venir à soi où il ne sera plus question d'autonomie, mais d'hétéronomie ou du moins de contrainte : « [...] ne raisonne point mon être : *subis-le* délicieusement²⁶. » Lord Ewald doit subir, endurer l'être de Hadaly qu'il ne connaît pas, et retirer de cette épreuve un certain plaisir (« *subis-le délicieusement* »). Cette contrainte permet donc à l'altérité de Hadaly de survenir et d'échapper à toute forme d'appréhension, d'autorité. Elle introduit une hétéronomie dont la loi révoque le droit au savoir et, dans le cas de l'illusionnisme, à la création. En somme, c'est à travers l'amour que le rapprochement entre l'homme et la féminité autre serait possible, proximité où l'homme serait forclos de l'intimité de sa pensée, où toute forme d'intimité serait exclue de toute façon, car la femme tout autre demeure à jamais dans l'éloignement de l'inintelligible, de ce que la raison du moins ne peut appréhender. Rapprochement qui ne serait pas une communion, mais plutôt, comme l'écrit Levinas, une « communauté de la non-présence, donc de la non-phénoménalité²⁷ ». Mais cette communauté n'est-elle pas vouée à la disparition dès son avènement, sous peine de perdre son rapport d'altérité au profit d'un processus d'échange où la logique retrouverait son compte ? Comme l'affirme Blanchot :

²⁴ Jacques Derrida, *Donner la mort : l'éthique du don : Jacques Derrida et la pensée du don*, op. cit., p. 36. Mis en italique par l'auteur.

²⁵ Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, op. cit., p. 991. Mis en italique par l'auteur.

²⁶ *Ibid.*, p. 992. Nous soulignons.

²⁷ Jacques Derrida, « Violence et métaphysique », *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 135.

« L'absence de communauté n'est pas l'échec de la communauté : elle lui appartient comme à son moment extrême ou comme à l'épreuve qui l'expose à sa disparition nécessaire²⁸. » Il ne saurait être question ici d'un amour durable, que la durée soit illusoire ou non. À moins que le temps n'advienne précisément dans ce rapport à l'absolument-autre, comme le croit Levinas : « Le " mouvement " du temps entendu comme transcendance à l'Infini du " tout Autre²⁹ ". » En outre, comment celui qui reçoit la promesse de l'Infini dont Hadaly est la messagère, ce don crypté qui en appelle à une herméneutique sans fin, comment peut-il y répondre sans se perdre, lui qui est déjà forclos de l'intimité de sa pensée, en proie à un discours qu'il ne peut pas parler — discours peut-être *de* et non *sur* la folie ? Ce qui est exigé de Lord Ewald dans sa relation avec l'Andréide rompt avec les clauses du contrat établi par Edison : il ne s'agit plus de créer l'amour de sorte qu'il soit toujours le même, toujours déjà vécu, où le jeune Lord peut se reconnaître dans la connaissance qu'il en a, reconnaissance qui permet le retour vers soi, la totalité du soi-même, l'illusion de la plénitude ; il s'agit plutôt d'un amour infini, dont l'infinitude est donnée par la *survenance* de l'absolument-autre. En effet, Levinas écrit à ce sujet : « l'autre n'est l'autre que si son altérité est absolument irréductible, c'est-à-dire infiniment irréductible ; et l'infiniment-Autre ne peut être que l'Infini³⁰. » Par conséquent, cet amour infini n'assure plus la connaissance, suspend la reconnaissance, en ce qu'il exige le sacrifice de soi hors de soi, au dehors de la pensée. Jankélévitch expose l'aporie de l'amour infini en ces termes :

En fait, le de-plus-en-plus ne peut se distendre à l'infini, puisque l'amour infini, avec son abnégation infinie, a nécessairement pour sujet un être fini : bien avant d'avoir atteint la limite suprême de l'abnégation, l'être de l'amant est déjà nihilisé ; la mort, qui est le terme ultime de la mortification, a immolé l'amant, et avec l'amant l'amour lui-même [...] l'amour porte en lui-même sa propre négation³¹.

L'amour infini n'est là que pour disparaître. Pourtant, Hadaly conçoit un avenir pour elle et Lord Ewald : « Emmène-moi là-bas, dans ta patrie ! dans ton château ! [...] Une fois

²⁸ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, op. cit., p. 31.

²⁹ Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*, op. cit., p. 11.

³⁰ Jacques Derrida, « Violence et métaphysique », *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 154. Nous apporterons quelques nuances à l'Infini de cet infiniment-autre au chapitre IV.

³¹ Vladimir Jankélévitch, *Le Paradoxe de la morale*, Paris, éd. du Seuil, 1981, p. 64.

dans l'enchantement de tes vieux arbres, tu m'éveilleras, si tu veux, en un baiser dont tressaillira sans doute l'Univers troublé³² ! » Face aux exigences de l'amour infini, que signifie cette vie recluse ? Est-ce un fantasme, une vision qui cède encore à l'imagination de l'homme et qui aliène par la connaissance l'absolument-autre ? En conséquence, pour restituer à la femme son altérité et au don l'infini de son énigme, la donatrice doit-elle disparaître avec sa promesse d'une féminité autre ? Est-ce là la raison de la mort de Hadaly ? Mais est-ce vraiment pour sauvegarder l'infini du don et la promesse d'une féminité autre que Hadaly meurt *par hasard*, dans le naufrage du *Wonderful*, mort qui fait appel à l'*ironie du sort*, — qui laisse le dernier mot au rire des railleurs (*cf.*, p. 3) ? Est-ce encore un mauvais tour du Maître de l'illusion ou est-ce le jeu de l'illusion lui-même qui impose encore ses règles ? D'ailleurs, Hadaly n'exige-t-elle pas du jeune Lord qu'il ait « la simplicité de [la] croire » ? Ce jeu de l'illusion s'insinue-t-il dans l'économie de l'œuvre, dans la fiction ? Le jeu de l'écriture y cède-t-il ? L'inachèvement d'*Isis* et cette fin tragique de *L'Ève future* — qui fait appel à la fatalité comme dernier recours et peut-être comme échappatoire à l'aporie — s'expliquent-ils dans la recherche d'une réponse aux contradictions de l'illusionnisme, recherche qui n'a peut-être abouti qu'à l'impossibilité d'échapper à ces contradictions ? Et l'amour infini est-il toujours voué à la disparition ? Doit-il donner la mort ?

2.4. *Axël* et la mort pour l'amour

Selon Jankélévitch, la mort est indissociable de l'amour infini³³. Par cette infinitude, chacun est exposé à l'autre, sans recours à la connaissance, sans possibilité de se reconnaître de quelque façon que ce soit. Blanchot écrit en ce sens : « Et rappelons-nous que même la réciprocité du rapport d'amour [...] exclut aussi bien la simple mutualité que l'unité où l'Autre se fondrait dans le Même³⁴. » Ni mutualité, ni unité : relation qui, malgré l'intimité des amants qui lui donne tout son sens, ne peut réduire la distance de soi à l'autre ; distance où même la passion échoue à combler le vide : « Ce

³² Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 993.

³³ Ce qui est dit ici sur l'amour infini vaut pour l'amour pur. Nous verrons en quoi au chapitre IV.

³⁴ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, *op. cit.*, p. 72.

qui revient à pressentir que la passion échappe à la possibilité, échappant, pour ceux qui en sont saisis, à leurs propres pouvoirs, à leur décision et même à leur “ désir ”, en cela l'étrangeté même³⁵ [...] », ajoute Blanchot. Passion impuissante en ce qu'elle échappe aux amants et les laisse sans prise sur l'amour, lequel est toujours ainsi sur-prise, infini qui excède leur finitude et les livre à « l'irréparable déchirement³⁶ ». Elle neutralise en plus toute possibilité de violence envers autrui, exigeant l'abandon de soi vers l'autre dans la distance irréductible, abandon qui est vulnérabilité ; en ce sens, il exige sinon la mort, du moins son imminence. La mort comme ce qui ne peut que survenir, dans la soudaineté qui se dérobe à toute appréhension et qui nous dérobe à la possibilité d'un soi-même, à la possibilité de dire : je meurs. Soudaineté qui exclut la présence à soi, qui retranche un présent au mourir. En ce sens, l'amour ne connaîtrait son épiphanie que pour y disparaître dans l'instant même : toute tentative de le faire durer, de le rendre durable, de le subordonner à la temporalité serait non seulement impossible, mais persister à y *croire* ne reviendrait peut-être qu'à s'illusionner sur la nature de l'amour, à vivre dans l'illusion de sa durée, toujours en proie à quelque désillusion — ou réminiscence qui rappellerait à l'homme la nature tragique de l'amour. À ce propos, Bataille écrit : « Les amants parlent, et leurs paroles bouleversées rabaisent et enflent en même temps le sentiment qui les meut. Car ils transfèrent dans la *durée* ce dont la vérité se tient le temps d'un éclair³⁷. » Contrairement au Génie pur, l'amour infini (ou pur) ne pourrait se permettre une « première déchéance ». Il n'existerait que dans l'instant. Toute parole qui tenterait de le reconstituer serait d'une part néfaste et contradictoire ; et d'autre part, elle nous dispenserait de la responsabilité envers autrui que l'infinitude de l'amour, qui excède le discours, commande. L'amour infini est donc silencieux : un

³⁵ *Ibid.*, p. 72.

³⁶ « L'amour humain est même plus grand, s'il est en lui de ne pas nous donner d'assurance allant plus loin que l'instant même, et de nous appeler toujours à l'irréparable déchirement » (Georges Bataille, *L'Amour d'un être mortel*, Paris, Ludd, 1990, p. 27). En ce sens, l'amour est-il une autre modalité au désespoir kierkegaardien ?

³⁷ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 20-21. Rappelons aussi que, pour Bataille, la durée est liée au calcul de l'intérêt qui est celui de la Raison, du Bien : « Le Bien se fonde sur le souci de l'intérêt commun, qui implique, d'une manière essentielle, la considération de l'avenir. » (*La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1957, p. 17-18.) L'instant est donc du côté du mal et de la folie ou du moins de ce qui échappe au calcul de la Raison. De même l'amour infini (ou pur), en ce qu'il ne peut exister que dans son épiphanie, est du côté du mal et de la folie.

silence qui échappe au discours, au *logos*, silence qui précède toute parole — lieu ou non-lieu du Génie pur.

Nous l'avons vu, l'invitation de Hadaly à une réclusion dans le manoir du jeune Lord, qui n'aurait d'autre but que de perpétuer leur amour, n'est peut-être encore qu'une concession faite aux pensées de l'homme, une façon de compromettre l'infini de l'amour et de son don au profit de la totalité du même. Sur ce point, *Axël* diffère sensiblement de *L'Ève future* : là où Hadaly (la femme) propose la réclusion et un amour durable, donc le retour à la finitude, cédant encore au pouvoir de l'homme, Axël (l'homme) propose à Sara la mort, dans laquelle cesse toute appréhension, tout pouvoir, toute possibilité, et où « je » cède devant ce qui excède ma finitude³⁸. Ainsi, contrairement à *L'Ève future*, *Axël* respecterait les exigences de l'amour infini (ou pur) en obviant à sa déchéance, à l'altération de sa pureté dans la durée, à l'intensité bavarde de l'émotion³⁹. L'amour qui sauvegarde la venue de l'Autre, l'infiniment-Autre, et donne à l'homme la possibilité de mourir, lui donne la mort dans sa responsabilité envers autrui. Tel serait l'idéal de l'amour villiérien dans *Axël* : un idéal tragique qui ne s'affirmerait que pour aspirer au silence de la mort, avouant sans dissimulation l'impuissance qui le fonde, refusant à l'amour le *pharmakon* de l'illusion. En ce sens, il serait difficile de concevoir le suicide des amants dans *Axël* comme un « acte philosophique et religieux par excellence⁴⁰ », alors qu'il est le geste qui écarte tout système philosophique et qui ruine l'excellence même d'un idéal.

Cette mort pour l'amour ou par amour apparaît dans un autre conte de Villiers, *Akëdysséiril*. Cependant, la mort n'y est pas la conséquence d'un choix, mais d'une

³⁸ La décision de mourir étant prise par Axël et non par Sara, celui-là assume peut-être de cette façon le destin de l'homme tragique en assumant le tragique de l'amour. Nous y reviendrons au chapitre 4.

³⁹ Nous reviendrons sur cette question du discours et de l'amour en lien avec celle de l'écriture et du thème de l'amour. Rappelons pour l'instant que non seulement le thème de l'amour est central dans l'œuvre d'*Axël*, mais aussi que de longues tirades sur l'amour précèdent la mort des amants ainsi que tout un discours justifiant cette mort. Bataille écrit à ce propos : « [...] la littérature substitue à la vérité de l'amour un monde fictif, où l'amour libéré de l'ordre réel s'enchaîne aux pesantes démarches des mots » (*L'Amour d'un être mortel*, *op. cit.*, p. 21). En effet, comment écrire ce qui doit échapper au discours ? Le Génie pur, qui s'exprime en sous-entendus, y trouverait-il une solution en écrivant à l'aide d'une parole composée de silences ?

⁴⁰ Émile Drougard, « Les Sources d'*Axël* », *art. cit.*, p. 563.

science de l'amour, connue par le prêtre de Sivà, qui consiste à rendre l'amour exclusif, total, plénitude qui évide aussi toute chose : « c'est en ce vide seul que l'Amour, enfin, peut librement pénétrer les cœurs et les sens et les pensées au point de les dissoudre en lui d'une seule et mortelle commotion⁴¹. » Exclusivité de l'amour qui a pour but de donner la mort en exacerbant le désir des amants dans la distance et la privation, tourments au bout desquels les amants se retrouvent et trépassent de se revoir : « Et c'était au moment même où toutes les défaillances, où tous les adieux, toutes les tortures d'âme s'effaçaient à peine sous le mutuel transport de leur soudaine union⁴² !... » La mort survient, saisit les amants dans « leur soudaine union », dans l'instant des retrouvailles. L'union échappe donc à la durée, elle laisse survenir l'autre dans une épiphanie dont la violence érotique et passionnelle provoque la disparition immédiate de ce qui est apparu, et ce, avant que la logique de l'illusion ne s'y immisce. Ainsi, contrairement à ce qui se passe dans *Axël*, la mort des amants n'est pas volontaire, elle n'est pas la conséquence d'un choix. Elle vient malgré eux, à leur insu pourrait-on dire, sans qu'aucune anticipation ne la devance, dans la passivité des retrouvailles. Y a-t-il une différence entre se donner la mort pour l'amour et mourir d'amour ? Et si oui, l'une des options est-elle préférable à l'autre ? Le suicide, celui des amants dans *Axël*, n'écarte-t-il pas précisément ce qu'il tente de donner, la mort, sur laquelle ouvre la venue de l'Autre ? Levinas écrit : « Il y a, avant la mort, toujours une dernière chance, que le héros saisit, et non pas la mort [...] La mort n'est donc jamais assumée ; elle vient. Le suicide est un concept contradictoire. L'éternelle imminence de la mort fait partie de son essence⁴³. » Vouloir mourir serait une erreur commise envers la mort, la volonté de s'approprier sa venue, de faire sienne la mort en croyant dire : je meurs ! À moins que le suicide, auquel mène l'amour, ne procède pas d'une volonté de mourir, mais d'une « non-volonté de consentir » ou « passivité⁴⁴ », telle que Fénelon la définit dans sa théorie du pur amour. Passivité d'un choix qui serait plus un consentement que le refus qui tranche pour une chose au détriment de l'autre. Cette passivité préserverait l'Autre de toute violence, de toute tentative de pouvoir en ce qu'elle laisse venir la mort

⁴¹ Villiers de l'Isle Adam, « Akédysséril », *L'Amour suprême*, O.C., t. II., p. 123.

⁴² *Ibid.*, p. 125.

⁴³ Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*, op. cit., p. 61

⁴⁴ Jacques Le Brun, *Le Pur amour de Platon à Lacan*, op. cit., p. 153.

par l'infiniment-Autre. Encore faut-il que l'autre soit vraiment tout autre, ce qui, dans *Axël*, est problématique compte tenu de l'élitisme qui caractérise les amants⁴⁵. Mais l'altérité de l'Autre, dans *Axël*, est peut-être dénoncée comme appartenant encore à l'illusion, comme l'une de ses ressources, ce qui est encore du ressort du même. Par conséquent, le suicide aurait pour but d'affranchir les amants de cette emprise. Un affranchissement auquel l'homme serait contraint par son impuissance à déjouer l'illusion. Ce serait le dernier recours devant l'absence de ressources, et non une dernière volonté de puissance. Sur ce point, Bertrand Vibert affirme que le suicide d'Axël et de Sara est l'apothéose d'un cheminement spirituel : « [...] *Axël* retrace l'accomplissement d'un itinéraire spirituel tendu vers la sublime réalisation des amants dans la mort [...] *Axël* peut donc être lu comme un drame de l'affirmation et non du renoncement⁴⁶. » Affirmation qui, si elle en est une, ne serait pas de l'ordre d'un discours s'opposant au refus, au renoncement ; elle excèderait ce qu'elle affirme pour dire l'impossibilité de penser et de dire à l'intérieur d'un *logos* ce que précisément elle voudrait dire : l'infiniment-Autre, la communauté des amants, la mort — Dieu ? Dans son essai sur Levinas, Derrida écrit :

L'Infini positif (Dieu), si ces mots ont un sens, ne peut pas être infiniment Autre [...] L'infini ne s'entend comme Autre que sous la forme de l'in-fini. Dès que l'on veut penser l'Infini comme plénitude positive [...] l'Autre devient impensable, impossible, indicible. C'est peut-être vers cet impensable-impossible-indicible que nous appelle Levinas [et Villiers] au delà de l'Être et du Logos (de la tradition). Mais cet appel *ne doit pouvoir ni se penser ni se dire*⁴⁷.

⁴⁵ *Akëdysséiril* soulève le même problème : les amants meurent dans l'instant des *retrouvailles*, lesquelles sont précédées d'une « trouvaille » qui a bénéficié des prémices de l'amour.

⁴⁶ Bertrand Vibert, *Villiers l'inquisiteur*, *op. cit.*, p. 142.

⁴⁷ Jacques Derrida, « Violence et métaphysique », *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 168. Mis en italique par l'auteur.

CHAPITRE III — AXËL ET LA QUESTION DU SAVOIR

Le présent chapitre nous permettra de retracer le cheminement spirituel d'Axël et de Sara en suivant l'évolution de ces personnages à travers les trois premières parties du drame (Mondes religieux, tragique, occulte). Il s'agira de comprendre ce cheminement, sa logique, de relever les savoirs qui y sont proposés et de voir les raisons pour lesquelles les personnages d'Axël et de Sara les refusent, et quel savoir ou quel mode d'appréhension ce refus présuppose. En fait, il s'agit de comprendre où va ce chemin et pourquoi *ce* chemin. En quoi la mort des amants en serait-elle « la sublime réalisation » et en quoi l'amour la préparerait-il ? Le nœud de ce cheminement spirituel sera l'illusion (sa loi, ses règles, son jeu), étroitement liée à la problématique du savoir chez Villiers. En outre, l'itinéraire spirituel d'Axël et de Sara traverse trois mondes. Nous verrons qu'ils forment chacun une totalité, un espace clos, où est défendue, voire privilégiée une certaine manière de penser. Par conséquent, ces mondes deviennent totalitaires et sont diamétralement opposés à tout ce qui vient de l'extérieur ; dehors, c'est le non-lieu. Lieux et non-lieux vont s'articuler et former la dialectique qui est au cœur du cheminement spirituel des amants. C'est en suivant de près le texte, tant les dialogues que les titres, les sous-titres, les épigraphes et les didascalies, que nous analyserons la problématique du savoir dans *Axël*.

3.1. Le Monde religieux

3.1.1. *Le savoir dogmatique*

Nous l'avons vu, la dénomination de « Monde » évoque l'idée d'une totalité dont le cloître, dans le Monde religieux, est le symbole. On y donne un certain enseignement, un certain savoir qui ne concerne que la religion. En outre, ce lieu est fermé sur lui-même, coupé de l'extérieur, ce qui maintient les disciples dans l'ignorance du dehors. En ce sens, le savoir qu'on y transmet est moins total que totalitaire ; sa plénitude n'est

qu'illusoire. À ce titre, l'épigraphe de cette première partie corrobore l'idée d'un lieu exclusif et totalitaire :

Cœurs tendres, approchez : ici l'on aime encore !
 Mais l'amour, épuré, s'allume sur l'autel :
 Tout ce qu'il a d'humain à ce feu s'évapore
 Tout ce qui reste est immortel¹ (*A*, p. 533).

Il est question dans un premier temps d'une invitation dans un lieu (« ici ») où l'amour existe encore, en opposition avec un ailleurs où l'on aurait cessé d'aimer. Cette invitation s'adresse aux « cœurs tendres », ceux-là qui sont prédisposés à aimer, qui savent encore aimer et qui sont certainement en exil, en errance dans cet ailleurs où l'on n'aime plus. De plus, non seulement ne s'adresse-t-elle qu'à certains, ceux qui, de nature tendre, peuvent y répondre adéquatement (élitisme), mais elle les convoque aussi à un type d'amour en particulier : un amour épuré. Ainsi, ailleurs, peut-être aime-t-on encore, mais non d'une façon pure. Un amour pur que le champ lexical religieux (« l'autel » et « l'immortalité ») associe au sacré, au divin, à l'amour divin. Ce rapprochement est d'autant plus à-propos que la première partie traite essentiellement de l'amour divin, puisqu'on veut marier Sara à Dieu. En ce lieu où « l'on aime encore », on nous enseigne donc une certaine manière de penser et de vivre l'amour. Ce dernier est pur de tout ce qui vient de cet ailleurs où l'on n'aime plus, ou du moins où l'on *croit* aimer en ne sachant pas ce qu'est l'amour. De plus, n'inviter que ceux qui sont prédisposés à cet amour pur (les « cœurs tendres ») est une façon d'obvier à la contamination de ce lieu ; ceux qui ne savent plus aimer n'y sont pas admis. Deux lieux s'opposent : « ici » et ailleurs. Ainsi, l'épigraphe de la première partie renforce l'idée, dans un premier temps, d'une totalité, d'un lieu fermé sur lui-même que la dénomination de Monde évoque. En revanche, l'épigraphe est suivie du sous-titre de la première partie : «...et forcez-les d'entrer ! » (*A*, p. 532) Impératif qui s'enchaîne, par les points de suspension, à l'invitation qui la précède, dans une rupture de ton violente. Cet impératif, qui renvoie à des versets de l'Évangile², non seulement détonne avec l'invitation poétique de

¹ Il s'agit d'une strophe de Lamartine (cf., « Notes et variantes d'*Axël* », *O.C.*, t. II., p. 1544).

² Extrait de Luc, XIV, 23 : « *Compelle intrare ut impleatur domus mea* », « Forcez-les d'entrer pour que ma maison soit pleine » (*Ibid.*, p. 1544).

l'épigraphe, mais il lui greffe un caractère totalitaire. En outre, ce contresens laisse sous-entendre, de façon ironique, qu'il y a des non-dits dans cette invitation. Il ne s'agit plus seulement d'inciter les « cœurs tendres » à venir en ce lieu où « l'on aime encore », mais de les forcer à entrer ; soit qu'il faille absolument recueillir tous les élus afin d'assurer la survie de ce lieu, soit qu'il faille contraindre ceux que l'invitation ne suffirait pas à persuader. Il y a donc ambiguïté entre ce que l'épigraphe et le sous-titre annoncent ; un contresens les sépare, bien que tout porte à croire qu'ils soient liés par le sens. Une autre voix s'immisce par l'impératif du sous-titre, qui n'appartient plus à l'invitation poétique, ni au commandement biblique, une voix qui se cache derrière les figures d'autorité romantique et biblique, en les manipulant. D'ailleurs, il se pourrait qu'elle ne se fasse jamais entendre que de sa clandestinité, par le biais de sous-entendus. Ainsi, sommes-nous tenus de nous interroger dans ce drame sur ce qui nous semblerait à-propos, tout ce qui est dit étant toujours en dialogue avec ce qui ne l'est pas.

La première partie du drame se déroule dans un cloître, celui de Sainte-Apollodora, où Sara s'apprête à devenir « la fiancée amère » de Dieu : « [...] j'ai choisi cette nuit bienheureuse pour vous consacrer au Seigneur, au milieu des fleurs, des lumières et de l'encens. Vous serez la fiancée amère de ce soir nuptial [...] vous sentirez bientôt le poids de l'amour divin » (*A*, p. 535). Ce mariage vise d'une part à faire connaître à Sara « le poids de l'amour divin » ; et d'autre part, à l'extirper des ténèbres de la méconnaissance. L'Abbesse s'adresse d'ailleurs à elle en ces termes : « Écoutez, Sara, vous êtes une âme obscure [...] Malgré la réserve et la simplicité de vos rares paroles et de tous vos actes, je vous ai méditée longtemps et attentivement. Je sens que je ne vous connais pas » (*A*, p. 534). Sara échappe à la connaissance. Cela signifie pour l'Abbesse, celle dont le savoir est conforme à l'enseignement des Saintes Écritures, qu'elle n'est pas dans la lumière de Dieu, mais dans les ténèbres, « sous l'empire du Diable » (*A*, p. 540). En fait, Sara est obscure en ce qu'elle joue la transparence : « Elle est trop froidement exemplaire. Je l'ai souvent punie, pour éprouver sa constance. Elle a tout accepté ; mais, je vous le dis, mon père, sa soumission n'est qu'extérieure », confesse l'Abbesse à l'Archidiacre (*A*, p. 540). Sara se soumet aux codes, aux rituels, aux rigueurs claustrales, à tout ce qui fait sens pour la communauté religieuse, elle s'y

soumet froidement, comme si elle répétait une gestuelle, une série de mouvements dont elle exécuterait la logique d'autant plus facilement qu'elle s'en distancie, qu'elle en connaît par cœur les rudiments. Ce qui lui manque, c'est le feu sacré, la foi, l'illumination. Ainsi, l'obscurité de Sara s'explique principalement par sa connaissance et sa maîtrise des rites religieux, lesquelles lui permettent de jouer le jeu de la sœur docile.

En outre, l'Abbesse dit à l'Archidiacre que Sara « est un cœur fermé qui sait beaucoup de choses » (A, p. 540). Par conséquent, l'Abbesse « la croi[t] douée du don terrible, l'Intelligence » (A, p. 544). L'absence d'intelligence ou encore une grande crédulité seraient préférables pour mener à bien l'enseignement de Dieu ; les meilleurs disciples seraient ceux qui *croient* comprendre les codes et les signes religieux, qui les appliquent selon la croyance acquise. Foi et intelligence sont ici dissociées : l'intelligence serait ce qui est réprimé, inhibé, caché par le savoir dogmatique ; la foi, ce qui permet de suivre, sans nécessairement le comprendre, l'enseignement de Dieu. L'Abbesse et l'Archidiacre redouteraient l'intelligence comme ce qui peut récuser les fondements du savoir dogmatique et excéder les limites qu'il impose. L'intelligence serait dangereuse, nocive à la transmission des dogmes, elle qui est en mesure de comprendre et surtout de *décrypter* les signes — exhumer ce que cachent les signes, lesquels sont morts dès lors qu'ils fixent le sens. C'est d'ailleurs l'intelligence qui permet à Sara de déchiffrer « quelque avis ténébreux [...] un important secret » (A, p. 543). Un secret que recelait quelque feuillet des Rose-Croix, ceux-là mêmes qui « avaient coutume, pour échapper au bûcher, de dissimuler, sous des prières apparentes, d'abominables formules » (A, p. 541). Leurs discours étaient faits de sous-entendus et avaient donc un effet pervers : ils répondaient à l'intelligible, au sens commun, et ils étaient susceptibles d'en contaminer la logique, d'insinuer un non-sens que seuls les disciples rosicruciens saisissaient. Si l'intelligence a permis à Sara de déchiffrer les textes énigmatiques des Rose-Croix, elle lui donne la possibilité d'employer les mêmes ruses discursives. Son discours pourrait subvertir le discours dogmatique. En outre, le secret qu'elle porte est non seulement celui des Rose-Croix, mais plus symboliquement celui de son intelligence. Ouvrir ce « cœur fermé qui sait beaucoup de choses », ce serait

ravir le secret de Sara ou du moins l'enfouir sous les dogmes, afin d'empêcher le discours de l'intelligence et la diffusion de son non-sens. Le savoir dogmatique proscrireait les secrets, tout ce qui est susceptible d'échapper à la lumière divine, tout ce qui, par conséquent, appartient aux ténèbres. Toutefois, sous peine de perdre l'autorité de leur discours, les représentants de ce savoir doivent enfreindre ce qu'ils interdisent et réduire au silence « le don terrible [de] l'Intelligence ». En ce qu'il impose « l'empire de sa lumière », le savoir dogmatique est donc moins total que totalitaire.

Le mariage de Sara avec Dieu vise également à réchapper son âme des tentations. En effet, pour l'Abbesse, le monde est le lieu des tentations et de leur « désenchantement mortel » :

Certes, selon les hommes, je devrais admettre que vous êtes libre de nous quitter ; mais, selon Dieu, moi, qui ai charge de votre âme, puis-je vous laisser rentrer dans le monde, seule, riche et aussi belle, au milieu de ces tentations (dont je n'ignore pas les séduisantes violences, non plus que le désenchantement mortel) ? (A, p. 534)

Ainsi l'Abbesse préfère-t-elle confiner Sara au cloître, au risque d'entraver sa liberté. Non seulement la vie religieuse empêche-t-elle tout secret, mais elle entraverait à la base la liberté. À moins qu'il n'y ait de liberté qu'en Dieu et que toute liberté vécue dans le monde soit illusoire. Le savoir dogmatique détournerait des lieux de perdition et de l'illusion de liberté. Dehors il n'y aurait que la mort, « le désenchantement mortel ». En somme, une dialectique s'installe entre la vie religieuse, le cloître, qui représente la pensée, la vie, la raison, et le dehors qui est le non-sens, la perdition, la mort, l'illusion.

3.1.2. L'illusion de Dieu

Le savoir dogmatique protège donc contre le non-sens du dehors. Il s'y oppose, revendique sa totalité dans cette opposition ; mais le dehors doit aussi être exclu de sa totalité ou du moins oublié, afin d'obvier à toute contamination possible. Par conséquent, il s'agirait de récuser toutes les raisons qui plaident en faveur de l'accès au monde, voire d'en faire oublier l'accessibilité même. En ce sens, le respect des dogmes,

la vie religieuse seraient une forme d'oubli, en plus d'être une protection contre tout ce qui pourrait émerger du dehors (toute tentation), contre toute surprise. Dans ce contexte, l'esprit serait toujours déjà sur-pris. La cérémonie du voile dans *Axël* le symbolise : « Cède ; deviens comme nous, *sous* un voile » (*A*, p. 537. Nous soulignons). Voile qui est jeté sur l'ouverture au monde, qui drape le savoir et ne laisse voir toute chose qu'à travers sa blancheur opaque. Le savoir dogmatique est donc voilé puisqu'il implique une certaine ignorance, laquelle est aussi un secret bien gardé qu'on ne peut dévoiler sous peine d'annuler ce qu'il tait précisément. Ce voile de la religieuse est en outre une séparation avec la mort du dehors, « son désenchantement mortel », bien qu'il soit lui-même mortuaire en ce qu'il ouvre l'esprit à une nouvelle conception de la vie et de la mort. À ce titre, la cérémonie du voile est une mort symbolique :

Ma fille, nous allons vous revêtir de la robe nuptiale et ceindre ce front de la couronne des vierges sacrées, en symbole des noces futures. Puis, vous viendrez ici, à cette place, au milieu des cantiques. Là, vous vous étendrez, en signe de mort : et sur vous sera jeté le drap de nos trépassées (*A*, p. 536).

Mariage qui est la mort pour Dieu afin qu'en lui renaisse celle qui l'épouse. La nouvelle vie qui accompagne cette renaissance serait consacrée aux dogmes : il faudrait *suivre* l'enseignement de Dieu, sans chercher à comprendre, sans interpréter les écritures, dont le sens s'épuiserait dans la répétition. L'Archidiacre dit d'ailleurs à Sara que « l'unique moyen de comprendre, c'est de prier » (*A*, p. 549). Nous l'avons vu, le savoir dogmatique s'impose à Sara avec ses certitudes, avec ses limites de la vérité. Récupérées par la logique illusionniste, elles ne s'avèrent toutefois qu'une illusion parmi tant d'autres : « Illusion pour illusion, nous gardons *celle* de Dieu, qui donne, seule, à ses éternels éblouis, la joie, la lumière, la force et la paix » (*A*, p. 551). Puis, nous dit l'Archidiacre, il faut recevoir Dieu en le créant : « Alors que tu n'étais pas, hier enfin, Dieu crut bien en toi, puisque te voici, toute appelée hors du Nul par la Foi créatrice ! Rends-Lui donc l'écho de son appel ! À toi de croire en Lui ! À ton tour, de Le CRÉÉR en toi, de tout l'*être* de ta vie³ ! » (*A*, p. 550) Nous retrouvons ici les implications

³ Edison tient des propos semblables quand il exhorte Lord Ewald à donner vie à Hadaly. Et cette foi en Dieu qui nous intéresse ici est analogue à l'amour de Lord Ewald pour Hadaly : il s'agit encore d'une foi réciproque, d'un désintéressement qui n'exige rien de moins que l'être (« tout l'*être* de ta vie ») de celui qui est appelé à croire en Dieu. Il semble donc que ce soit à une « forme » d'amour pur — si plusieurs

métaphysiques de l'illusionnisme, à cette différence près que Dieu préexiste à la pensée, à la pensée de l'être ; il croit en l'homme et le crée. Dans cette perspective, on dirait davantage : « Je crée, donc je suis à l'image de Dieu ». Dieu échapperait à l'illusion ; il n'y aurait que ce que l'homme croit connaître de Dieu qui serait encore de l'ordre de l'illusoire. Nous l'avons vu, la pensée de l'homme procède toujours de l'illusion selon Villiers, elle est toujours déjà surprise par elle. Penser enferme l'homme dans le jeu de l'illusion. L'Archidiacre formule en des termes semblables cette problématique illusionniste :

L'homme préfère une croyance à une autre, et, pour celui qui doute, même à l'indéfini de sa pensée, le doute [...] n'est encore qu'une forme de la Foi [...] la Foi nous enveloppe ! L'univers n'est que son symbole. Il *faut* penser. Il *faut* agir. Nous sommes contraints à cet esclavage : penser (A, p. 551. Mis en italique par l'auteur).

Par conséquent, l'Archidiacre privilégie la manière d'être divine : « Hé bien, puisque nous ne pouvons devenir que notre pensée unie à la chair occulte de nos actes, pensons et agissons de manière à ce qu'un Dieu puisse devenir en nous⁴ » (A, p. 551). Penser et agir « de manière à ce qu'un Dieu puisse devenir en nous » revient à se conformer à la manière dont Dieu pense et agit. Se conformer afin que Dieu soit en l'homme d'une certaine manière ; le recevoir comme il est. Cette forme d'hétéronomie a pour but également de corriger le « sens du verbe détourné » (A, p. 558), dont l'homme abuse. Une *hétéronomie* qui, en fin de compte, serait la seule loi possible et dont l'Archidiacre est le dépositaire : « Nous [ceux qui croient en Dieu] avons l'Autorité : nous la tenons de Dieu » (A, p. 558).

Dans cette perspective, penser et agir « de manière à ce qu'un Dieu puisse devenir en nous » ne libère pas l'homme de l'illusion. Cette manière d'être le contraint plutôt à une forme de mimétisme et le dissuade de s'illusionner sur le pouvoir de son

« formes » il peut y avoir — que Sara est invitée et à laquelle nous conviait déjà l'épigraphe de la première partie.

⁴ Dans la troisième partie, « le Monde occulte », Maître Janus tient des propos semblables à Axël, à cette différence près qu'il l'enjoint à devenir un Dieu plutôt qu'à faire en sorte « qu'un Dieu puisse devenir en [lui] » (nous y reviendrons plus loin dans ce chapitre).

autonomie. Elle est un ersatz, à défaut d'un vrai remède à l'illusion. L'homme tirerait *bénéfice* à recevoir ou encore à *réfléchir* la pensée et la parole de Dieu. Cette réflexion se ferait essentiellement par la foi que le discours de Dieu nourrirait. Une foi qui procède de l'illusion, puisque l'homme ne peut en sortir, et qui consiste, comme nous l'avons déjà vu, à préférer l'illusion de Dieu. Toutefois, il ne s'agit pas seulement de la préférer à toute autre ; il s'agit aussi de la faire prévaloir aux yeux du disciple, en l'occurrence Sara, de l'y convertir. Cette préférence pour une illusion entre en contradiction avec l'illusionnisme. En effet, son subjectivisme ne serait-il pas résorbé par le primat d'une illusion qui imposerait un système ? L'illusionnisme ne doit-il pas détruire toute pensée systématique ? Proclamer la vérité d'une illusion en particulier reviendrait à révoquer le droit de tous à s'illusionner. L'illusionnisme octroie à toute illusion la *prétention* d'être vrai, mais il ne saurait admettre que l'une d'entre elles soit la Vérité. Vouloir rallier les gens à une illusion (« forcez-les d'entrer ! ») serait une forme de totalitarisme que l'illusionnisme ne peut tolérer, car celui-ci, s'il semble totalitaire par son subjectivisme pur, ne prend au sérieux aucun totalitarisme. En fait, selon la logique villiérienne, soumettre quelqu'un à une illusion, le persuader de sa précellence n'est peut-être qu'une question de rhétorique, ce à quoi précisément, l'Archidiacre décide de faire appel pendant son homélie : « Je dois donc me résigner, ce soir, je le vois, à faire de l'éloquence, en mon prône d'exhortation. [...] L'éloquence ! Comme si elle n'était pas sous les pieds de ceux-là qui peuvent dire Notre Père ! » (A, p. 544) C'est donc par le biais de l'éloquence, par le « sens du verbe détourné » que l'Archidiacre exhorte Sara à accepter le mariage avec Dieu. Il emprunte un langage qu'elle seule connaît : « Elle seule vous suivra, j'en suis sûre, aisément, dans ces abîmes de l'examen mental, qui ne lui sont que trop familiers » (A, p. 544). Ce langage qui n'a rien à voir avec ce que les prières, les homélies enseignent, ne risque pas d'être compris des sœurs : « Mon troupeau d'âmes blanches ne vous comprendra pas : le scandale n'est donc pas à craindre » (A, p. 544). Seule Sara peut le comprendre. Par conséquent, il requiert « le don terrible [de] l'Intelligence » qu'elle possède. L'éloquence n'appartient pas à l'enseignement religieux ; elle est plutôt le langage du dehors, du non-sens. En l'empruntant, l'Archidiacre franchit les limites du savoir dogmatique et met en relief l'impossibilité de soumettre l'intelligence autrement que par elle-même. L'éloquence

serait la seule possibilité pour l'Archidiacre d'avoir le dernier mot sur l'intelligence de Sara.

En outre, ce langage n'est pas étranger aux dogmes : en font preuve les nombreux passages de la *Bible* que l'Archidiacre intègre à son homélie⁵. En plus d'être le dernier recours contre l'intelligence, l'éloquence serait l'un des fondements du savoir dogmatique. Dans cette perspective, la parole de Dieu serait toujours déjà contaminée par le « sens du verbe détourné ». Par conséquent, il pourrait être question non seulement de convertir Sara à l'illusion de Dieu, mais aussi de lui faire croire la divine origine des dogmes, alors qu'ils participent du verbe déchu. Dans le même ordre d'idées, l'intelligence ouvre à Sara les voies de la sainteté : « [...] si tu ne comprends pas encore l'esprit de nos dogmes [...] qu'il te soit permis de les approfondir, puisque Dieu t'a faite si étrangement studieuse et persévérante, comme si tu étais appelée à devenir pareille aux plus grandes saintes » (A, p. 549). Sara est à la fois l'impie et l'élue : « Dès longtemps vous fûtes considérée par elles, et par nous, comme une appelée et comme une élue » (A, p. 536). L'intelligence est à l'origine du savoir dogmatique et, pour cette raison, elle seule est en mesure d'en réfuter la précellence. En faisant appel à l'éloquence, l'Archidiacre risque donc le tout pour le tout : il peut persuader la réfractaire, lui ravir son secret ; cependant, en mettant à nu le savoir dogmatique, l'Archidiacre l'expose à l'intelligence de Sara, au risque qu'elle en décèle les failles, les ruses, et en récuse la validité. D'ailleurs, la réponse de Sara à la demande en mariage est non. Sara refuse le savoir dogmatique, l'hétéronomie qu'il implique, et sa puissance illusoire. En plus de concrétiser ce refus, la descente de l'Archidiacre dans la crypte de « la sainte fondatrice de cette antique abbaye, la bienheureuse Apollodora » (A, p. 549), à la fin de la première partie, symboliserait, de façon ironique, l'abandon du savoir dogmatique à sa lettre morte.

Enfin, le refus de Sara repousse l'amour divin ou, plus précisément, la façon qu'exalte l'Archidiacre d'aimer Dieu. Dans cette perspective, « Dieu n'existe plus que

⁵ Cf., p. 548-551.

par le sentiment du manque qui nourrit une foi atavique sans objet⁶ ». Manque auquel ne peut répondre qu'imparfaitement le désir d'infini, qui est peut-être à proprement parler le désir lui-même, « désir de ce manque infini qu'est le désir⁷ ». Étant donné qu'il ne peut prendre appui dans l'amour de Dieu, ce désir d'infini n'a d'autre ressource que l'amour humain. Par conséquent, il mène Sara hors du cloître, dehors, là où sévissent « les mortels mensonges de la terre » ; en ce sens, cet exode peut symboliser pour Sara la recherche de la mort, sinon d'une certaine manière de mourir, elle qui a refusé la renaissance en Dieu.

⁶ Bertrand Vibert, *Villiers l'inquisiteur*, *op. cit.*, p. 125.

⁷ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 312.

3.2. Le Monde tragique

3.2.1. *Le savoir du passant*

Nous l'avons vu, il y a, dans le « Monde religieux », une dialectique qui oppose le lieu et le non-lieu, le savoir dogmatique et « le don terrible [de] l'Intelligence », le dedans et le dehors, oppositions qui révèlent finalement leur unité profonde. Dans la deuxième partie, le « Monde tragique », un autre dialogue est entamé entre les esprits noble et vulgaire, ayant pour objet les mêmes pôles antithétiques : lieu / non-lieu, vie / mort, bien / mal. La question du savoir y est encore capitale. En outre, il faudra se demander : qu'est-ce qui justifie l'épithète « tragique » donnée à cet autre monde ? Est-ce qu'il y a, dans cette deuxième partie, l'événement tragique, l'élément charnière de cette tragédie ? Ou encore y trouve-t-on déjà une fin tragique ou un semblant qui permettrait à la tragédie de passer à autre chose, de devenir une « tragédie métaphysique⁸ » ?

Définissons d'abord l'esprit vulgaire, tel que Villiers l'entend, et le savoir qui lui correspond. Cet esprit vulgaire est associé dans l'œuvre villiérienne au passant, lequel, comme son nom l'indique, ne fait que passer sans arrêter, sans se questionner, se laissant aller au gré des évidences reçues ; le passant est celui qui *croit* penser, qui en nourrit l'illusion, contrairement à l'illusionniste dont la pensée participe de l'illusion. Le passant ne pense pas, selon la logique villiérienne. Par conséquent, nous serions tentés de dire que ses idées ne sont pas de l'ordre de l'illusion. Ce sont les idées reçues, les vérités admises par ceux qui croient penser et qui ne savent toujours pas que toute pensée est propre à chacun, selon ce qu'il croit être vrai. Néanmoins, comme l'illusion de penser du passant reste de l'ordre de l'illusoire, nous dirons que les évidences que défend ce dernier participent de l'illusion (la capitale servant à désigner ici un ensemble d'idées conformes à *une* pensée qui fait système et qui a force de loi). Les passants en seraient toujours dupes ; ils ignoreraient le principe fondamental de l'illusion qui est au centre du

⁸ C'est en ces termes que Villiers décrivait *Axël* (cf., « Appendice », dans « Notices, notes et variantes d'*Axël*, op. cit., p. 1537).

processus de la pensée humaine, selon Villiers. En outre, nous verrons, en l'exemple du Commandeur Auërsperg, que le passant est aussi le paradigme de la vie dissipée : celui qui prêche pour un mode de vie basé sur le plaisir, sur la dissémination (tant sexuelle qu'intellectuelle). Dans le recueil *Chez les passants*, qui rassemble essentiellement des critiques littéraires et des chroniques politiques, le passant correspond au « Moderne, " un homme de goût⁹ » », c'est-à-dire le public en général, imbu de ses opinions artistiques, sûr de la justesse et de la pertinence de sa critique, quoique prompt à se faire entendre, et qui, s'il a quelque intuition de la profondeur que recèle une œuvre, ne la creuse pas : « Le Public, trouvant cela " profond ", [en parlant du monologue de Hamlet] ne va pas plus loin¹⁰ [...] » Et même s'il s'arrête à son intuition, ce n'est toujours que pour éluder la profondeur en question par quelque pensée ou critique en surface. Cette précipitation du jugement lui permet de se ressaisir devant l'abîme de l'interrogation, d'éviter ses vertiges et de s'enfermer dans la totalité d'un savoir composé d'idées reçues. De façon générale, sa parole est toujours trop prompte à se faire entendre, elle escamote le silence nécessaire à la réflexion, pour ne transmettre finalement qu'une impression de compréhension. Villiers ajoute : « Si le besoin de jeter ses impressions au vent n'était une faiblesse commune à ceux qui *croient* penser, rien ne justifierait l'inopportunité, l'insuffisance de ces réflexions rapides, tracées sous l'influence du moment¹¹. » Il n'y a que le caractère commun de cette bêtise qui puisse justifier que le passant ait encore le droit de critiquer — voire de parler. Ses commentaires inopportuns et insuffisants sont susceptibles d'occulter la polysémie d'une œuvre, au profit d'une univocité qui plairait au sens commun ; le passant détourne le sens de l'œuvre, jusqu'à lui assigner ce que l'esprit noble (affilié au poète et au génie) pourrait considéré comme un non-sens. En somme, il est celui qui veut toujours clore l'énigme — refus de toute étrangeté, de toute altérité.

⁹ Villiers de L'Isle-Adam, « Hamlet », *Chez les passants*, *op. cit.*, p. 428. Cette médiocrité de « l'homme de goût » est étroitement liée à la conception élitiste de la littérature qu'ont certains écrivains à la fin du XIX^e siècle (*cf.*, Georges Peylet, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898*, *op. cit.*, p. 35-36).

¹⁰ *Ibid.*, p. 429.

¹¹ *Ibid.*, p. 431. Nous soulignons.

Dans *Axël*, le Commandeur Kaspar d’Auërsperg, cousin du personnage éponyme du drame, représente le passant : il est l’exemple de la vie dissipée et l’antagoniste du penseur, celui qui n’entend rien à la philosophie, aux sciences occultes, celui pour qui « le Grand-Œuvre est de faire son chemin dans le monde et d’y prendre, de gré ou de force, la place en laquelle on désire s’asseoir » (*A*, p. 578). De plus, il veut ravir le secret d’Axël, élucider l’énigme, l’impression d’inconnu que le manoir dégage : « Voici huit longs jours que je passe en ce repaire oublié [...] certes, je ne m’y fusse pas aussi longtemps ennuyé sans cette confuse et tenace impression d’on ne sait quoi d’inconnu [...] Je désirerais beaucoup *tirer au clair* cette énigme » (*A*, p. 579. Nous soulignons). Le Commandeur désire « tirer au clair », amener de force en sa lumière ce qui lui échappe, faire sienne l’énigme. À l’instar du passant, il *croit* pouvoir posséder un savoir total sur une chose, prenant tout pour acquis. Le passant ne comprend pas, bien qu’il croie comprendre ; « comprendre [étant] le reflet de créer », selon les mots de Maître Janus, il ne crée pas. Nous l’avons vu, son savoir est précisément le reflet de cette Illusion qui se donne comme monde, son calque qui, progressivement, s’y confond, jusqu’à devenir aux yeux du passant son propre savoir. Le passant est l’homme de l’illusion, non pas l’illusionniste, celui qui est joué et non pas le joueur, celui dont la totalité du savoir ne peut pas être total. La seule totalité qui puisse subsister est celle de la tautologie. En outre, si le passant ne crée pas, il n’est pas, ne pouvant dire « je crée, donc je suis », toujours déjà mort, son être n’étant déterminé que par l’Illusion. Sa parole n’est jamais qu’une parole d’outre-tombe, un capharnaüm de signes dont le sens est occulté par les ténèbres, et qui, par leur répétition tautologique, ne répète jamais que le répété, ne donnant même plus l’ombre d’un signe. La parole du passant n’est jamais qu’une rhétorique morte, composée de « beaux mots-spectres » (*A*, p. 609) qui dénaturent le sens et l’essence des choses. Celui qui connaît « réellement » toute chose peut mettre au jour la rhétorique captieuse du passant, le contresens de ses paroles, et ce qu’elles cachent, c’est-à-dire l’homme et ses pensées :

Or, conçues par toi, imbues de ton être, pénétrées de ta voix, par ton esprit reflétées, les choses de ces paroles, à leur ressortir de ta nature et de toi proférées, ne m’arrivaient [...] que comme autant d’effigies de toi-même — frappées en des sons neutres d’une vibration toujours étrangère à leur sens, et le démentant. Car ces choses [...] ne me semblaient plus, songées par toi, que d’une *prétendue* identité avec celles, — du même nom, — dont la vivante

illusion verbale m'eût peut-être charmé [...] je ne ressentais d'elles, en tes dires dénués de leur images *réelles*, qu'une odeur de cœur desséché, qu'une impression de cadavérique impudeur d'âme, que le sourd avertissement d'une constante arrière-pensée de perfidie (*A*, p. 608-609. Mis en italique par l'auteur).

Ainsi, le passant monnaie toujours le sens et l'essence des choses lorsqu'il échange avec les autres, il ne leur donne jamais qu'une parole frappée à son effigie (« comme autant d'effigies de toi-même — frappées en des sons neutres »), parole qui ne s'ouvre pas sur l'autre, mais dit toujours le même. En ce sens, le passant est un faux-monnayeur, un charlatan qui ne comprend pas la valeur des choses comme telles, voulant toujours les saisir telles que l'illusion, comme monde, les lui donne¹². Encore faut-il, pour démasquer le faux-monnayeur, connaître la valeur *réelle* des choses et la distinguer de la fausse. Il en est de même pour le silence. Axël ajoute, toujours à l'endroit du Commandeur :

Le Silence ne représente rien pour vous, qu'un bâillement. En effet, ce mot, vide quand vous usurpez le droit de le prononcer, n'a pas (bien que de mêmes syllabes) l'ombre d'une parenté avec celui que j'ai proféré tout à l'heure. C'est en vain que vous essayez de les confondre en une même valeur » (*A*, p. 616).

Mais qu'est-ce que la réalité dans un monde d'illusions ? Qu'est-ce qui différencie la rhétorique morte du passant d'une parole qui donnerait de toute chose « la vivante illusion verbale » ? Si toute chose ne peut être dite que dans l'imperfection d'une « illusion verbale », la connaissance que nous en avons doit-elle rester silencieuse ? Que les dires du Commandeur soient « dénués [des] images *réelles* » des choses, qu'est-ce que cela signifie ? Selon Axël, il existerait, au-delà de l'illusion du monde, semblables à l'*eidos* platonicien, les choses réelles, auxquelles une certaine phénoménologie donnerait accès. La parole n'en transmettrait jamais que la réalité imaginaire (« images *réelles* ») ; elle participerait d'une fabrication de l'essence des choses. La parole comme « première

¹² C'est la raison pour laquelle le Commandeur ne comprend pas la *réelle* valeur du trésor, ni celle de son secret. Ce principe économique préfigure, d'une part, la tentation de l'or à laquelle seront confrontés Axël et Sara ; et d'autre part, il pose la question de l'économie de la parole, que les amants doivent éviter s'ils veulent préserver la pureté de leur amour, et dont l'œuvre ne peut faire l'économie, ce dont elle ne peut éviter le marchandage, le détour, — « la première déchéance » du Génie pur — toujours déjà inscrite dans un principe d'échange avec le lecteur.

déchéance ». Dans cette perspective, seul le Silence (le Génie pur) garde intacte la connaissance des choses comme telles ; la révéler, la transmettre en altère la pureté. Elle est donc de l'ordre du secret, lequel a force de loi. Et il n'y a que ceux qui connaissent cette phénoménologie des choses réelles¹³ qui peuvent en garder le secret. Ils en sont les gardiens contre ceux-là mêmes qui veulent toujours tirer au clair les énigmes. Nous verrons en quoi cette loi du Silence, dont Axël est le gardien et dont il entend faire respecter le principe de non-profération, recoupe celle qui doit assurer le secret du trésor.

3.2.2. *La légitimité du hors-la-loi*

Le Commandeur incarne l'esprit vulgaire qui est lié à l'illusion de la connaissance des choses réelles, à la vie dissipée, à la dissémination. Il ne représente rien aux yeux de l'esprit noble, en l'occurrence Axël, et passe dans sa vie comme mainte chose éphémère. « Passant, tu es passé » (*A*, p. 630), dit Axël à l'égard du Commandeur lorsqu'il l'aura tué. Le Commandeur suit tout simplement son chemin sans but, meurt comme il a vécu, dans la poursuite de sa dissémination : « Tu tombes au profond de la Mort comme une pierre dans le vide, — sans attirance et sans but [...] cette pierre, en réalité, *n'est plus nulle part*¹⁴ » (*A*, p. 630. Mis en italique par l'auteur). Vu qu'il ne crée pas, le passant n'est pas ; il est assujéti aux vérités admises et jette « ses impressions au vent ». La vie du passant, la vie mondaine, est donc le lieu de la dépossession de soi, lieu où le principe de dissémination diffère toujours la présence à soi. Ce lieu est un non-lieu. La vie mondaine, là où la parole se drape de « mots-spectres », n'est pas liée à la mort, \ mais à la vie spectrale, fantomatique (fantasmatique). Dans ce contexte, est-ce le passant

¹³ Encore une fois, il est question d'élitisme en ce qui a trait à cette phénoménologie des choses comme telles. Axël dit à son cousin : « Or, conçues par toi, imbues de ton être, pénétrées de ta voix, par ton esprit reflétées, les choses de ces paroles, à leur ressortir de ta nature et de toi proférées, ne m'arrivaient [...] que comme autant d'effigies de toi-même » (Nous soulignons). La nature du Commandeur altère inévitablement la pureté des choses comme telles. La phénoménologie qui y mène lui est donc foncièrement inaccessible. Nous y reviendrons plus loin dans ce chapitre.

¹⁴ Cette dissémination du passant qui se poursuit dans la mort, n'est pas sans lien avec l'élitisme que nous avons relevé précédemment. Dans tous les cas, le passant ne semble jamais appelé à se surpasser, passant de passant sans présence à trépassé. Axël ajoute d'ailleurs à l'endroit de son cousin mort : « Rien ne t'appela, jamais, de l'Au-delà du monde ! » (*Ibid.*, p. 630. Nous soulignons) Aucun appel à la transcendance, ni rappel, ni aucun souvenir pour le passant qui lui éclairerait momentanément sa condition humaine illusoire : le passant semble à ce titre l'oubli pur, celui qui a toujours déjà oublié, en ce sens, celui qui n'oublie même pas.

qui passe, insignifiant, dans la vie de l'esprit noble (qui rappelons-le est affilié au poète, au génie), comme dans *Axël* ? L'esprit noble n'est-il pas contraint d'être de passage chez les passants ? Foncièrement liée à la vie sociale, cette contrainte s'imposerait d'elle-même et mettrait l'esprit noble en relation avec l'esprit vulgaire. D'une part, il aurait à lutter contre le mode de vie du passant (l'appel aux tentations) ; et d'autre part, il serait confronté à l'ignorance de ce dernier, à ses illusions, dont il aurait à prendre connaissance afin de s'y affranchir totalement. En ce sens, la rencontre des esprits noble et vulgaire pourrait bien être à l'origine d'une dialectique dans la mesure où un dialogue s'ouvre entre les deux parties adverses. Axël est d'ailleurs contraint à échanger avec son cousin, qui l'oblige à rompre le silence et à débattre avec lui de la valeur d'un secret.

Cependant, cette échange ne se fait pas parmi les passants, mais en exil, loin de la vie mondaine. En effet, Axël demeure en son manoir familial, situé dans la Forêt-Noire (lieu de ténèbres), loin de la civilisation. Pour le Commandeur, ce lieu éveille un sentiment d'étrangeté : « Je l'avoue : ce manoir, y compris ses habitants, me semble improbable. Je m'y trouve paradoxal » (*A*, p. 577). Ce manoir paraît déjouer tout calcul de probabilités ; il est un lieu de hasard, pourrait-on dire. De plus, il y a des chances qu'on s'y trouve « paradoxal », à la fois contraire à l'opinion commune (*paradoxos*¹⁵), et antinomique, pris, surpris entre le vrai et le faux. Il faut comprendre que celui qui s'y trouve paradoxal est l'un des fiers représentants du bon sens, de l'opinion commune ; non seulement le manoir est éloigné de la vie mondaine et de la figure du passant, mais en plus, il s'y oppose. La pensée qui s'y développe est contraire à la logique du passant. En outre, ces caractères d'improbabilité et d'antinomie s'expliquent par le fait que le manoir est anachronique ; on y maintient en survie un passé : « Ici, l'on est en retard de trois cents ans, montre en main » (*A*, p. 577). La demeure d'Axël entre en contradiction avec la *chronologie* du passant, alors qu'elle est, pour son propriétaire, son « héréditaire maison » (*A*, p. 615), symbole de la piété filiale, là où reposent les générations : lieu historique par excellence. En somme, le manoir est à la fois un non-lieu au présent pour le passant¹⁶, et la maison ancestrale, symbole de l'histoire des siens pour Axël.

¹⁵ *Le Nouveau Petit Robert*, 1996, *op. cit.*, p. 1582.

¹⁶ Ce n'est pas par piété filiale que le Commandeur rend visite à Axël. Son passage est motivé par quelque intérêt financier : « Il a fallu cette circonstance d'héritage, d'intérêts, pour lui rappeler [au Commandeur],

Au surplus, l'historicité du manoir n'est pas immanente ; elle est en partie liée à l'histoire du passant, représentant de la patrie. Axël s'adresse en ces termes au Commandeur : « Oh ! chez les *miens*, monsieur, l'on n'eut jamais que faire de personne pour décréter notre honneur, attendu que la patrie, fondée, à travers les siècles, par nos actes et ceux de nos pairs en seigneurie militaire, nous doit le plus pur du sien... » (*A*, p. 615. Mis en italique par l'auteur). Ainsi, les fondements historiques de la patrie reposent sur les actes de la famille Auërsperg ; ils y trouvent leur origine. Pour Axël, la patrie est un lieu comme un autre, qui a perdu sa fonction symbolique, sa valeur, lesquelles se sont transposées dans le manoir : « Je suis ici dans mon héréditaire maison, foyer d'exil en un lieu d'exil, la patrie n'étant plus, pour moi, qu'un emplacement » (*A*, p. 615). L'exil devient le lieu de l'Histoire, la patrie lui ayant cédé sa fonction historique.

Le secret du trésor, qui est caché dans les environs du manoir, est un exemple de cette imbrication entre l'histoire du passant et celle de la famille Auërsperg. Il est lié à un événement historique et à la mort du père d'Axël, laquelle camoufle une perfidie de l'État : « Monseigneur, il est avéré, pour moi, qu'une perfidie préméditée, qu'une trahison, qu'une explosion tardive, pour les Grands qui la conçurent, fut cachée sous l'apparente " fatalité " de cet assassinat militaire¹⁷ » (*A*, p. 588). Ce fait historique, en ce qu'il cache une bavure de l'État, contient ce qui peut en ruiner l'honneur ; il est ce qui peut introduire le doute dans « cet être de raison » (*A*, p. 614), ce qui peut renverser la « Raison d'état » (*A*, p. 614). Porter atteinte à cette Raison, la remettre en question contaminerait la logique même du passant. Dans cette perspective, le manoir, que nous avons désigné comme lieu des origines du passant, où est enfoui le secret d'un trésor qui contient lui-même le secret compromettant de la mort du père d'Axël, est aussi le lieu d'où pourrait émerger la parole qui mettrait en doute l'honneur de la « Raison d'état »,

là-bas, à la cour de Prusse, que son cousin, le comte Axël d'Auërsperg, prince germain [...] vivait seul, avec de très vieux serviteurs, dans un château fort en ruines [...] » (*A*, p. 565). C'est la raison pour laquelle Axël dit à son cousin qu'il méconnaît le sens de l'Or, et qu'il ne le considère pas, malgré les liens du sang, comme un parent. Pour le Commandeur, le manoir est moins le symbole de son histoire familiale qu'un lieu comme les autres où il peut poursuivre ses intérêts.

¹⁷ Ce sont les propos de Herr Zacharias, serviteur d'Axël, s'adressant au Commandeur. Soulignons ici, à titre indicatif, que cet or appartient en droit à l'État qui en avait confié la garde au père d'Axël, lequel

sa légitimité, sa logique, son discours. Or, le secret de l'or et de la perfidie qu'il dissimule est tu par les habitants du manoir ; la parole qui menace la « Raison d'état » demeure inoffensive, et ce, jusqu'à ce que le passant lui-même veuille tirer au clair l'énigme du trésor. Pour Axël, le secret de l'or ne peut être dévoilé, il est ce qui ne se dit pas, ce qui ne doit pas être dit. En ce manoir, c'est donc le silence qui a force de loi. Étant donné que « le Silence ne représente rien pour [le Commandeur] », qu'il ne peut jamais qu'« usurper le droit de le prononcer », le passant est toujours déjà en situation d'infraction. Le secret n'a pas la valeur qu'il lui donne, il n'appartient pas à l'économie de la parole, il ne peut se dire sans se déprécier. Dans ces circonstances, le passant est nécessairement condamné à mort.

Les habitants du manoir, dont la parole pourrait subvertir « la Raison d'état », commandent donc toujours en leur pouvoir latent. En gardant en sa possession l'or de l'État, Axël fait une « omission à la Loi » (A, p. 615), selon le Commandeur ; mais en son manoir qui est en contradiction avec la *chronologie* du passant et qui n'appartient pas à la patrie, Axël échappe aux règles de l'État. De plus, pour justifier sa position de hors-la-loi, Axël puise la légitimité de ses actes dans les infractions mêmes de l'État : « Grâce à la meurtrière duplicité de vos mandataires, on ne sait ce que votre Or est devenu : l'Allemagne a prescrit mes légitimes droits d'enquête sur l'événement qui explique et motive cette disparition » (A, p. 617). Si Axël contourne la loi, c'est parce qu'il applique la logique contradictoire de l'État. Il ne s'y oppose pas en lui objectant d'autres règles ; au contraire, il met en relief ses illogismes, ses failles. Puisque la « Raison d'état » est défaillante, Axël peut proclamer que « nul, jamais, n'eut d'autres droits que ceux qu'il prit » (A, p. 627) : légitimité relative — qui rappelle celle de l'illusionnisme — dont personne n'a le droit de discuter la valeur, hormis celui-là même qui en est le législateur. Ce dernier n'a pas à se justifier, à se rendre justice, entendu que toute forme de légitimité se vaut. Par conséquent, ses décisions peuvent demeurer secrètes, sans appel ; la loi en vigueur est celle du Silence. Ce mode de légitimité englobe en outre le droit à l'ignorance : « Donc, où qu'elles puissent être, [les richesses

avait pour mission de le cacher, l'Allemagne craignant d'être envahie par la France (cf. « Le récit de Herr Zacharias », p. 582-591).

du trésor en question] ici ou non, que m'importe ! Qu'elles dorment ! C'est bien le moins que je partage avec tous le droit de les ignorer » (A, p. 617). Droit auquel le Commandeur attente en voulant savoir, en voulant faire parler le gardien du secret de l'or. Curieusement, cette loi du Silence, laissée au jugement de celui qui la promulgue, non seulement échappe à la « Loi » et à ses règles, mais elle permet aussi de passer sous silence les infractions de la « Raison d'état » et celles du passant. Cette loi du Silence est donc ce qui bouleverse toute logique législative. Rappelons-nous toutefois que le silence n'a pas la même valeur dans les deux cas. Pour Axël, le Silence n'est pas ce que le passant veut exprimer quand il s'arroge le droit de prononcer ce mot. Quand il n'est pas « qu'un bâillement », le silence permet au passant de taire ses bévues, ses incartades : il est illicite. À l'inverse, le Silence s'impose comme le secret lui-même pour Axël. Selon sa logique législative, seul le hasard peut dévoiler le secret de l'or, sans égard à la hiérarchie sociale, donc hors de toute relation au pouvoir :

Cette vacante merveille est donc à la merci de qui en sera le prédestiné, s'il est conduit vers elle par un décret de cette Nécessité qui veille aux fortunes des humains. Oui, son *légal* héritier sera le premier voyageur qui [...] s'engagera [...] dans les allées où flamboient ces richesses mortes (A, p. 618. Mis en italique par l'auteur).

Le hasard, « cette Nécessité », préside donc à la loi du Silence.

C'est ainsi que le Commandeur pénètre dans le manoir avec l'intention de tirer au clair le mystère qui s'en dégage, alors que le silence et le secret imposent leur loi. Exiger que le jeune comte échange avec lui le secret de l'or coûtera la vie au Commandeur. Le passant contrevient à la loi du Silence parce qu'il veut monnayer de sa parole un secret, qui, à plus forte raison, lui est absolument défendu : « [...] tu penses pouvoir toujours mesurer, victorieusement, d'un sarcasme, l'effort des conceptions qui te sont inaccessibles, des sciences qui te sont *interdites* » (A, p. 606. Nous soulignons). Même s'il le voulait, le passant ne pourrait apprendre cette science du Silence, qui, rappelons-nous, mène aux choses réelles ; la précocité de sa parole tautologique préside toujours à sa connaissance de toute chose, tout comme elle le fait pour la valeur *réelle* du trésor. L'infraction du Commandeur est d'abord une transgression des limites de son

savoir. Et ce pas au-delà de ses propres limites, le passant le fait en pénétrant dans un lieu dont il ne pourra jamais comprendre la logique ni les lois ; un lieu qui lui est donc foncièrement interdit. En ce sens, le Commandeur est un intrus, un contrebandier qui vient troubler, parasiter les frontières entre les esprits noble et vulgaire. Et c'est parce qu'il pénètre plus avant dans le domaine de l'interdit, voulant faire dire à Axël ce qu'il sait du secret de l'or, que ce dernier le provoque en duel — attaque en règle — et l'extermine. D'ailleurs, Axël est désigné comme « l'Exterminateur¹⁸ » (*A*, p. 591). La mort du Commandeur symbolise celle du passant en général ; elle mène à son éradication des domaines du secret et du silence que représente le manoir. Est-ce là la fin du Monde tragique comme ce fut celle du Monde Religieux lorsque Sara, en une mort symbolique, fit descendre l'Archidiacre dans la crypte de Sainte-Apollodora ? Est-ce là la mort tragique du passant qui a pénétré sans le savoir dans le domaine de l'interdit, alors qu'il n'y poursuivait que son principe de dissémination ? Le Monde tragique est-il celui du passant ? Si le trépas du Commandeur est une mort tragique, — et peut-être dût-elle l'être pour le Public en général qui était aussi, pour Villiers, l'esprit vulgaire, le passant¹⁹ — elle n'est pas d'emblée une tragédie pour Axël, car son cousin n'est plus à ses yeux qu'un passant comme les autres : « Passant, tu es passé. [...] Tu tombes au profond de la Mort comme une pierre dans le vide » (*A*, p. 630).

Toutefois, la mort du Commandeur est loin d'être sans signification pour Axël. D'une part, le cadavre de son cousin prend sa place dans le caveau familial. Cette substitution des corps pourrait bien être une subtilité contre la mort : « (Axël) Aux caveaux, près des sépultures, — cette nuit même ! (Gotthold) — Une fosse est prête, monseigneur : c'était la vôtre, — creusée d'après votre formel désir, autrefois...(Axël) — Soit : cendre pour cendre » (*A*, p. 630). De cette façon, Axël semble contrer la mort

¹⁸ Titre du chapitre III de la deuxième partie, scène VII.

¹⁹ Que pourrait offrir un théâtre où le public (le passant) assisterait à sa mort et auquel seraient interdits les domaines dans lesquels le drame pénètre progressivement ? En fait, ce n'est peut-être pas l'accès aux domaines comme tels qui est défendu au public, mais plutôt l'immixtion de son savoir, de sa critique, de son commentaire qui ne serait jamais approprié au drame. On l'inviterait plutôt à laisser venir à lui l'inconnu. Est-ce l'une des raisons pour laquelle *Axël* est une « tragédie métaphysique » ? En outre, ici se pose la question du destinataire du drame, s'il est vraiment destiné au Public en général, sachant que Villiers ne s'est jamais prêté à des lectures d'*Axël* que dans un cercle littéraire restreint. Toutefois, vu que notre mémoire ne porte pas sur la réception d'*Axël*, ni sur sa théâtralité, mais sur la relation entre le thème de l'amour et l'idéalisme de Villiers, nous ne développerons pas davantage cette réflexion.

propre au passant (au mode de la dissémination), tout comme Sara qui en refusant la renaissance en Dieu, a échappé au trépas qui y mène. Axël donne la mort à son cousin qui meurt à sa place. De plus, cette substitution des corps pourrait être vue comme une ruse qui viserait à cacher à la fois la mort du Commandeur et l'existence d'Axël. Elle place Axël en situation de sur-vie, tout comme l'est Sara. En revanche, après la mort du Commandeur, le jeune comte se retrouve devant Maître Janus en présence duquel il se sent « redevenir seulement un homme » (A, p. 631). Axël retombe dans le monde des hommes, lui qui devant le passant se *croyait* un surhomme ; une chute qui est due à la présence du surhumain, du divin, sinon qui l'inspire. Cette chute est peut-être bien une tragédie pour Axël, semblable à celle de l'homme tragique pour lequel « l'homme est une insoutenable rencontre d'extrême grandeur et d'extrême misère, néant incongru où les deux infinis se heurtent²⁰ ». En somme, le Monde tragique est peut-être davantage celui auquel Axël ne peut échapper, car le jeune comte est devant l'exigence d'assumer le destin de l'homme (tragique) qu'il est redevenu face à Maître Janus. À moins qu'il ne devienne lui-même, en y croyant, un Dieu.

²⁰ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 141.

3.3. Le Monde occulte

3.3.1. « *Le réel Savoir* »

Avec l'arrivée de Maître Janus s'ouvre un autre monde : le « Monde occulte ». Maître Janus l'introduit, il y fait pénétrer celui qu'il initie. Il est à la fois le guide, le seul qui connaisse les chemins du « Monde occulte », et le gardien de la frontière, du seuil, celui dont il faut attendre l'invitation. Il est le phare de ce Monde, lumière dans les ténèbres des sciences occultes ; car ici, nous sommes bien du côté de l'obscurité, de ce qui demeure impénétrable tant pour le « Monde religieux », l'Archidiacre associant Maître Janus aux Rose-Croix (*cf.*, p. 42), que pour le Monde des passants, les sciences occultes n'étant pour le Commandeur que des « superstitions épaisses » (*A*, p. 577). Pour le sens commun, cette obscurité correspond donc au non-sens. En revanche, elle symbolise peut-être le secret qui doit rester dans la nuit silencieuse et qu'on ne peut pas tirer au clair. Et c'est « au seuil²¹ » (*A*, p. 632) de ce Monde que se trouve Axël, devant Maître Janus. Il est donc question, dans cette troisième partie, d'un passage, d'un franchissement, d'un *pas au-delà* d'une frontière et, dès lors, d'une séparation entre deux territoires, deux lieux, comme ce fut le cas dans les Mondes religieux et tragique. Passage précédé d'une invitation qui fut toujours perfide dans les Mondes précédents, dissimulant quelque intérêt sous de captieuses paroles²². Quant à l'invitation de Maître Janus, elle est d'abord motivée par un élitisme : « Alors que tu vagissais dans tes langes, si tu n'eus pas, sous tes paupières fermées, le regard tout empreint de cette *Lumière* qui pénètre, reconnaît et réfléchit l'Esprit substantiel [...] je ne puis te donner ce regard » (*A*, p. 636. Mis en italique par l'auteur). C'est la raison pour laquelle Maître Janus ajoute, s'adressant toujours à Axël : « Je n'instruis pas : j'éveille » (*A*, p. 636). Les élus n'ont pas à connaître un savoir qui mène à « l'Esprit substantiel » ; ils doivent seulement reconnaître ce qu'ils savent déjà, l'ayant peut-être oublié ou l'ignorant foncièrement,

²¹ Titre du chapitre I de cette troisième partie.

²² Nous l'avons vu, ce qui explique que le Commandeur soit de passage au manoir est une « circonstance d'héritage ». En outre, la raison qui incitait l'Archidiacre et l'Abbesse à convertir Sara cachait aussi quelque intérêt financier, comme en fait foi cet extrait : « Ma sœur, voici les titres patrimoniaux de Sara de Maupers et les actes qui la concernent ; ils vont devenir la propriété du couvent ; les richesses qu'ils représentent suppléeront à la modicité de notre mense » (*A.*, p. 538).

comme le secret même de leurs origines. L'oubli, l'ignorance qui correspondent aussi au sommeil, au rêve, à la nuit, puisque Maître Janus dit ne pouvoir qu'éveiller l'écu. Le « Monde occulte » n'est donc obscur que pour celui qui y pénètre les yeux fermés, c'est-à-dire dans le sommeil qu'il croit être sa vie. En s'éveillant, l'écu reconnaît ce que son éveil lui dévoile, comme ce qui lui est propre, intime. Pour Maître Janus, toute connaissance est d'ailleurs une reconnaissance : « Qui peut rien connaître, sinon ce qu'il reconnaît ? Tu *crois* apprendre, tu te retrouves : l'univers n'est qu'un prétexte à ce développement de toute conscience » (A, p. 637. Nous soulignons). Cette gnoseologie confine nécessairement au solipsisme, puisque tout savoir est toujours déjà limité par ce que l'esprit est en mesure de reconnaître. La connaissance n'est jamais que l'éternel retour du même, l'impossibilité de rencontrer « quelque chose de véritablement autre » (cf., p. 6). Nous sommes ici au cœur de l'illusionnisme, en son nœud gordien qu'on ne peut trancher sans que l'illusion ne nous rattrape dans le détour, dans notre tentative de la contourner. Il y a seulement ceux dont « le regard est empreint de cette *Lumière* qui pénètre, reconnaît et réfléchit l'Esprit substantiel », qui soient *éligibles* à la phénoménologie des choses comme telles, ce que Axël nomme le « réel Savoir » (A, p. 634). Encore faut-il que ces élus en *choisissent* la voie ; car ceux-ci, contrairement au passant qui est exclu d'emblée de l'élection, ont bien le choix. Ils ont le privilège de choisir, c'est-à-dire de trancher entre deux choses, entre deux possibilités. En fait, le choix est à la fois un privilège, si on se place du côté du passant qui ne l'a jamais, toujours déjà pris avec le sens commun, et une déchéance pour l'écu : « Mais voici qu'il faut te décider, puisque te voici déchu jusqu'à pouvoir choisir [...] » (A, p. 642). L'esprit de l'écu doit être pur de tout choix, lequel est impur en soi. Axël est donc sur cette ligne, sur cette frontière entre le choix et le non-choix (ce qui n'est même plus de l'ordre du choix), entre l'impur et le pur. Il est dans cet entre-deux qui est peut-être zone neutre, ou ni l'un ni l'autre, ou encore lieu de la contamination de l'un par l'autre, jonction et aussi unité.

S'il y a un choix à faire, la volonté y est nécessairement impliquée. Il faudra d'abord que l'écu veuille s'éveiller ; d'où l'invitation de Maître Janus. Mais il s'agit plus précisément de « pure volonté », nous dit Axël : « Homme [...] tu possèdes l'être réel de

toutes choses en ta pure volonté, et tu es le dieu que tu peux devenir. — Oui, tel est le dogme et l'arcane premier du réel Savoir²³ » (A, p. 634). La pure volonté est ce en quoi « l'être réel de toutes choses » se manifeste, immanent. La phénoménologie des choses réelles en dépend. Mais en quoi la volonté est-elle pure ? Pour qu'elle le soit, on doit d'abord en retrancher tout désir qui limiterait la perception de toute chose : « Homme, si tu cesses de limiter une chose en toi, c'est-à-dire de la désirer, si, par là, tu te retires d'elle, elle t'arrivera, féminine, comme l'eau vient remplir la place qu'on lui offre dans le creux de la main²⁴ » (A, p. 634). Le désir est un mouvement d'appropriation des choses. En ce sens, il est peut-être au cœur de tout savoir totalitaire, de toute prétention de l'homme à la totalité ; il procéderait à une pré-compréhension de toute chose. La pulsion du savoir. En outre, le désir, selon Axël, est de l'ordre de l'impur (« la première déchéance ») ; il participe de cette vie qui est sommeil, rêve, nuit. Retrancher le désir consiste à se dissocier des choses en nous, à s'en retirer, afin de les rendre à elles-mêmes, en leur essence propre, et de les laisser venir à nous par la suite, en notre volonté pure ; car « l'Homme » possède en lui, selon Axël, « l'être réel de toutes choses », et non seulement leur « image réelle », leur reflet. Le « réel Savoir » est donc la réciprocité, en soi-même, des choses comme telles et de l'être des choses en soi ; reconnaissance pure de toute appréhension préalable. Il y va d'un laisser-venir à soi et d'un laisser-aller à l'autre, d'une rencontre pure de toute intention ou dont l'intentionnalité est pure de tout désir. En somme, cette volonté pure aurait pour but la dé-limitation des choses en soi. En ce sens, peut-être ne pourrait-on plus parler ici de volonté, ni même d'un vouloir, si ce n'est en tant que vouloir passif, que passivité intuitive.

Au regard de cette pure volonté, détachée de l'appréhension du désir qui présiderait à tout savoir comme totalité, que serait le « réel Savoir » ? Pouvons-nous encore parler d'un savoir, d'une connaissance (ou reconnaissance) des choses comme

²³ Curieusement, le principe de « pure volonté » semble s'adresser à l'« Homme » en général et non seulement à l'écu.

²⁴ Une chose nous parvient telle qu'elle est, c'est-à-dire autre, de la façon dont nous ne l'avons jamais perçue, que si elle n'est pas désirée ; et elle survient alors « féminine ». La féminité est donc associée à l'essence des choses. Retenons ce caractère féminin des choses comme telles, de l'altérité, sachant que la rencontre entre Sara (celle qui survient) et Axël approche.

telles, alors que la pure volonté qui assure le « réel Savoir » est antérieure à toute interprétation ? Le « réel Savoir » est-il la pensée de l'être (de la vérité de l'être) en tant qu'elle est « radicalement étrangère à la recherche d'un principe ou même d'une racine [...] au-delà de la théorie, non le premier mot de la théorie²⁵ » ? À ce propos, Maître Janus dit à Axël : « Reconnais-toi ! Profère-toi dans l'Être ! » (A, p. 641) Le « réel Savoir » est donc une affirmation sans limite, qui n'est jamais finie et qui ne fait que s'affirmer *dans* l'Être, c'est-à-dire qui ne peut pas se produire au dehors de l'Être, qui ne peut pas parler en dehors de l'Être, ni, du dehors, de l'Être. L'homme s'affirme en l'Être sans pouvoir ne rien dire de son secret (du secret de l'Être et du secret de l'homme s'affirmant dans l'Être). En outre, s'affirmer dans l'Être révèle à l'homme sa « toute-essence », ses origines : « Tu es un Dieu qui ne feint d'oublier sa toute-essence qu'afin d'en réaliser le rayonnement. Ce que tu nommes l'univers n'est que le résultat de cette feintise dont tu contiens le secret » (A, p. 641). Selon Maître Janus, l'homme²⁶ n'oublie pas ses origines de manière accidentelle, ni par nécessité ; c'est une ruse de sa part, la feinte d'un oubli (« un Dieu qui ne feint d'oublier ») qui n'en est plus alors un, mais le secret du jeu de l'ignorance. L'homme se jouerait depuis toujours, en toute connaissance de cause, la tragédie de l'ignorance afin de *profiter* du rayonnement de sa divinité et de s'illusionner sur sa puissance. En revanche, l'homme qui s'affirme dans l'Être retient son rayonnement divin afin de demeurer dans le secret des dieux. Rien en dehors n'est dit : le « réel Savoir » annule la parole, le droit de parole, puisqu'il est la Loi avant toute détermination, loi du Silence. Le « réel Savoir » n'est donc pas transmissible ; il n'est jamais que pour soi, en soi.

De plus, si l'homme se profère dans l'Être, il échappe à la mort, car « la Mort, c'est avoir choisi », c'est « l'Impersonnel, c'est le Devenu » (A, p. 637), nous dit Maître Janus. L'Être n'est pas le Devenir ; il n'est donc ni la vie ni la mort. L'Être n'est pas non plus l'Impersonnel, la neutralité ; il est l'affirmation de soi, l'ultime possession de soi-même : « *Reconnais-toi ! Profère-toi dans l'Être !* » (Nous soulignons) Ainsi, je ne me

²⁵ Jacques Derrida, « Violence et métaphysique », *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 200.

²⁶ Nous employons le générique, puisque cette feinte d'oublier pourrait bien s'appliquer à tout homme qui nomme l'univers. Encore faut-il que l'homme sache le secret de cette feintise, ce qui, si on suit la logique

perds pas dans l'Être ou la pensée de l'Être ; au contraire, je m'y retrouve dans toute ma plénitude, dans toute la puissance de mon rayonnement divin, préservé tel quel. Mais puisque le « réel Savoir » n'est pas un savoir, comment sait-on que nous en prenons connaissance ? Comment sait-on que nous nous affirmons dans l'Être ? Le recours à la foi s'avère une fois de plus essentiel. Il s'agit encore de croire et de créer de toute pièce ce à quoi on aspire : « Telle est la vérité, selon l'absolu que tu peux pressentir [...] Si tu veux la posséder, crée-là ! comme tout le reste [...] Puisque tu ne sortiras pas de l'illusion que tu te feras de l'univers, *choisis* la plus divine » (A, p. 641. Nous soulignons). Contrairement à ce que nous disait précédemment Maître Janus, le choix, celui d'une illusion plutôt que d'une autre, est finalement inévitable. Par conséquent, la Vérité, le « réel Savoir » n'est jamais qu'illusoire, tout comme l'Être et la prétention de l'homme à s'y affirmer. Cette affirmation dans l'Être n'est peut-être, en fin de compte, que le discours d'une science retorse, une parole totalitaire s'arrogeant, comme dernier mot, la loi du Silence. La tension infinie de l'homme vers l'Être serait suppléée par sa prétention à s'y affirmer. Ce choix arbitraire de la divinité (« *choisis* la plus divine ») cède encore tous ses pouvoirs à l'illusion ; il se fait toujours selon ses règles. Il relève d'une lucidité face à l'illusion, lucidité comme distance critique qui se résorbe dans le choix d'un retour à l'illusion. Il ne s'agit, en fait, que de s'illusionner en toute connaissance de cause. Le fin mot du pessimisme ? Mais quelle est la différence, pour l'homme, entre s'illusionner en toute lucidité et feindre l'oubli ou l'ignorance de ses origines ? N'est-ce pas encore ruse et mensonge ? Non plus théâtre de l'ignorance, mais théâtre de la Vérité qui n'échappe pas davantage au leurre ? En fin de compte, le secret est-il celui de l'irréductibilité de l'illusion ? L'Archidiacre ne l'avait-il pas déjà dit à Sara lorsque, dans son prêche, il proféra : « Illusion pour illusion, nous gardons *celle* de Dieu ». Le savoir occulte ne relève-t-il encore que d'une autre rhétorique ? En quoi peut-il prévaloir sur tout autre savoir ? En quoi peut-il se réclamer du « réel Savoir » ? Et ce mensonge lucide, ce choix qui délimite la frontière entre le savoir illusoire (prétention de savoir ignorante) et l'illusion du savoir (prétention de savoir lucide) ne cache-t-elle pas encore quelque chose ?

villiérienne, échapperait au passant qui oublierait sans feinte, dans sa précipitation à parler du secret en général.

3.3.2. *Le Renonciateur*

À l'invitation de Maître Janus²⁷, Axël, tout comme Sara, dit non. Une des raisons qui explique ce refus, c'est qu'Axël a l'esprit troublé par le désir de l'or : « Pour un secret...que je ne connais pas, — qu'hier j'oubliais, — et qui, depuis une heure m'obsède » (*A*, p. 632). Maître Janus tente d'ailleurs de l'en soustraire par son discours : « Dis si tu es libre seulement d'exclure de ta pensée la vaine obsession de cet or ? » (*A*, p. 642) L'Exterminateur aurait été contaminé par celui-là même qu'il a tué : le passant, parasite de la frontière entre les esprits noble et vulgaire, vecteur de la cupidité. Mais ce désir de l'or, qui limiterait, en tant que désir, le trésor à sa valeur marchande, n'est pas l'unique raison du refus d'Axël — bien qu'il en soit peut-être le point de départ, le motif premier. Axël renonce au savoir occulte parce qu'il en récuse la prétention à la Vérité :

Au nom de quelle vérité l'Homme pourrait-il condamner une doctrine, si ce n'est au nom d'une autre doctrine, de principes aussi discutables que ceux de la première ? [...] Ah ! que m'importe ! c'est trop sombre ! je veux vivre ! Je veux *ne plus savoir* ! » (*A*, p. 644. Mis en italique par l'auteur)

Axël remet en question l'illusion du « réel Savoir », sa dé-limitation, ainsi que sa prévalence sur toute autre doctrine qui, dans ce champ de l'illusoire, serait tout aussi valable, à l'instar du désir qui n'est qu'un autre mode d'appréhension. Ce serait donc en deçà de ce degré zéro du savoir (le désir) qu'Axël voudrait vivre lorsqu'il dit qu'il veut « *ne plus savoir* ». Être dans l'ignorance totale. D'une part, Axël rejette l'illusion du « réel Savoir » dont il méprise le mensonge. D'autre part, il ne peut simplement « régresser », passer du côté du savoir illusoire et vivre à la manière du passant en feignant d'oublier. Pour cette raison, Axël veut tout oublier instantanément : « Je veux l'instant d'oubli » (*A*, p. 639). Cet oubli est toutefois quelque peu fallacieux, puisque le jeune comte ne veut que « l'instant d'oubli » : une amnésie à la fois immédiate et passagère ; oublier le chemin du savoir occulte tout en ne le perdant jamais de vue, sans

²⁷ La question que pose Maître Janus à Axël est exactement la même que celle posée par l'Archidiacre à Sara, lors de la demande en mariage : « Acceptes-tu la Lumière, l'Espérance et la Vie ? » (*A*, p. 543 et p. 644) Comme quoi, les illusions divines du savoir occulte et du savoir dogmatique s'équivalent, encore qu'il s'agisse dans un cas de choisir celle qui divinise l'homme, et dans l'autre, de recevoir Dieu comme tel.

pour autant vivre à la manière du passant, dans la poursuite de sa dissémination. D'ailleurs, bien qu'il n'ait pas affirmé clairement à Maître Janus son refus de convoiter le trésor, Axël ne manifeste pas l'intention d'en déchiffrer le secret (nous verrons qu'il en est peut-être autrement plus loin). Le jeune comte semble d'abord s'en remettre au hasard en ce qui a trait à la découverte du trésor : « Ah ! que m'importe ! c'est trop sombre ! je veux *ne plus savoir* ! — L'or est le hasard, voilà le mot de la Terre » (A, p. 644). Si l'or est le hasard, c'est que les deux ne font qu'un et que cette affirmation, qui est le mot de la Terre et non celui d'Axël, peut se lire dans les deux sens : d'une part, l'or ou plus précisément sa découverte est le symbole par excellence du hasard ; et d'autre part, le hasard est l'or de la Terre, richesse incalculable, aucun calcul d'intérêt ni de raison ne permettant d'en supputer les ressources, d'en prévoir les forces, richesse incalculable qui serait peut-être la seule à déborder la toute-puissance illusionniste, qui participe toujours déjà du jeu de l'illusion. Cette richesse incalculable s'offrirait comme un don qui n'est qu'un donner sans espoir de retour, don sans échange. Le choix d'Axël de s'en remettre au hasard, à la loi de la « Nécessité », révoque son droit au pouvoir, retranche toute décision qui tiendrait encore à une volonté de puissance. Axël répète le discours qu'il tenait à son cousin, selon lequel les richesses appartiennent au hasard, qui est « leur unique *propriétaire* » (A, p. 618). Le hasard qui est aussi « l'Inconnu²⁸ », ce qui échappe à toute forme de savoir. Rappelons qu'Axël veut « *ne plus savoir* ». Il rejette la doctrine de Maître Janus ainsi que la volonté du passant de tout connaître jusqu'au secret. Il oppose à la fois au faux silence de l'affirmation dans l'Être et à la parole précipitée du passant le mot de la Terre, qui est aussi le silence du hasard, la loi du Silence, le dernier mot. Axël reste donc dans l'entre-deux, sur la frontière qui délimite le savoir occulte et le savoir illusoire du passant. Il y demeure en position de transgression d'un côté comme de l'autre, transgression qui est aussi le pas franchissant le seuil. Axël est ce nouveau parasite, hybride, contaminé et contaminant la frontière entre les esprits noble et vulgaire. Nouveau parasite qui veut laisser survenir le don de « l'Inconnu ».

²⁸ « Encore une fois, n'ayant rien tenté pour conquérir cet héritage, le sachant ici, je me sentirais sacré pour m'en saisir, s'il venait à moi du fond de l'Inconnu » (A, p. 618).

CHAPITRE 4 — AXËL ET LE PUR AMOUR

Il s'agira maintenant, dans ce quatrième chapitre, de voir la relation entre le thème de l'amour et les différents savoirs dans *Axël*, auxquels nous nous sommes attardé dans les chapitres précédents, et qui, nous l'avons vu, participent tous du jeu de l'illusion. L'amour est-il la synthèse d'une dialectique mise en place à l'intérieur des Mondes religieux, tragique et occulte, qui les confrontait entre eux sur le territoire de l'œuvre ? L'amour entre Axël et Sara qui ne survient qu'à la fin, prépare-t-il le *dénouement* de la tragédie, c'est-à-dire une solution au nœud gordien de l'illusion, une fin qui tracerait aussi une ligne entre l'illusion, son jeu, ses règles, sa loi, et l'au-delà de la solution ? Et cette ligne une fois franchie, celui qui effectue le pas au-delà étant affranchi de l'illusion, à quoi peut-on s'attendre ? Et peut-on s'y attendre soi-même ? Peut-on s'y attendre l'un l'autre ? Si l'illusion est la pensée même de l'homme, ce qu'il feint d'oublier afin de s'illusionner sur sa puissance, en sortir, l'outrepasser le mène-t-il du côté de la folie ? Et le *pas au-delà* de l'illusion, de la limite qui la sépare de sa solution, est-ce aussi le trépas, le mourir comme tel, l'homme ne pouvant disparaître, selon la logique villiérienne, sans la cessation de la pensée elle-même ? Par conséquent, l'au-delà de l'illusion serait le « lieu » (non-lieu) où l'homme ne peut plus pouvoir. Il faudra voir si l'amour peut nous y mener en mettant un terme à l'illusion. Et ce sera ici l'amour en tant que pur amour selon la formulation qu'en donne Jacques Le Brun : « [...] un amour détaché de toute perspective de récompense et de tout intérêt pour soi, le critère de la validité, et même de la légitimité de l'amour étant la perfection d'un détachement poussé jusqu'à la perte du sujet¹. » Un amour qui implique un don sans objet, un donner sans calcul d'intérêt ni peut-être sans calcul de la raison, un donner qui est de l'ordre de la démesure, de l'incalculable. Il implique également la mort, un amour-jusqu'à-la-mort, seule fin possible pour un sujet qui *doit* se perdre, sans quoi cet amour n'est pas légitime, conforme à la loi du pur amour qui en prescrit les conditions. En ce sens, cette prescription du pur amour serait un remède à toute volonté de

¹ Jacques Le Brun, *Le Pur amour de Platon à Lacan*, op. cit., p. 22.

puissance, à toute autonomie, à toute autarcie : l'homme se retrouverait en situation d'hétéronomie — laquelle compenserait peut-être la mort de Dieu.

4.1. Sara : la femme, la féminité, la mère

Nous l'avons vu, Axël est sur la frontière qui délimite les esprits noble et vulgaire, dans l'entre-deux, porteur d'une logique de la contamination en tant que nouveau parasite qui veut laisser survenir l'Inconnu. L'Inconnu qui est au-delà de la pensée de l'homme confinée à l'illusion, l'Inconnu comme hasard, qui toujours nous surprend. L'Inconnu c'est l'autre, le tout autre, autrui. C'est aussi la mort, ce à quoi on ne peut toujours s'attendre qu'imparfaitement :

C'est toujours une manière de voir venir ce qu'on ne voit pas venir, et de donner ce qu'on ne peut sans doute jamais se donner purement et simplement. Chaque fois le moi anticipe sa mort en lui donnant ou en lui conférant une autre valeur, se donnant, se ré-appropriant en vérité ce qu'il ne peut simplement s'approprier².

Laisser survenir l'Inconnu est peut-être ce qui met un terme à l'illusion, ou du moins ce qui y fait pénétrer un corps étranger qui aggraverait la contamination entamée par Axël. Et cet « avènement » du tout autre, s'il ne cesse de faire penser l'homme, pourrait du moins le rendre fou. En mettant un terme à l'illusion, cette surprise de l'Inconnu annoncerait aussi un au-delà vers lequel Axël et Sara *seraient invités*³, eux qui sont déjà de plain-pied dans la transgression. Mais revenons maintenant à Axël qui est resté sur le seuil, dans cet entre-deux où il veut « *ne plus savoir* ».

² Jacques Derrida, *Donner la mort : l'éthique du don : Jacques Derrida et la pensée du don*, op. cit., p. 44.

³ La formulation est volontairement ambiguë : d'une part, elle sous-entend l'invitation, faisant de ceux qui y ont droit des *appelés*, voire des élus, les seuls qui, parvenus aux limites de l'illusion en vertu de leur pas transgressif, y sont éligibles ; d'autre part, le mode conditionnel fait que cette invitation demeure toujours incertaine, dans l'horizon d'un futur hypothétique qui, en plus, est conjugué au passé, comme ce qui ne peut que survenir mais toujours déjà survenu, placé sur le mode de la survenance, du fantomatique (fantasmatique) — le fantasme et son désir, comme manque à l'infini, pourraient bien être à la source de l'attente ; l'invitation n'est plus alors adressée à personne, n'invitant peut-être même plus. Il faudra voir ce à quoi Villiers nous invite.

Dans un premier temps, Axël semble passer du côté du passant. En effet, avant que Sara ne survienne, Axël invoque la parole de l'écusson, des sphinx d'or, afin que la devise familiale soit décryptée :

[...] granitiques sphinx aux faces d'or, qui semblent supporter le secret de la Toute-riche, soyez évoqués, êtres de rêve — ô figures d'au-delà, je vous adjure — par la plus effroyable des choses, par l'indifférence du Destin ! Je vous ordonne de relever de son normal silence la solitaire Tête-de-mort qui aggrave, d'un symbole, le signe d'une race que je résume, afin que cette Tête me donne à entendre [...] d'une parole, — l'énigme de ces pierres radieuses qui ornent son bandeau, — afin qu'elle me révèle ce que signifie enfin, l'auréole de ces mots sacrés : ALTIUS RESURGERE SPERO GEMMATUS (*A*, p. 651-652).

Axël semble déjà retirer à la Terre, au hasard le dernier mot. Il contourne la loi du Silence en implorant, d'une parole qui tient moins de la prière que de l'ordre (« Je vous ordonne »), l'écusson familial afin qu'il lui révèle le sens de sa devise. Axël ne veut déjà plus ne plus savoir. Est-ce là une subtilité pour connaître l'emplacement du trésor ? Axël aurait-il pressenti que les secrets de l'or et de la devise familiale se recourent, s'imbriquent ? Axël veut violer la loi du Silence, sachant bien qu'il s'agit là de « la plus effroyable des choses ». En voulant que l'énigme de la devise familiale soit décryptée, Axël tend à en annuler le caractère eschatologique (*cf.*, p. 16), à lui retirer le dernier mot, à se soustraire du jugement dernier. Le jeune comte succombe ici à une volonté de puissance en imposant sa propre loi (« Je vous ordonne »), bien qu'il sache que cela est effroyablement transgressif ; il lutte en lui-même contre ce que la loi du Silence (lui) prescrit. Ce qu'il veut connaître précisément, c'est le secret de cette résurrection qui n'est pas une promesse, mais un vœu : « Orné de gemmes, j'espère ressusciter plus haut. » Axël veut décrypter l'énigme de ce vœu, connaître ce qu'il devrait vouloir en tant qu'Auërsperg. Mais c'est aussi, d'une façon subtile, par la ruse d'une « prière prescriptive », au secret de l'or que l'ordre d'Axël s'adresse, puisque le vœu de la devise familiale ne peut vraiment se comprendre que si sa condition (« Orné de gemmes ») est déjà remplie. En voulant faire parler l'emblème même du silence, les sphinx, Axël semble passer progressivement du côté du passant, qui ne peut se taire devant l'énigme. À moins qu'il ne s'agisse encore d'une ruse, d'une autre forme de rhétorique qu'Axël mettrait en pratique contre les sphinx ? Pouvons-nous nous permettre d'être retors avec

eux ? Axël se le permet-il vraiment ? Cet ordre qui se présente d'abord sous la forme d'une prière, qui fausse le caractère péremptoire de l'ordre, cache-t-il une ruse ou la violence d'un désespoir ? Si Axël se permet de ruser, ce n'est pas sans remords, sans savoir qu'il commet quelque chose d'effroyable. Axël est toujours dans l'entre-deux. D'ailleurs, lorsque Sara survient, Axël qualifie l'état et la démarche de la jeune femme d'insomniaque, les associant à son propre état : « Elle descend vers ces caveaux perdus...et sans hésiter, comme si elle les connaissait. Mais, en vérité, son insomnie ressemble à la mienne ! Sa démarche est bien assurée...» (A, p. 652). Insomnie qui n'est pas le sommeil, la nuit des passants, ni l'éveil du savoir occulte, mais l'entre-deux. Une région indistincte, les limbes.

Sara survient dès qu'Axël finit de proférer son ordre désespéré, sa « prière prescriptive ». En ce sens, elle apparaît comme la messagère : elle est là pour répondre à Axël, pour exaucer son vœu et, par le fait même, elle semble se soumettre à son ordre, à ses volontés. Mais Sara ne survient pas comme une esclave ; elle est bien plus la messagère en tant que Hermès, présence hermétique, énigme. En effet, bien que le jeune comte voie dans l'état et la démarche de Sara une ressemblance avec son insomnie, la jeune femme demeure néanmoins mystérieuse : « Quelque chose brille et reluit, par instant, dans sa main : — c'est un poignard, je crois. Que signifie ceci ?...» (A, p. 652) D'une part, Sara est familière de ces caveaux, où reposent les ancêtres d'Axël, familière aussi au jeune comte par son état ; et d'autre part, elle est l'étrangère, celle qui suscite l'interrogation et qui peut même inspirer une certaine crainte, puisqu'elle porte un poignard. Sara porte l'énigme et en tient la réponse (le sphinx), qu'elle peut donner tout en donnant la mort. Ici on pourrait donc hésiter quant à savoir s'il s'agit d'une rencontre sans hasard, selon les volontés de l'homme, ou du hasard d'une rencontre. Sara survient à la fois comme familière et autre, attendue et inconnue, comme une parente et une étrangère à Axël. Selon la gnoséologie illusionniste, elle serait inhérente à la connaissance d'Axël, et à la fois transcendante. À la fois la mort, comme ce qu'on ne voit jamais venir, et le « s'y attendre », dont on croit toujours savoir quelque chose de la rencontre. Étrangère et intime à Axël, Sara ne correspond donc pas à l'absolu : elle n'est

ni l'absolument-autre, l'inconnue, ni l'absolu du même⁴. Elle introduit la différence, elle se faufile, familière, au sein du même, de la connaissance comme reconnaissance, tout en brouillant cette reconnaissance de quelque chose d'inconnu. Dans le même ordre d'idées, Axël dit à Sara : « [...] tu m'apparais inconcevable ! D'où viens-tu ? Quel fut ton être humain jusqu'à... nous ? » (A, p. 661) Ainsi, Sara ne peut être conçue par Axël, ni reçue en son esprit⁵ ; elle échappe à la totalité de son savoir, à sa compréhension, puisque « comprendre, c'est le reflet de créer ». Sara survient en tant qu'énigme de l'énigme devant laquelle Axël à nouveau veut savoir : « Quelle mystérieuse curiosité s'éveille en moi ? Elle approche... Ah ! je veux savoir ! » (A, p. 652)

Sara est également pour Axël la mère. Dépositaire du livre aux fermoirs d'émail que lui avait donné Lisvia Auërsperg, la mère d'Axël, Sara survient donc pour suppléer à la défunte mère. Devant le sépulcre de Lisvia Auërsperg, Sara s'adresse d'ailleurs en ces termes à la défunte : « Madame, vous le voyez : je donne à votre enfant tout ce que je suis » (A, p. 652). Axël devient « son jeune élu » (A, p. 663). À ce sujet, Chantal Collion Diérickx affirme que « Sara recouvre sa féminité primordiale en ramenant

⁴ D'un point de vue phénoménologique, que l'éthique et l'ontologie sous-entendent, Derrida écrit : « Qu'est-ce que la scission *de l'être entre* le même et l'autre, une scission *entre* le même et l'autre, et qui ne suppose pas, au moins que le même *soit* l'autre de l'autre et l'autre le même que soi ? [...] ou bien il n'y a que le même et il ne peut même plus apparaître et être dit, ni même exercer de violence (infinité ou finité pures) ; ou bien il y a le même *et* l'autre, et alors l'autre ne peut être l'autre — du même — qu'en étant le même (que soi : ego) et le même ne peut être le même (que soi : ego) qu'en étant l'autre de l'autre : alter ego [...] L'infiniment autre et l'infiniment même, si ces mots ont un sens pour un être fini, c'est le même » (« Violence et métaphysique », *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 188-189). L'autre est toujours autre que moi en tant qu'autre moi, et notre rencontre est toujours déterminée par le rapport au même, elle est toujours l'expérience d'un ego. Cette symétrie, l'illusionnisme la présuppose ; en effet, le « je crée, donc je suis », qui semble exclure l'autre de sa totalité (finité pure), présuppose aussi l'autre en tant qu'autre moi pour qui toute vérité n'est que selon la conception qu'il s'en fait. Cette symétrie originale, le jeu de l'illusion la rend possible. Ainsi la rencontre d'Axël et de Sara est-elle toujours déjà placée sous le signe de l'illusion. Toutefois, cette rencontre introduirait aussi la dissymétrie entre moi et autrui, de même que la totalité illusoire de l'autre dans la mienne, ce qui parasiterait les savoirs, les vérités admises de chaque côté. D'un point de vue phénoménologique, l'illusionnisme présupposerait donc ce qui est susceptible de le bouleverser et d'en renverser les règles.

⁵ L'étymologie du terme « concevoir » nous donne parmi les sens possibles : « recevoir dans son esprit ». (*cf.*, *Dictionnaire étymologique du français*, sous la direction de Jacqueline Picoche, Dictionnaires le Robert, coll. « les usuels », Paris, 1994, p. 96). « Inconcevable » pourrait donc signifier étymologiquement : « qui ne peut être reçue dans l'esprit. » En ce sens, Sara échappe à la fois au savoir occulte, où l'on exalte l'imagination créatrice de l'homme, et au savoir dogmatique, où l'on commande de recevoir Dieu en soi.

l'homme au temps de l'enfance⁶ ». Si Sara ramène « l'homme au temps de l'enfance », elle ne permet pas à Axël de retrouver sa vraie mère, ni l'intime maternité, puisqu'elle demeure toujours inconcevable pour Axël, donc étrangère. De plus, le jeune comte exige qu'elle lui soit à jamais inconnue : « [...] ne disparais pas dans les vaines évidences de la terre ; demeure-moi, plutôt, toujours inconnue !... » (A, p. 661) Ainsi, si Sara recouvre « sa féminité primordiale » en tant que femme des origines, cette féminité, donnée dans la différence, reste toujours à venir, elle *doit* survenir : l'Ève future. À ce sujet, Levinas écrit que la relation avec l'avenir est « la relation même avec l'autre⁷ ». En suppléant la mère, Sara pourrait inviter son jeune élu, celui-là seul qui y est éligible, à une renaissance, elle qui semble aussi porter une menace de mort ; cela n'est pas sans rappeler les palingénésies qu'offraient les Mondes religieux et occulte — et même tragique, le Commandeur invitant le jeune comte « là-bas, dans la vie » (A, p. 594). Et c'est ce qu'elle fait dans son invitation au voyage, elle convie Axël à une autre vie que celle du manoir, qui est *prescrite* par le désir, par la « volupté de vivre » (A, p. 670). Ce désir, suscité par la femme, est le désir de mort selon Diérickx :

ce n'est que dans la magnification des “ anciens désirs, vaines étincelles ” en “ si augustes désirs ” par la présence effective de la femme, que l'homme peut mener jusqu'à la limite l'accomplissement de ce que l'on peut appeler le désir pur, le pur et simple désir de mort comme tel⁸.

Ainsi, cette invitation au voyage est à la fois du côté de la vie et de la mort, de la vie pour la mort. Elle est donnée comme un remède à la vie ascétique du manoir, que le jeune comte veut d'ailleurs oublier, et comme un poison contre la vie dans le monde, en faisant prévaloir les rêves des amants au détriment de tout autre intérêt collectif (*pharmakon*).

⁶ Chantal Collion Diérickx, *La femme, la mort et la parole dans Axël et L'Ève future de Villiers de L'Isle-Adam*, op. cit., p. 395. Dans le même ordre d'idées, Bataille reliait l'enfance, le mal et la mort. On peut lire dans *La Littérature et le mal* : « [...] le “ mouvement primesautier ” de l'enfance est en entier dans le présent. Dans l'éducation des enfants, la préférence pour l'instant présent est la commune définition du Mal. » Et il ajoute : « La mort est le signe de l'instant, qui, dans la mesure où il est l'instant, renonce à la recherche calculée de la durée » (Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, op. cit., p. 18-19). Nous reviendrons sur la question de l'instant plus loin dans ce chapitre.

⁷ Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*, op. cit., p. 64.

⁸ Chantal Collion Diérickx, op. cit., p. 407.

Nous parlons de cette invitation au voyage, du désir qui la rend possible comme s'ils sous-entendaient une certaine prescriptivité. C'est qu'Axël semble bien se retrouver, lui qui veut laisser venir l'Inconnu, sous une injonction. Lorsqu'elle dit quelques mots à son jeune amant sur le cloître de Sainte-Apollodora, Sara affirme que ne pas l'aimer est en soi un châtement : « Ô mon frère Axël ! Il est si difficile aux offenses de m'atteindre que la clémence envers elles ne m'est d'aucune gloire. Songe ! Des cœurs condamnés à ce supplice de ne pas m'aimer [...] Me haïr ? Tu ne saurais excéder, pour eux, ce châtement. » (A, p.662). Ne pas l'aimer est donc en soi un châtement, au-delà de toutes les offenses que ce non-amour peut impliquer. Un châtement que rien ne peut excéder. Toute souffrance physique, tout excès de torture ne sauraient dépasser ni même équivaloir l'extrême gravité de ce châtement. Est-il de l'ordre du méta-physique ? Ne pas aimer Sara est-ce la même chose que de renier Dieu ? Sara est-elle là, devant l'homme tragique qui cherche à accomplir son destin sans Dieu, pour suppléer à Dieu ? Vient-elle à la fois se donner en tant que mère et présence divine, représentant la double originarité de l'homme ? À cette injonction tacite, implicite de Sara, car elle ne s'adresse jamais explicitement à Axël, le jeune comte, qui a été choisi pour recevoir le don de Sara, répond par un vœu : « [...] ne disparais pas dans les vaines évidences de la terre ; demeure-moi, plutôt, toujours inconnue. » Il exige que Sara lui demeure à jamais inconnue, qu'elle survienne toujours comme la mort : mise en demeure qui implique l'irréversibilité. En outre, ce vœu retire à Axël toute possibilité de connaître Sara, de se l'approprier, d'exercer sur elle une puissance de quelque degré qu'elle soit. Il s'agit donc moins d'un ordre que d'une contrainte qu'il s'impose à lui-même. Et cette contrainte, si elle ne respecte pas directement l'injonction sous laquelle se trouve le jeune comte (celle d'aimer Sara), du moins le laisse-t-elle dans la même situation d'impuissance. N'est-ce pas l'obligation que nous devrions nous imposer à l'égard de Dieu, qu'il nous demeure inconnu ? Derrida écrit : « Peut-être faut-il [...] penser Dieu et le nom de Dieu sans cette représentation ou cette stéréotypie idolâtrique — et dire alors : Dieu est le nom de la possibilité pour moi de garder un secret qui est visible à l'intérieur mais non à l'extérieur⁹. » Si Sara vient en tant que mère et présence divine, doit-elle demeurer

⁹ Jacques Derrida, *Donner la mort : l'éthique du don : Jacques Derrida et la pensée du don, op. cit.*, p. 92.

inconnue comme le secret des origines qu'elle porte ? En outre, le souhait d'Axël de demeurer dans l'ignorance, de respecter la dissymétrie entre lui et cet autre qui est tout autre, pourrait bien le mener à l'expérience même de la mort. Derrida écrit au sujet de la dissymétrie du don :

Le don qui m'est fait par Dieu en tant qu'il me prend sous son regard et dans sa main tout en me restant inaccessible, le don terriblement dissymétrique de ce *mysterium tremendum* ne me donne à répondre, il ne m'éveille à la responsabilité qu'il me donne, qu'en me donnant la mort, le secret de la mort, une expérience nouvelle de la mort¹⁰.

Et si le don que Sara fait d'elle-même n'était encore qu'une fleur de rhétorique ? Si son invitation au voyage, qui convie Axël à une renaissance, n'était encore, au même titre que celles proposées par l'Archidiacre, le Commandeur et Maître Janus, qu'une invitation à s'illusionner ? À ce sujet, l'invitation au voyage de Sara en est davantage une au mythe, à la fable, à un exode imaginaire, pleinement du côté de l'illusion¹¹. Sara, qui a le don terrible de l'Intelligence, est-elle volontairement perfide, elle dont la devise familiale prédit que « la Dernière flamboie seule » ? Veut-elle ou doit-elle, par respect transcendantal pour la devise de sa famille, faire mourir l'homme afin qu'elle soit la Dernière à flamboyer et à renaître comme le phénix ? À cet égard, Sara dit ne pas vouloir offrir à Axël les délices habituels d'une femme, mais des faveurs cruelles : « Toutes les faveurs des autres femmes ne valent pas mes cruautés » (A, p. 658). À moins que Sara ne soit perfide malgré elle, obéissant sans le savoir aux règles prescrites par l'illusion ?

4.2. Un pur amour ?

Le don que Sara fait d'elle-même au nom de l'amour nous mène-t-il sur la voie du pur amour, dont le critère de validité est « la perfection d'un détachement poussé jusqu'à la perte du sujet » ? Mais tout d'abord, il faudrait se demander si cette perte du sujet se fait des deux côtés ou si elle condamne seulement l'un des deux amants. Se fait-

¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹¹ *Cf.*, p. 667-669. Sara termine d'ailleurs son invitation en disant à Axël : « Vois-tu, puisque nous sommes tout-puissants [...] que nous importe de préférer tel rêve entre les rêves ? » (A, p. 669)

elle sur le mode de la symétrie (double don) ou de la dissymétrie (l'un donne, l'autre reçoit, sans ne pouvoir jamais lui rendre) ? Une symétrie du don n'implique-t-elle pas que non seulement les amants se perdent l'un l'autre, l'un pour l'autre, mais que le don lui-même se perde, des deux côtés, dans l'infini de la double donation ? Et s'il y avait un parfait échange entre les amants, de même que la possibilité de voir leur relation se perpétuer, cela n'invaliderait-il pas la pureté de l'amour qui est en jeu ? Voyons d'abord ce qu'il en est dans *Axël*. Nous l'avons vu, Sara se donne à Axël (« je donne à votre enfant tout ce que je suis »), et elle va même jusqu'à lui offrir son âme : « (Axël) Oh ! la fleur de ton être, ta bouche divine ! En un baiser, devenir...oh ! la lumière de ce sourire, — boire ce souffle du ciel, ton haleine ! ton âme ! (Sara) — Mon âme ? la voici, mon bien-aimé ! » (*A*, p. 661) Sara donne donc à Axël tout ce qu'elle est ; ce dernier reçoit le don, il en devient responsable. Ce don de vie, qui, souvenons-nous, est aussi don de mort, est-il propre au désintéressement du pur amour ? En ce qui a trait à l'essence du don, Derrida note ces explications qui rejoignent le critère de validité du pur amour :

[...] dès qu'il calcule (à partir de la simple intention de donner *comme tel*, à partir du sens, de la connaissance et de la reconnaissance escomptée), le don supprime l'objet (du don). Il le nie en tant que tel. Pour éviter à tout prix cette négation ou cette destruction, il faudrait procéder à *une autre* suppression de l'objet : ne garder du don que le donner, l'acte et l'intention de donner, non le donné, [l'amour lui-même et non le sujet et l'objet de cet amour] qui au fond ne compte pas. *Il faudrait donner sans savoir*, sans connaissance et sans reconnaissance, sans *remerciement*¹².

Sara donne-t-elle sans savoir, sans *remerciement*, c'est-à-dire en ne se souciant point de la récompense ? Dans l'une de ses tirades sur l'amour, Sara dit à Axël : « Depuis que je suis comme une impératrice d'Orient, je ne sais plus que toi » (*A*, p. 661). Elle ne dit pas qu'elle ne connaît plus personne à l'exception de lui, — ce qui, grammaticalement, aurait été correct — mais qu'elle ne sait plus que lui — ce qui, grammaticalement, est incorrect¹³ ; son savoir se limite à la personne d'Axël. Le don que Sara fait d'elle-même ne *saurait* donc excéder la personne de celui qui le reçoit. Si Sara donne en sachant qu'elle donne, c'est dans les limites d'un savoir qui *ne sait que* la personne d'Axël. Et ce

¹² Jacques Derrida, *Donner la mort : l'éthique du don : Jacques Derrida et la pensée du don*, op. cit., p. 54. Nous soulignons.

¹³ Retenons cette faute grammaticale qui pourrait préfigurer un nouveau langage, exigé par le pur amour.

savoir n'a pas permis à Sara de faire la connaissance du jeune comte, mais il est plutôt ce qui survient dans l'oubli, ce qui reste après l'oubli : « (Axël) D'où viens-tu ? Quel fut ton être jusqu'à... nous ? [...] (Sara) — C'est qu'en vérité, ce que tu me demandes, je l'ai oublié » (*A*, p. 661). En ce sens, si Sara se donne dans l'oubli, peut-être ne peut-elle jamais que s'abandonner ? En outre, Sara se donne-t-elle sans espoir de récompense ? Si elle ne sait plus qu'Axël, ayant oublié jusqu'à elle-même, ou du moins ce qu'elle fut avant la rencontre, comment pourrait-elle encore espérer une *reconnaissance* ? Sara se donne-t-elle entièrement à l'homme tragique afin qu'il accomplisse son destin ? Laissons là le don équivoque de Sara et examinons le rôle d'Axël afin de déterminer s'il ne fait que recevoir.

Axël reçoit le don de ce qu'est Sara, don de vie dont il est responsable, devenant par le fait même responsable de sa mort. De plus, Sara survient à la fois comme une parente, mais aussi comme une étrangère (l'Inconnu) que le jeune comte reçoit à partir du seuil, de l'entre-deux où il est. À ce don de vie et de mort Axël formule cette réponse : il fait le vœu que cette étrangère lui demeure inconnue, tout autre. Sara peut ainsi préserver son altérité et excéder toujours la pensée d'Axël, la totalité de son *logos*. Dans cette relation, qui ne procède à aucun échange, Axël est subordonné, il se soumet à la loi de l'étranger, de l'Inconnu, du secret (loi du Silence). Il donne sa parole au profit du secret dans lequel doit demeurer l'inconnue et son don ; et il abandonne de surcroît son esprit, qui ne saurait concevoir (« tu m'apparais inconcevable ») cet être qui survient et la nature infinie de son don. D'ailleurs, quand Axël veut dire à Sara qu'elle se perd en son désir, comme si elle lui appartenait entièrement, il redit finalement sa soumission¹⁴ :

Quels frémissements ta vue suscite en moi ! Mon amour ? Mes désirs ?... Tu te perds en eux, comme si tu te baignais dans l'Océan, Si tu veux fuir, c'est en eux que tu fuis. Ils te pressent et te pénètrent, ô bien-aimée! ils te soulèvent et meurent en toi...pour revivre en ta beauté ! (*A*, p. 660)

Ainsi, bien que Sara semble se perdre dans les désirs et l'amour d'Axël, ce n'est qu'en elle qu'ils peuvent se perpétuer. Ici Axël pourrait dire à Sara que son amour et ses désirs

¹⁴ Mais peut-on parler ici de soumission, puisque Axël ne semble pas avoir le choix ?

« ne savent qu'elle » — pour emprunter ce langage grammaticalement incorrect. Et Axël pourrait même ajouter, à son tour, qu'il ne sait plus qu'elle. Dans le même ordre d'idées, Sara prévient Axël de cet autre châtiment : « [...] je suis inoubliable » (A, p. 659). Le souvenir de Sara est la dernière chose dont on se rappelle si on oublie tout. De plus, Sara affirme que son souffle est « plus chargé d'oubli que les senteurs des lames de cèdre clouées, par les magiciens, aux arbres des jardins de Bagdad pour humilier les fleurs divines » (A, p. 659). En plus d'être inoubliable, Sara fait oublier, elle *insuffle* l'oubli (don de vie et de mort), en oblitérant de la mémoire toute chose qui ne se rapporterait pas à elle. Axël ne peut donc savoir que ce qui demeure à la fois inoubliable et inconnu : Sara. Un savoir qui, tout comme celui de Sara, n'est jamais de l'ordre de la connaissance, ni de la reconnaissance. Par conséquent, Axël peut-il encore, dans ce contexte, se donner selon une certaine intention ? N'est-il pas contraint de s'abandonner à Sara : « Abandonne-toi, dis, Axël » (A, p. 659).

Pour Axël et Sara, le savoir, en tant que résidu de l'oubli, est limité à l'autre. Il y a dans les deux cas oubli de soi pour l'autre et en l'autre. Un oubli de soi qui mène jusqu'à l'abandon, voire « jusqu'à la perte du sujet ». En outre, pour Fénelon, qui a voulu au XVIII^e siècle poser les assises théoriques du pur amour, cet oubli de soi inscrit en l'homme la présence même de l'infini : « [...] l'oubli de soi fait de la perte elle-même la présence de l'infini *en* l'homme¹⁵. » Présence de l'infini en l'homme qui est la conséquence du don d'un amour infini. En ce sens, le pur amour procède à la divinisation de l'homme : « [...] c'est l'acte de se perdre soi-même (sans contrepartie, ni récompense) qui est pour Fénelon le “ plus divin ” en l'homme, “ ce qui en fait un dieu ” [...] la divinisation est la conséquence d'un sacrifice, de la destruction du *moi*, “ perte de tout soi-même pour jamais¹⁶ ”. » Le pur amour est-il le destin de l'homme tragique ? S'il y a pur amour dans cette relation dissymétrique entre Axël et Sara, non seulement Sara supplée à Dieu, mais leur amour leur permettrait d'être des dieux. Mais cette « présence de l'infini » laisse-t-elle sa finitude à l'homme ? Si elle le fait, elle ne saurait le faire selon la dialectique du moi kierkeggardienne (« synthèse de fini et d'infini »),

¹⁵ Jacques Le Brun, *Le Pur amour de Platon à Lacan*, op. cit., p. 41. Mis en italique par l'auteur. Ce sont les propos de Jacques Le Brun qui paraphrase les notions développées par Fénelon.

¹⁶ *Ibid.*, p. 42.

puisqu'elle procède à « la destruction du *moi* ». Le fini et l'infini peuvent-ils coïncider, être en un même lieu ? Dans tous les cas, les amants doivent pouvoir conserver leur finitude si on veut qu'il y ait encore don d'amour infini, ce à quoi l'amour infini, selon Derrida, procède par lui-même : « Il faut un amour infini pour renoncer à soi et pour *devenir fini*, s'incarner pour aimer ainsi l'autre, et l'autre comme autre fini. Ce don d'amour infini vient de quelqu'un et s'adresse à quelqu'un¹⁷. » Ainsi, Axël et Sara pourraient à la fois être dieu et homme (terme générique). Dans cette perspective, l'homme tragique aurait pallié la mort de Dieu.

Dans le même ordre d'idées, Levinas soutient que l'amour nous mène au-delà de toute possibilité, du côté de l'impossibilité, là où le sujet perd tout pouvoir, — toute puissance illusionniste, dirions-nous, et par conséquent, la possibilité même de penser — mais où il est encore en subissant ce qui survient : « Là où tous les possibles sont impossibles, là où on ne peut plus pouvoir, le sujet est encore sujet par l'*eros*. L'amour n'est pas une possibilité [...] il nous envahit et nous blesse et cependant le *je* survit en lui¹⁸. » Le sujet est donc en état de survie dans l'amour, il y conserve sa finitude bien qu'il ne puisse plus pouvoir, c'est-à-dire bien qu'il ne puisse plus s'y reconnaître, dire « je », y exercer encore sa libre pensée. De même, Axël et Sara subissent l'amour : « Ce moment idéal, nous l'avons subi » (A, p. 673). Et tous deux semblent ne plus pouvoir se donner, contraints de s'abandonner ; abandon qui survient devant l'impossibilité de toute possibilité. Si le sujet survit, nous dit Levinas, c'est grâce à l'*eros* qui est l'amour, mais qui est aussi le désir, lequel est « le respect et la connaissance de l'autre comme autre¹⁹ ». En tant que « connaissance de l'autre comme autre », le désir est ce savoir

¹⁷ Jacques Derrida, *Donner la mort : l'éthique du don : Jacques Derrida et la pensée du don*, op. cit., p. 54. Mis en italique par l'auteur.

¹⁸ Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*, op. cit., p. 82.

¹⁹ Jacques Derrida, « Violence et métaphysique », *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 138. Ce sont les propos de Derrida qui suit la logique de Levinas. Le désir pour Levinas n'est pas le besoin : « ni l'intentionnalité théorique, ni l'affectivité du besoin n'épuisent le mouvement du désir [...] le mouvement du désir ne peut être ce qu'il est que comme paradoxe, comme renoncement au désiré » (*Ibid.*, p. 138). Sur ce point, la situation d'Axël et de Sara est plutôt ambiguë, puisque leur amour n'est pas exempt d'affectivité, bien qu'il n'ait aucune allusion explicite au désir sexuel. En revanche, Axël renonce plus loin à sacrifier l'instant paroxysmique de leur rencontre pour une relation perpétuelle et plus charnelle : « Ô Sara ! Demain, je serais le prisonnier de ton corps splendide ! Ses délices auront enchaîné la chaste énergie qui m'anime en cet instant ! » (A, p. 674) Sara appuiera également ce renoncement aux délices

limité à l'autre, auquel Axël et Sara s'abandonnent. Il laisse survenir autrui dans sa nature inconnue et dé-limite le savoir illusionniste, de sorte qu'on ne sait plus que l'autre. En ce sens, il n'est pas le désir proscrit par le savoir occulte ; car s'il est un mode d'appréhension, il s'apparente davantage au « réel Savoir », qui laisse venir l'être des choses en soi, qu'au désir qui limite l'essence des choses en nous. Le désir ne permet ici ni la connaissance ni la reconnaissance.

Dans cette perspective, le critère de validité du pur amour est-il respecté ? L'abandon des amants est-il suffisant ou « la perte du sujet » doit-elle mener à la mort ? De plus, puisque le pur amour implique le don, il doit, lui aussi, être exempt de tout espoir de récompense : « Ainsi était jugé seul véritable un amour détaché de toute perspective de récompense et de tout intérêt pour soi²⁰. » Contrairement à Axël qui saurait « résister au Dieu qui [le] saisit — jusqu'à lui préférer la destruction de [son] propre ciel » (*A*, p. 658), Sara désire « le pays de l'Espérance » (*A*, p. 670). Le trésor est déjà, pour elle, une récompense ; ils sont « maîtres d'une souveraine opulence » (*A*, p. 673) qui leur donne toutes les possibilités, « tous les rêves à réaliser » (*A*, p. 671) : d'où son invitation au voyage. Si l'oubli de soi pour l'autre en fait tous deux des dieux, Sara veut *connaître* cette souveraine divinité, elle veut la vivre. Ce qu'elle veut, c'est encore pouvoir dire « je », quoique d'une nouvelle façon, dans un autre langage dont elle seule semble détenir le verbe : « Laisse-toi séduire ! — Je t'apprendrai les syllabes merveilleuses qui enivrent comme les vins d'Orient » (*A*, p. 658). Ce nouveau langage est celui de l'amour, dont les premiers mots seraient peut-être ceux du désir comme savoir qui ne sait plus que l'autre. De plus, il est consubstantiel aux « cruautés » que Sara offre à Axël, au lieu des « faveurs des autres femmes », cruautés qui consistent entre autres en « des caresses qui font mourir » (*A*, p. 659). Il s'agit donc d'un langage qui séduit pour faire souffrir, d'un langage qui enivre jusqu'à la mort. Si Sara, en sa « féminité primordiale », ramène « l'homme au temps de l'enfance » et « ouvre la voie à

chernels. En ce sens, le désir des amants, qui est chaste — du moins pour Axël — et qui exclut « l'intentionnalité théorique », rejoint le désir transcendantal de Levinas.

²⁰ Jacques Le Brun, *op. cit.*, p. 10.

l'apprentissage d'un nouveau langage²¹ », elle apporte également à l'homme (tragique) un nouveau verbe qui peut le mener à la mort. Quant à Axël, n'a-t-il d'autre choix que de subir ce langage de la mort, de s'y abandonner ? Est-ce là la loi du pur amour ? Toutefois, ce langage de la souffrance et de la mort ne s'avère après tout qu'une façon de parler, une ruse pour séduire. Lorsque Axël invite à son tour Sara à mourir mais, cette fois, sans artifice, elle s'y oppose : « Oh ! je défendrai la vie ! Songe ! mourir — ainsi ? Nous, jeunes et pleins d'amour, maîtres d'une souveraine opulence ! » (A, p. 673) Nous l'avons vu, Sara veut vivre sa souveraine divinité ; ses « caresses qui font mourir » ne témoignent en fin de compte que d'une rhétorique de la séduction. Et toutes les belles paroles de Sara, son invitation au voyage, le don d'elle-même, dissimulent-elles la même rhétorique ? Jankélévitch écrit : « [...] un don infini, un don total, serait surtout une figure de rhétorique : non pas donation de ceci ou de cela [...] mais don de l'être lui-même et tout entier donation de soi par soi-même²². » L'amour infini ou pur, qui exige un don sans objet, sans calcul d'intérêt, sans espoir de retour, ne serait-il toujours qu'une figure de rhétorique ? Le pur amour ne peut-il jamais se dire que dans la métaphore, au risque d'y connaître sa « première déchéance », n'ayant aucun sens en soi ?

Axël ne veut pas que son amour se perpétue *dans* l'illusion : « La qualité de notre espoir ne nous permet plus la terre. [...] La Terre, dis-tu ? Qu'a-t-elle donc jamais réalisé, cette goutte de fange glacée, dont l'Heure ne sait que mentir au milieu du ciel ? C'est elle, ne le vois-tu pas, qui est devenue l'Illusion ! » (A, p. 672) Si l'amour est bien ce lieu de la dé-limitation où on ne peut plus pouvoir, il a déjà arraché, en son épiphanie, les amants de l'illusion. Pour cette raison, la mort à laquelle Axël invite Sara n'est pas un choix, ni le dernier recours du désespéré ; elle est plutôt ce que l'amour en sa pureté exige, elle en est la fin logique, le respect de sa loi qui est aussi loi du Silence :

L'accomplissement réel, absolu, parfait c'est le moment intérieur que nous avons éprouvé l'un de l'autre, dans la splendeur funèbre de ce caveau. Ce moment idéal, nous l'avons subi : le voici donc irrévocable, de quelque nom que tu le nommes ! Essayer de le revivre, en modelant, chaque jour, à son image, une poussière, toujours décevante, d'apparences extérieures, ne serait

²¹ Chantal Collion Diérickx, *La femme, la mort et la parole dans Axël et L'Ève future de Villiers de L'Isle-Adam*, op. cit., p. 395.

²² Vladimir Jankélévitch, *Le Paradoxe de la morale*, op. cit., p. 122.

que risquer de le dénaturer, d'en amoindrir l'impression divine, de l'anéantir au plus pur de nous-mêmes (A, p. 673).

Le pur amour, qui ne se résume qu'à un « moment idéal », est toujours subi, il survient à l'insu des amants, les laissant impuissants devant l'événement, sans recours devant l'étranger qui devient *instantanément* intime. Le pur amour ne peut donc procéder d'un choix ; le mode de réception est l'abandon, la passivité ou, tout au plus, la réaction sans pouvoir (« non-volonté de consentir »). En ce sens, vouloir revivre le pur amour, son épiphanie, n'est jamais qu'une forme d'assujettissement, une réappropriation du sujet, une volonté de puissance sur ce qui est toujours déjà survenu. De plus, raconter cet événement subi dans la surprise et dans l'impuissance de parler, exprimer cet amour ineffable (au sens fort du terme) contrevient à la loi du pur amour qui commande le Silence. Cette infraction est, tout comme pour le Génie pur, la « première déchéance », le saut irréversible dans l'impureté. L'événement du pur amour doit donc demeurer dans le silence où il est survenu, le silence en tant qu'impossibilité de parler : il doit demeurer secret. Le secret est sa dernière demeure. Le pur amour ne peut *être vécu* que sous le mode de la perte ; son épiphanie doit coïncider avec sa disparition : « [...] l'échec qui est la vérité de ce que serait leur union parfaite²³ », écrit Blanchot. C'est ainsi que le pur amour exige, selon sa propre loi, la mort, dont Bataille dit qu'elle est « le signe de l'instant, qui, dans la mesure où il est l'instant, renonce à la recherche calculée de la durée²⁴ ». Le pur amour est contraire à toute durée, à toute durabilité. Et cette expérience de la mort à laquelle nous soumet irrévocablement le pur amour, serait l'intime mourir de l'homme, selon Le Brun : « [...] hors de toute idée d'échec, de réussite, de salut, de rédemption, hors de tout rapport à moi mais plus intime à moi-même que moi, cet intime mourir depuis toujours acquis que s'essaie à dire, dans la passivité, l'amour pur sans récompense²⁵. » En somme, le pur amour mène l'homme à la mort, il montre la sortie à quiconque refuse la voie de la puissance illusionniste et demeure sur le seuil, dans le

²³ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, op. cit., p. 82.

²⁴ Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, op. cit., p. 19.

²⁵ Jacques Le Brun, op. cit., p. 47.

non-lieu de la transgression, prêt à s'engager vers la mort, vers *ce*²⁶ qui est « depuis toujours acquis », mais que l'homme ignore fondamentalement ou feint d'ignorer.

4.3. L'aporie du suicide

Axël *veut mourir*²⁷. À l'invitation au voyage de Sara, placée sous le signe de l'illusion, Axël répond par une invitation à la mort sans artifice. Vouloir vivre le pur amour le ferait passer du côté de « l'illusion », dans l'impureté de la puissance illusoire. Si la mort est consubstantielle au pur amour, comme sa nécessité première et dernière, elle est aussi la possibilité de renier l'illusion, de s'affranchir de sa totalité. Nous l'avons vu, suivant la logique illusionniste, mourir exige la cessation de la pensée (« je crée, donc je suis »), qui met fin à l'illusion. Dans cette perspective, le pur amour mènerait à la possibilité du mourir comme tel. Axël affirme d'ailleurs : « Sans doute, un dieu me jalouse en cet instant, moi qui peux mourir » (A, p. 671). En conséquence, Axël refuse à la Terre, au hasard (de l'or) le dernier mot ; le mot de la fin revient maintenant à la mort qui est le premier et le seul mot possible du pur amour. Une mort qui n'est cependant pas celle qui survient sans qu'on s'y attende, mais la mort préméditée. Le suicide est-il en ce sens une « non-volonté de consentir » propre au pur amour, telle que l'entend Fénelon, c'est-à-dire « un acte dont l'agir est intimement blessé d'un pâtir parce que la volonté " propre " y est abolie²⁸ ? » Nous l'avons vu, le mode de réception du pur amour est l'abandon, auquel Axël et Sara sont contraints : la volonté propre y est abolie, retranchée. D'ailleurs, agir est l'autre mot de la Terre et de l'illusion selon Axël : « Vieille terre, je ne bâtirai pas les palais de mes rêves sur ton sol ingrat : je ne porterai pas de flambeau, je ne frapperai pas d'ennemis » (A, p. 676). Toutefois, en voulant

²⁶ Réticente à la proposition du suicide, Sara dit à Axël : « Nous savons ce que nous quittons : non pas *ce* que nous allons trouver. » Axël lui répond : « Nous retournons, *purs* et forts, [nous soulignons] vers *ce* qui nous inspire l'héroïsme vertigineux de l'affronter » (A, p. 674).

²⁷ Sara possède maintes caractéristiques de la femme fatale, icône de la mythologie fin-de-siècle (cf., Georges Peylet, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898, op. cit.*, p. 148-152). Outre le poignard dont elle est munie, Sara est énigmatique, d'une beauté fascinante et mortelle, à laquelle Axël ne peut d'ailleurs résister. De plus, elle porte un poignard avec lequel elle blesse le jeune comte. En ce sens, le suicide, proposé par Axël, est-il le geste symbolique qui renverse le mythe de la femme fatale ? Est-ce une façon de déjouer son envoûtement ? En laissant le dernier mot au personnage masculin, Villiers écarte-t-il le mythe fin-de-siècle de la femme fatale afin de revenir à des valeurs plus romantiques ? Car, selon Peylet, dans le romantisme, c'était plutôt le thème de l'homme fatal qui était exalté (cf., *Ibid.*, p. 149).

²⁸ Jacques Le Brun, *op. cit.*, p. 153.

mourir, Axël ne veut-il pas aussi s'approprier le mot de la fin, avoir le dernier mot sur l'illusion ? Le suicide n'est-il pas une dernière volonté ? Axël agit-il de façon appropriée, en observant la loi du pur amour ? Nous l'avons vu, selon Levinas, « l'éternelle imminence de la mort » fait partie de l'essence même du suicide (*cf.*, p.37).

Vouloir mourir c'est se précipiter, en le manquant, vers ce qui doit survenir. Par conséquent, le suicide escamote la possibilité de mourir qui est donnée dans le pur amour. Mais si le pur amour exige la mort et si le suicide en soustrait la possibilité, quelle option reste-t-il ? Laissons cette question en suspens et relançons autrement l'interrogation. Le suicide est-il indispensable à l'économie du pur amour ? Puisque le pur amour exige que son épiphanie coïncide avec sa disparition, le suicide n'est-il pas le seul choix possible ? Nous l'avons vu, en voulant se donner la mort, Axël semble s'approprier le mot de la fin qu'il dérobe à l'illusion. Avant qu'il ne meure, Axël est convaincu d'avoir déjoué l'illusion, de lui avoir dérobé le dernier mot qu'il adresse sous forme de souhait à l'homme :

Puisse la race humaine, désabusée de ses vaines chimères, de ses vains désespoirs, et de tous les mensonges qui éblouissent les yeux faits pour s'éteindre — ne consentant plus au *jeu* de cette morne énigme, — oui, puisse-t-elle finir, en s'enfuyant indifférente, à notre exemple, sans t'adresser même un adieu » (*A*, p. 676-677. Nous soulignons).

Si Axël a le dernier mot sur l'illusion, celui-ci n'est pas directement transmis à l'homme ; personne n'est là pour l'entendre, personne n'est là pour suivre l'exemple d'Axël et de Sara, qui demeure secret. Ce mot ne peut être adressé à l'homme que sous la forme d'un souhait. Et non seulement personne n'est là pour l'entendre, ni pour suivre l'exemple d'Axël et de Sara mais, en plus, ce mot est prononcé dans l'enfeu familial, lieu de mort, où « l'adieu retombe, vide, en son propre écho » (*A*, p. 651). De plus, tous ceux qui pouvaient rejoindre ce caveau (les serviteurs et le page d'Axël) — à l'exception de Maître Janus — ont reçu l'ordre de ne plus y redescendre : « Laissez-moi seul, à présent ; et voici mon dernier ordre : que personne, à l'avenir, ne descende ici » (*A*, p. 650). Un ordre qui a pour but finalement de veiller au respect de la loi du Silence. On ne pourrait donc considérer, à l'instar d'Émile Drougard, le suicide des amants comme un geste sacré, l'acte fondateur de « la religion de la Mort-Volontaire », destinée à la

postérité : « Tout au plus peut-on dire que le geste final d'Axël et de Sara est comparable à la mort du Christ sur la Croix, c'est-à-dire qu'il faut le considérer comme le geste idéal, le geste héroïque du fondateur de religion, destiné à servir de modèle éternel²⁹. » Si le suicide des amants doit fonder, « en un point de Devenir, la vertu d'un Signe nouveau » (A, p. 633), tel que l'avait annoncé Maître Janus, ce signe disparaît au moment même où il devrait servir d'exemple. Toutefois, contrairement aux signes du savoir dogmatique, qui meurent dans la répétition aveugle, et de tout savoir qui procède de la tautologie illusionniste, ce signe nouveau fondé par le suicide ne meurt pas dans la répétition de ses sèmes. Il échappe à l'illusion, à l'économie de la parole qui transmet le savoir et fige le sens ; il fait sens le temps d'un instant, avant d'être nié. En somme, le secret qui entoure le suicide des amants ne respecte-t-il pas l'unique décret du pur amour ? Le suicide n'est-il pas l'ultime solution, la seule voie possible ? En ce sens, la mort des amants ne serait pas en contradiction avec la loi du pur amour et en respecterait même le caractère eschatologique ; le suicide seul mènerait les amants jusqu'au bout de l'*aporie* du pur amour.

D'un point de vue éthique, Blanchot soutient que « l'impossible amour peut se traduire par une analogie avec les mots premiers de l'éthique [...] attention infinie à Autrui, comme à celui que son dénouement met au-dessus de tout être³⁰ ». Si on peut « traduire par une analogie avec les mots premiers de l'éthique » le pur amour, lui dont le langage ne peut être ni dit ni pensé, qui ne peut donc qu'être traduit à l'aide de la métaphore, de l'*analogie*, le suicide des amants dit-il l'impossibilité de l'éthique ? S'il est la fin légitime du pur amour, « les mots premiers de l'éthique » ne peuvent-ils être échangés que le temps d'un instant nécessaire à l'événement amoureux ? Dans le même ordre d'idées, Blanchot ajoute :

[...] ne faut-il pas ajouter qu'aimer, c'est assurément avoir en vue l'autre seul, non pas en tant que tel, mais comme l'unique qui éclipse tous les autres et les annule ? De là que la démesure soit sa seule mesure et que la violence et la mort nocturne ne puissent être exclues de l'exigence d'aimer³¹.

²⁹ Émile Drougard, « Le Vrai sens d'Axël », *art. cit.*, p. 271.

³⁰ Maurice Blanchot, *La Communauté Inavouable*, *op. cit.*, p. 73. La nature aporétique du pur amour, tel que Jacques Le Brun la définit, nous autorise à l'identifier à « l'impossible amour » de Blanchot.

³¹ *Ibid.*, p. 76.

Aimer, c'est limiter sa vue à cet autre que j'aime au détriment de tout autre. La relation éthique comme telle, les amants ou les élus du pur amour la vivraient entre eux, hors de toute communication avec autrui. Si la mort des amants est la fin idoine au pur amour, « les mots premiers de l'éthique », qui coïncideraient avec le dernier mot d'Axël, ne peuvent être transmis à quiconque n'a pas vécu cette relation privilégiée. Par conséquent, emprunter la voie du pur amour est la pire violence qu'on puisse faire à autrui. Si son éclosion doit coïncider avec sa disparition, son origine et sa fin demeurent silencieuses, « la communauté des amants » sous-entend un régime totalitaire ; de sorte qu'Axël et Sara auraient récusé la totalité des différents savoirs, tous illusoire, afin de revendiquer la leur. Une totalité qui repose toutefois sur le désir de l'inconnu et non sur quelque savoir exclusif, et qui s'évanouit au lieu d'être imposé à qui que ce soit. En outre, seuls quelques privilégiés, élus *par hasard*, en connaîtraient les bénéfices. Au sujet du silence qui entoure une quelconque épiphanie, Derrida écrit :

[...] si l'on n'arrache pas violemment l'origine silencieuse à elle-même, si l'on décide de ne pas parler, la pire violence co-habitera en silence avec l'*idée* de paix [...] La paix ne se fait que dans un *certain silence*, déterminé et protégé par la violence de la parole³².

Quoique le pur amour puisse correspondre aux « mots premiers de l'éthique », il faudrait donc, s'il veut éviter « la pire violence », que sa loi du Silence soit enfreinte, et ce, sous peine d'aliéner ce qui précisément assurait sa validité et le caractérisait comme tel : sa pureté. Sinon, l'éthique du pur amour, ou du moins l'analogie qui la présuppose, disparaîtrait violemment avec la mort des amants et leur secret gardé. Dans cette perspective, Axël et Sara laisseraient finalement l'homme avec cette *sentence* illusionniste et contre-éthique : je crée, donc je suis sans l'autre³³. En somme, le suicide des amants n'est peut-être pas l'ultime solution à l'aporie du pur amour. Au lieu d'y mettre fin par la mort, il faudrait peut-être faire « l'expérience de l'aporie », telle que l'entend Derrida, c'est-à-dire, « l'expérience comme endurance ou comme passion,

³² Jacques Derrida, « Violence et métaphysique », *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 220. Mis en italique par l'auteur.

³³ Le précepte des élus du pur amour serait plutôt : nous nous aimons et disparaissions, sans égard pour autrui, substituant au solipsisme illusionniste la totalité éphémère d'un « nous ».

comme résistance ou restance interminable³⁴ ». Une expérience qui demanderait d'être vécue, d'être dite. Elle exigerait la parole des amants, le discours en tant que « première déchéance » du pur amour.

³⁴ Jacques Derrida, *Apories : mourir — s'attendre aux « limites de la vérité »*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996, p. 42.

CONCLUSION

Axël retrace le parcours initiatique de deux jeunes nobles d'esprit qui refusent tour à tour les savoirs dogmatique et occulte de même que le savoir illusoire du passant, refus qui aboutit à leur amour et à ce mode de savoir qui fait en sorte qu'on ne sait plus que l'autre. Un amour qui ne peut pas se perpétuer sous peine d'en altérer la pureté au profit de son illusion ; l'amour n'est pur que dans l'instant de son épiphanie qui échappe à toute connaissance, à toute anticipation et qui, par conséquent, est toujours subi par les amants, comme ce qui est le plus intime et le plus étranger à la fois (« l'intime mourir »). En raison de cette loi du pur amour, Axël invite Sara à mourir. Leur suicide les soustrait alors à l'emprise de l'illusion. Nous l'avons vu, si la mort des amants doit fonder « en un point de Devenir, la vertu d'un Signe nouveau », ce signe disparaît dans son apparition, échappant à tout savoir qui voudrait le répéter et, à plus forte raison, à la tautologie illusionniste qui fonde tout savoir pour Villiers. Le suicide d'Axël et de Sara, qui est aussi le dénouement du drame, bat en brèche l'idéalisme de Villiers. En outre, la mort précipitée des amants met un terme à l'aporie du pur amour, lui retranchant ce qui précisément le constitue : son caractère aporétique. Par conséquent, « les mots premiers de l'éthique », par lesquels on pourrait traduire le pur amour, seraient condamnés à leur origine silencieuse, au détriment de toute communication avec autrui. Afin d'éviter cette violence, il faudrait faire « l'expérience de l'aporie », solution *économique* au pur amour.

Peut-être pourrait-on encore traduire le pur amour par ces mots de Blanchot définissant l'exigence de l'écriture chez Kafka — et l'exigence de l'écriture en général : « [...] transformer ce qui est un cheminement sans but dans la certitude du but sans chemin¹. » Voilà qu'en un point où l'aporie s'établit comme le seul lieu possible, légitime, et en même temps comme l'impossibilité du lieu, le non-lieu, le pur amour et l'écriture se rencontrent. Le pur amour est-il la métaphore propre à l'exigence de l'écriture, celle qui est la plus appropriée pour exprimer, traduire son aporie ? Blanchot

¹ Maurice Blanchot. *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1955, p. 92.

soutient également que la communauté (communauté des amants), qui ne connaît son épiphanie que dans sa disparition immédiate, n'est pas sans rappeler le *c'est* évoqué par Mallarmé, qui représente, selon Blanchot, le centre de l'œuvre. Et il ajoute :

[...] est-ce que cela veut dire qu'elle [la communauté ; la communauté des amants] ne s'avoue pas ou bien qu'elle est telle qu'il n'est pas d'aveux qui la révèlent, puisque, chaque fois qu'on a parlé de sa manière d'être, on pressent qu'on n'a saisi d'elle que ce qui la fait exister par défaut ? Alors, mieux aurait valu se taire ? Mieux vaudrait, sans mettre en valeur ses traits paradoxaux, la vivre dans ce qui la rend contemporaine d'un passé qui n'a jamais pu être vécu. Le trop célèbre et trop ressassé précepte de Wittgenstein, " Ce dont on ne peut parler, il faut le taire ", indique bien que, puisqu'il n'a pu en l'énonçant s'imposer silence à lui-même, c'est qu'en définitive, pour se taire, il faut parler².

Ainsi, il faudrait toujours enfreindre la loi du Silence commandée par le pur amour, puisque, pour la taire, il faudrait encore en parler. Et c'est ce que le jeune comte fait précisément avant de se suicider : il plaide pour la mort et le silence. De plus, on ne pourrait jamais parler du pur amour qu'en le traduisant par la métaphore, traduction qui est nécessairement imparfaite, impure, puisque le pur amour ne devrait être ni dit ni pensé et encore moins être traduit. À plus forte raison, il n'est peut-être qu'une fleur de rhétorique. À propos du désintéressement, qui, rappelons-nous, est exigé par le pur amour, Jankélévitch écrit : « [...] pour qu'il y ait désintéressement, un minimum d'intérêt-propre est nécessaire, faute duquel le renoncement serait dénué de sens, faute duquel le sacrifice serait un sacrifice pour faire semblant, une simple figure de rhétorique³. » Si le pur amour est une figure de rhétorique, c'est peut-être parce qu'il est question de persuasion — comme dans les différentes parties du drame où il s'agit de faire prévaloir une illusion au détriment d'une autre. Il faudrait toujours persuader quelqu'un qu'il y a pur amour. À ce sujet, le long dialogue entre les amants, où Sara s'oppose à l'option du suicide que le jeune comte défend, est bien un débat, l'opposition de deux thèses adverses⁴. Il s'agirait de *faire croire* au pur amour, d'amener l'autre à se tourner *vers* cette croyance. Il n'est donc plus question de rester sur le seuil, dans l'entre-

² Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, op. cit., p. 92.

³ Vladimir Jankélévitch, *Paradoxe de la morale*, op. cit., p. 127.

deux, mais d'être déjà plus d'un côté que de l'autre, là où on fait croire qu'il faut mourir selon l'exigence du pur amour, mais où, en fin de compte, on meurt pour une croyance. Et on pourrait ajouter, puisque chez Villiers la croyance en est indissociable : pour une illusion. Après les rhétoriques des savoirs dogmatique, occulte et illusoire, qui participent à une dialectique, il y aurait celle qui doit faire croire au pur amour. Le suicide des amants se ferait au nom d'une croyance et s'accomplirait dans les limites du jeu de l'illusion. Ce serait une option aussi valable que n'importe quelle autre. Sur ce point, rappelons-nous qu'Axël souhaite que « la race humaine ne consent[e] plus au jeu de cette morne *énigme* », comme quoi il y a encore un secret qui lui échappe et qui entrave la plénitude de l'homme.

Derrière ce jeu, il y a le Maître de l'illusion qui est le plus habile en rhétorique, qui *sait* comment se jouer de tous, celui-là même qui a élu « deux races [...] du fond des âges » (A, p. 633) et qui, par conséquent, est l'auteur de ce dénouement tragique : Maître Janus, derrière lequel se cache Villiers. À ce sujet, Maître Janus dit, en voyant que la rencontre entre Axël et Sara est imminente : « l'Œuvre s'accomplit » (A, p. 646). Une Œuvre qui renvoie, par delà le Grand Œuvre alchimique, à l'œuvre littéraire qui est en voie d'accomplissement. Orchestrée par le Maître de l'illusion, cette œuvre est donc une œuvre *illusionniste* (aux sens villiérien et propre du terme). Maître Janus a élu deux nobles races dont il a mené à la mort les derniers rameaux, croyant qu'il en jaillirait « la vertu d'un Signe nouveau ». Mais puisque Axël ne consent plus au jeu de l'illusion, qu'il renonce à en déchiffrer l'énigme, Maître Janus aurait perdu son pari. En somme, cette Œuvre qui s'accomplit serait à la fois l'œuvre de l'illusion et l'illusion de l'Œuvre. De même, faire une œuvre littéraire qui tient du Génie pur⁵, ce serait jouer à l'illusionniste ; car si le Génie pur veut faire œuvre, il doit consentir à passer du côté du verbe, de la rhétorique et y connaître sa « première déchéance ». L'écrivain ne pourrait jamais que se faire croire qu'une œuvre géniale s'accomplit, en vertu d'une alchimie du verbe qui n'est qu'un semblant de pureté. À tout le moins, faire une œuvre littéraire serait une

⁴ Cf., p. 672-674, et plus particulièrement cette dernière page où à chaque phrase que Sara prononce, — elle qui invoque alors la Justice, la vie, le sens commun — Axël récuse les arguments proposés.

⁵ Pour Villiers, qui croyait au Génie pur, une œuvre littéraire, digne de son nom, devait nécessairement être géniale.

autre façon de dire : « je crée, donc je suis. » En outre, si l'œuvre littéraire est illusionniste, c'est dire que le lecteur ou le spectateur est probablement victime de quelque tour de prestidigitation. Mais la fin en est-elle la duperie ? Ceux qui sont d'intelligence avec le Génie pur ne peuvent-ils pas flairer l'arnaque ? Et les autres, ceux qui ne possèdent pas ce don, leur a-t-on laissé des indices ? À ce sujet, le refus d'Axël de consentir « au jeu de cette morne énigme⁶ » pourrait bien être une façon de leur mettre la puce à l'oreille. En ce sens, l'œuvre illusionniste n'aurait pas pour but de duper le lecteur ou le spectateur ; elle *suggèrerait* chez lui le questionnement, l'inciterait à être attentif aux allusions et à poursuivre ses intuitions de profondeur, quelles qu'elles soient. Sa devise serait de faire penser. Et son moyen : l'ironie qui est appropriée au jeu, à la rhétorique, au questionnement, à la dialectique⁷. Ironie contre laquelle nous nous étions mis en garde dès les premiers mots du drame, et dont nous redoutions la présence dans l'illusionnisme même. L'ironie qui serait le *fin* mot de l'idéalisme de Villiers.

⁶ Rappelons-nous que ce segment de phrase est placé à l'intérieur des tirets qui appellent un changement de ton, voire une insistance.

⁷ Georges Peylet écrit à propos de la dérision qui caractérise en grande partie la littérature fin-de-siècle : « Et si chez certains artistes comme J. Laforgue, la dérision a duré plus longtemps que chez les autres, a même accompagné toute la création de l'artiste, c'est le signe qu'elle ne portait pas en elle de solution véritable, qu'elle ne permettait pas de sortir de l'impasse spirituelle tragique dans laquelle il se trouvait pris au piège. Comment d'ailleurs une démarche auto-destructrice pourrait-elle combler l'âme assoiffée d'absolu ? Cette démarche ne peut s'inscrire dans un positif dépassement de l'artifice que si l'artiste a la volonté de reconstruire quelque chose de neuf sur l'art ancien. Mais la plupart du temps, la dérision se contente de nier sans laisser entrevoir l'espoir d'une solution au-delà de la négation » (Georges Peylet, *Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, op. cit., p. 269). Chez Villiers, la dérision n'est pas seulement une « démarche auto-destructrice » qui invalide l'idéalisme de l'auteur. Elle nous semble participer également d'une invitation à l'esprit critique, voire d'une heuristique. C'est pourquoi nous préférons le terme « ironie ». Certes, l'illusionnisme aboutirait à l'impossibilité de créer un art nouveau, mais cette impossibilité reposerait moins sur un échec que sur la logique même de l'idéalisme villiérien. Si l'écriture participe toujours d'un jeu d'illusions, à quoi bon un art nouveau dont les innovations ne seraient jamais que stylistiques, techniques ? En ce sens, le pessimisme (décadentisme) connaîtrait, dans l'illusionnisme, son *achèvement*.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste comte de, *Axël* dans les *Œuvres complètes*, édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. II.

CORPUS SECONDAIRE

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste comte de, *Œuvres complètes*, édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. I-II.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1. Ouvrages consultés sur la littérature fin-de-siècle

BRUNETIÈRE, Fernand, *La Renaissance de l'idéalisme*, Paris, Firmin-Didot et cie, 1896.

GEFFROY, Gustave, « Le Baigne de l'idéal », *Revue de l'Indépendance*, nov. 1888, p.178-185.

GOURMONT, Remy de, *Promenades littéraires*, Paris, Mercure de France, vol. 3, 1963.

HENNEQUIN, Émile, « Pessimisme des écrivains », *Revue de l'Indépendance*, oct. 1884, p.445-455 et nov. 1884, p.61-78.

2. Ouvrages consultés sur l'œuvre de Villiers de L'Isle-Adam

DAIREAUX, Max, *Villiers de L'Isle-Adam : l'homme et l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1936.

DROUGARD, Émile, « L'*Axël* de Villiers de L'Isle-Adam », Paris, *Revue d'histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 1935.

FRIEDMAN, Melvin J., « A revaluation of *Axël* », in *Modern drama*, 1-4 February, 1959.

JOLY, Geneviève, *Dramaturgie de Villiers de L'Isle-Adam*, Paris, L'Harmattan, 2002.

NÉRY, Alain, *Les Idées sociales et politiques de Villiers de L'Isle-Adam*, Paris, Diffusion Université Culture, 1984.

RAITT, Alan, *Villiers de L'Isle-Adam : exorciste du réel*, Paris, Librairie José Corti, 1987.

ROSE, Marilyn Gaddis, « Milton, Chateaubriand and Villiers de L'Isle-Adam : Paradise Lost and *Axël* », *Studies in Romanticism*, 9, 1970.

Villiers de L'Isle-Adam : cent ans après (1889-1989), actes du colloque organisé en Sorbonne les 26 et 27 mai 1989 par Michel Crouzet et Alan Raitt à l'occasion du centenaire de sa mort, Paris, Sedes, coll. « Société des Études Romantiques », 1990.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

1. Sur le corpus primaire :

BORNECQUE, Jacques-Henry, *Villiers de L'Isle-Adam créateur et visionnaire*, Paris, éd. A.G. Nizet, 1974.

COLLION DIÉRICKX, Chantal, *La femme, la mort et la parole dans Axël et L'Ève future de Villiers de L'Isle-Adam*, Paris, éd. Champion, 2001.

DROUGARD, Émile, « Le Vrai sens d'*Axël* », Paris, *Revue d'histoire de la France*, octobre-décembre, 1935.

_____, « Les Sources d'*Axël* », Paris, *Revue d'histoire littéraire de la France*, octobre-décembre, 1936.

RAITT, Alan, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, José Corti, 1986.

VIBERT, Bertrand, *Villiers l'inquiéteur*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 1995.

2. Sur la littérature fin-de-siècle

BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine : études littéraires*, éd. établie et préfacée par André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », 1993.

PEYLET, Gérard, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898*, Paris, Thématèque Lettres, Librairie Vuibert, 1994.

_____, *Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1986.

SCHIANO-BENNIS, Sandrine, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.

3. Sur les thèmes de l'amour et/ou de la mort

BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1957.

_____, *L'Amour d'un être mortel*, Paris, Ludd, 1990.

BLANCHOT, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

DERRIDA, Jacques, *Apories : mourir – s'attendre aux « limites de la vérité »*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996.

LE BRUN, Jacques, *Le Pur amour de Platon à Lacan*, Paris, Les Éditions Du Seuil, 2002.

Jacques Derrida, Donner la mort : l'éthique du don : Jacques Derrida et la pensée du don, Colloque de Royaumont décembre 1990, Essais réunis par Jean-Michel Rabaté et Michael Wetzell, Paris, Métailié-Transition, 1992.

4. Autres références

ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, préface de Paul Ricœur, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 1983.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1955.

_____, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le paradoxe de la morale*, Paris, éd. du Seuil, 1981.

KIERKEGAARD, Sören, *Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1949.

LEVINAS, Emmanuel, *Le Temps et l'Autre*, Paris, Fata Morgana, 1979.

MALLARMÉ, Stéphane, *Villiers de L'Isle-Adam*, précédé d'une remarque de Roger Lewinter sur *Le Tombeau d'Edgar Poe*, Paris, éd. Ivrea, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir*, trad. inédite de Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 1997.

PLATON, *Phèdre*, trad. inédite, introduction et notes par Luc Brisson, suivi de *La Pharmacie de Platon* par Jacques Derrida, Paris, Flammarion, 1989.

Dictionnaire étymologique du français, sous la direction de Jacqueline Picoche, Dictionnaires le Robert, coll. « les usuels », Paris, 1994.

Le Nouveau Petit Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Dictionnaire le Robert, Paris, 1996.



1950-1951