

La critique de l'action chez Rimbaud, Conrad et Kafka

Michel Arouimi

Plan de la leçon

Introduction

I. L'élan suspect de l'action

II. La contradiction, moteur de l'action

III. Pas d'action sans imitation ?

IV. La négation orientale de l'action

Conclusion

Introduction

L'idée de l'action, omniprésente dans notre vision du monde, est liée à celle du mouvement et à celle du progrès ou, moins communément, à son contraire : l'action peut être destructrice. L'absence d'action, chez un être humain, se nuance par ses pensées, auxquelles certains accordent la valeur d'une action. La matière inerte subit le travail du temps, autre sorte d'action, dont elle porte les traces. Les montagnes elles-mêmes sont emportées par le mouvement de la Terre, dans son périple qui peut apparaître comme le modèle de nos actions les plus quotidiennes. Mais on ne peut nier l'abîme qui sépare l'action des astres, déterminée par une volonté sans lieu ni nom, et celle des hommes, dont les efforts civilisateurs ont été remis en cause à diverses époques de l'humanité.

Les consciences poétiques les plus aiguës de notre culture ont ressenti le vice caché qui serait consubstantiel à notre appétit d'action. D'où leur intérêt pour les philosophies orientales où l'action se voit l'objet d'un soupçon méprisant. On peut comprendre ce mépris quand on observe les résultats désastreux de l'action humaine dans notre

environnement, – et surtout dans le domaine social, où même les « bonnes » actions sont l'affirmation d'un point de vue transitoire, qui comporte des effets souvent pervers. Or, des poètes comme Rimbaud et Conrad ont expérimenté les vertus – et les moins bons aspects de l'action, dans leur vie artistique comme dans leur existence la plus concrète. Kafka vaut d'être évoqué dans cette approche : on a souvent établi un rapport entre son style et la pensée des juristes qui lui était familière. Écrire fut pour lui le moyen de traduire, à la manière d'un sismographe, les forces les moins apparentes qui agitent le monde. C'est l'équivalent du projet de Conrad, impliquant les « forces duelles » qui régissent notre univers et dont le secret coïncide peut-être avec le but de la quête artistique que Rimbaud, dans une de ses lettres, nommait « *l'inconnu* ».

On se prend à douter de la positivité de l'action, quand ces écrivains mettent à jour dans leurs œuvres le tourment très profond qui nous détermine à l'action : une angoisse indéfinie, surmontée dans nos activités – l'urgence vide des choses à faire, dont parlait naguère le philosophe Maurice Blanchot. Ce tourment est encore à l'origine de notre aptitude à l'imitation : un vaste problème, lié à celui de l'action. Même quand nous croyons suivre notre volonté en agissant, nous ne faisons qu'obéir à des modèles, qui ne sont pas toujours conscients. On comprend alors le désir philosophique de dégager nos esprits du besoin de l'action, mais – d'après ces poètes, le suspens de l'action ne surmonte pas l'angoisse. De nouvelles dispositions mentales pourraient-elles nous sortir de cette impasse ?

I. L'élan suspect de l'action

On ne méditera jamais assez cette pensée de *Délires II*, la section de *Une saison en enfer* où Rimbaud fait le bilan de sa carrière poétique : « l'action n'est pas la vie, mais une façon de gâcher quelque force, un énervement. »

Dans maints poèmes, Rimbaud fait coïncider sa fièvre créatrice et celle du monde qui l'entoure. Il n'est pas sûr que sa soif de modernité (« Il faut être absolument moderne ») soit niée dans la « soif malsaine » qui, dans son poème *Chanson de la plus haute tour* (en partie retranscrit dans *Délires II*) semble nommer cette fièvre artistique, ou plutôt

ses causes les plus obscures. La marche du monde est estimée par Arthur à l'aune de son expérience poétique, elle-même liée à une « connaissance » de lui-même, qui serait le moyen de parvenir à « l'inconnu » (*Lettre du 15 mai 1875*). Si la nature de cet « inconnu » reste mystérieuse, l'emploi des verbes qui précèdent son évocation : tenter, cultiver, apprendre, etc. indique une volonté d'action dont la violence se révèle dans les « tortures » (« ineffables », certes) qui sont le prix consenti de son projet. Or, ce dernier est révolu dans *Délires II*, où le « voyant » détaché de ses aspirations observe avec la même distance les actions humaines : « voyages de découvertes dont on n'a pas de relation, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolution de mœurs, déplacements de races et de continents. » Notons les contrastes sémantiques de ces motifs, où s'exprime une contradiction dont nous reparlerons.

Faut-il accorder le même sens critique au destin de l'homme d'action Rimbaud, devenu trafiquant ? Non moins problématique, la terrible maladie qui fut la réponse du corps d'Arthur à la frénésie d'action dont il est devenu une figure emblématique : autre torture, mais dont le bénéfique spirituel, apparemment nul pour Arthur, n'existe que pour nous, – dans les questions sans réponse qu'elle soulève.

Le destin d'Arthur semble avoir laissé des traces dans le chef-d'œuvre de Joseph Conrad *Au cœur des ténèbres* (1899), qui peut se lire comme une réponse à l'énigme de ce destin. Celui de Conrad, immergé en Afrique noire à la même époque que Rimbaud, suit d'ailleurs le schéma inverse : Conrad s'enrôla dans la marine marchande avant d'épouser la littérature. Quel que soit l'intérêt de cette analogie, Conrad ne doit pas à Rimbaud sa vocation littéraire, ni son point de vue sur l'aveuglement des actions humaines, tragiquement illustré dans ses récits. Dans *Au cœur des ténèbres*, les bonnes intentions de Kurtz, le poète civilisateur aux prises avec les ténèbres du Congo, connaissent l'échec. Mais les pratiques des cannibales sont-elles vraiment moins louables que les forces qui remplissent l'âme de Kurtz ? Son pouvoir d'action, poétique et politique, semble tout devoir à un tourment intime, avivé au contact de la brousse qui en est elle-même le reflet. Le dernier cri de Kurtz malade : « L'horreur ! L'horreur ! », en même temps qu'il fustige

la brousse, exprime la contradiction très reculée qui pétrit l'âme de Kurtz : un héritage parental, qui n'est pas autrement nommé que dans l'ascendance de cet aventurier, né d'une mère à demi anglaise et d'un père à demi français. (On songe au *Conte du Graal*, où le destin de Perceval, modèle de tous les hommes d'action, devrait quelque chose à la différence de l'origine de ses parents.)

Quelques années plus tard, Kafka condamne avec encore plus de force l'avancée de l'humanité, sous les couleurs d'un élan urbanistique où l'on reconnaît, un peu comme dans *Villes* ou *Villes* de Rimbaud, l'image du déploiement de ses forces créatrices, auxquelles Kafka applique volontiers des métaphores architecturales. (Certains rêves rapportés dans son *Journal* mériteraient d'être rapprochés de l'illumination *Ponts*.) Chez Kafka, l'œuvre, roman, récit bref ou fragment, est à l'image de la tour de Babel, dont Kafka remodèle le mythe dans un très bref récit : *Les Armes de la ville*. On peut reconnaître dans les cinq doigts du poing menaçant qui orne les armes de cette ville, la griffe du grand Kafka, dont l'action poétique, soutenue par un orgueil prométhéen, est vécue comme une épreuve dangereuse pour celui qui l'entreprend. Cette action consiste à exorciser, jusque dans la perfection du bâti de l'œuvre en cours, le tourment qui œuvre dans la psyché du créateur – comme dans celle de chaque homme. L'orgueilleuse érection de Babel, au demeurant si vaine, est elle-même inspirée par un désir de concurrence, objet de réflexion majeure chez les écrivains que nous citons. Conrad lui-même, dans ses romans, et pour servir des intentions métaphoriques analogues, s'empare du thème de l'architecture navale. Dans *Au cœur des ténèbres*, les « diagrammes » d'un ouvrage de science nautique illustrent, avec une ironie qui annonce celle de Kafka, un idéal esthétique qui peut évoquer celui de Rimbaud.

L'horizon mythique des *Armes de la ville* est absent du *Terrier*, où Kafka nous fait pénétrer dans la conscience affolée d'un rongeur architecte – porte-parole de l'écrivain en pleine action. Le face-à-face horrifié de Kurtz et de la brousse de *Au cœur des ténèbres* trouve un équivalent dans la confrontation de l'animal du *Terrier* à l'intrus invisible qui n'existe sans doute que dans son imagination.

Cette frénésie morbide aurait la même origine que celle de Rimbaud dans *Solde*, où le désir d'action se dépasse dans celui de tout vendre :

« les Corps, les voix, l'immense opulence inquestionnable, ce qu'on ne vendra jamais. Les vendeurs ne sont pas à bout de solde ! Les voyageurs n'ont pas à rendre leur commission de si tôt ! » Ce délire semble impliquer, au-delà de l'emballage mercantile du monde moderne, les aspects lyriques du travail littéraire, assimilés aux « prix » en raison des mesures, sans doute inconscientes, dont ils sont l'objet. Il en irait de même chez Conrad, avec le personnage du comptable qui, dans *Au cœur des ténèbres*, écrit sans cesse près d'un malade alité. Cette allégorie se complète par les détails du décor, où les « planches horizontales » et les « barres étroites du soleil » illustrent le principe même de ces mesures. Il est possible de relire *La Métamorphose* de Kafka dans ce sens : l'ancien métier de Gregor – un représentant de commerce transformé en un monstrueux insecte – expliquerait les nervures géométriques de sa carapace : autre image négative des mesures où s'emploie le génie du poète-architecte.

II. La contradiction, moteur de l'action

La construction contrariée du terrier, avec ses plans abandonnés, toujours recommencés, exprime avec une intensité rarement égale la contradiction qui, dans la psyché humaine, serait l'aiguillon de l'action.

Rimbaud cerne à sa manière le même tourment dans son poème *Mémoire*, où le désarroi causé par le déchirement de la cellule familiale (le départ du père) trouve son chiffre dans l'évocation de deux fleurs vers lesquelles le locuteur tend vainement les bras : « ô canot immobile ! oh ! bras trop courts ! ni l'une / ni l'autre fleur : ni la jaune qui m'importune, / là : ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre. » Le canot figé – comme le navire du jeune capitaine de *La Ligne d'ombre* de Conrad – est le support d'une critique de la volonté d'action, tendue vers un objet diabolique. Ces fleurs – deux symboles différenciés de la dualité – révèlent le fondement du désir d'action qui tire son origine dans un déchirement de l'être dont la situation familiale évoquée dans ce poème n'est qu'une image. Et ce désir s'enténébre dans la plongée vers la boue du fond du lac, au dernier vers du poème.

On peut d'ailleurs rapprocher de ces « bras trop courts » les « bras en chemise » des « Charpentiers » dans un des poèmes retranscrits

dans *Délires II* : « au soleil [...] / Dans leurs déserts de mousse, tranquilles / Ils préparent les lambris précieux. » Cette action est-elle plus positive ? On en doute si l'on rapproche ces vers de ceux du sonnet *Le Dormeur du val*, où Rimbaud fait le portrait d'un soldat défunt, victime de la guerre et qui semble dormir dans le « soleil » : « [dans] un petit val qui mousse de rayons [...] Il dort dans le soleil, la main sur la poitrine / Tranquille. »

Entre la charpenterie et la guerre un lien se tisse, qui implique le fondement le plus morbide des actions humaines, impulsées par un tourment dont la nature est révélée, aux deux extrémités du *Dormeur*, par le « trou de verdure où chante une rivière » et par les « deux trous rouges au côté droit » du cadavre : un symbole chiffré de la dualité, en même temps que celui du verbe poétique, devenu chant de la rivière et flots de sang. « L'action n'est pas la vie » – est-elle donc la mort ? »

On retrouve chez Conrad et Kafka cette poétique de la meurtrissure, investie d'une valeur symbolique à l'égard de la dualité. Rimbaud et Conrad semblent avoir vu dans la guerre une image négative de l'action humaine – cet énervant gâchis, comme le pense Rimbaud. La guerre résulte de la tension des forces concurrentes : mais peut-on y voir l'emblème de nos actions, lesquelles ont pour effet la transformation d'un état donné, qui serait regrettable ?

La vanité et la frénésie de l'agir humain sont l'objet d'une métaphore dans *Un célibataire entre deux âges* de Kafka : deux balles de celluloid dont l'agitation incessante perturbe le quotidien du protagoniste principal. Ce monstrueux mobile remplit le manque d'action de la vie de ce personnage. De même avec un autre mobile qui angoisse le locuteur du *Souci du père de famille* : autre figure des forces dont résulte l'action. Le rapport de ce père et de cet « enfant » ajoute à cette énigme le sens d'un conflit parental, qui serait impliqué dans ce désir d'action et qui est au moins l'origine de toutes les guerres. La réflexion de Kafka couvre, avec plus d'évidence que les deux autres auteurs, le rapport de la violence et du sacré : ce mobile – une déformation syncrétiste de symboles sacrés – est une parodie démoniaque de l'agir divin.

Conrad, dans l'obsédante poursuite des protagonistes de son récit *Le Duel*, fait fi du sacré pour se concentrer sur le mystère des « forces

duelles » dont il a indiqué le rôle dans la société humaine, des forces qui sont encore la clé de son esthétique. Dans *Au cœur des ténèbres*, l'évocation du mémoire de Kurtz : le bilan négatif de son projet d'action, se voit mis en parallèle avec l'attaque d'un rafioteur par des cannibales, dont la seule victime sera le timonier : un Noir, vêtu d'oripeaux réservés à la race blanche. La seule apparence de ce Noir équivaut à l'auto-accusation de l'auteur de *Une saison en enfer*, qui se considère comme un « saltimbanque ». Kafka n'est pas en reste, avec la performance du singe humanisé de *Rapport pour une académie*.

III. Pas d'action sans imitation ?

Loin de nous éloigner ici de notre propos, nous touchons à son aspect le plus subtil. Rimbaud, dans l'illumination *Guerre*, rassemble dans un étroit espace de texte l'idée de la guerre, celle de l'expansion de la culture et d'abord celle du mimétisme, si déterminant chez les enfants : « Enfant, certains ciels ont affiné mon optique : tous les caractères nuancèrent ma physionomie. » Cette dépendance enfantine est encore signifiée dans *Chanson de la plus haute tour* : « Oisive jeunesse / À tout asservie, / Par délicatesse / J'ai perdu ma vie. » La « délicatesse » nomme l'incapacité de choisir entre ces voies dictées par la rumeur publique : autant de modes d'agir et d'être, suspectés d'inauthenticité par celui qui est en quête de la « vraie vie » : celle-ci se trouverait au-delà de l'action, qui « n'est pas la vie ».

Le partage mental devant les voies d'action que l'on propose est aussi violent que le choix de l'une de ses voies, au détriment des autres. La délicatesse du poète alchimiste, soucieux de faire coïncider les contraires, se renie dans la « Guerre » qui, dans *Guerre*, désigne le procédé de l'action poétique, fondée sur des mariages de valeurs qui, au « présent » de l'énonciation de cette Illumination, rassemblent l'éternité et l'instant, l'infini et le nombrable, la victime et le héros : « À présent, l'inflexion éternelle des moments et l'infini des mathématiques me chassent par ce monde où je subis tous les succès civils. » – Autant d'expressions archétypiques de l'action.

On pourrait attribuer ces propos de *Guerre* au Kurtz de *Au cœur des ténèbres*. Mais la réflexion de Conrad sur le mimétisme privilégie l'émule de Kurtz, un vrai « mime » : l'« Arlequin » dont le passé

vagabond et l'« apparence indestructible » fascinent le narrateur : « Son besoin, c'était d'exister, et d'aller de l'avant au plus grand risque possible. » (Traduction Jean-Jacques Mayoux.) Ce pouvoir d'action apparaît comme une imitation de celui de Kurtz. Or ce pouvoir et cette imitation ont une raison, suggérée par l'évocation d'un père archiprêtre avec lequel s'est brouillé le jeune homme, avant d'être rejeté par son employeur dans un geste ambigu, damnateur et encourageant. Cette mise à jour de la contradiction, qualifiée de fondatrice par la philosophie moderne, éclaire cette soif d'action. La contradiction parentale, qui est encore la clé de l'esthétique et du sens de *Mémoire* de Rimbaud, domine l'univers de Kafka. Dans *La Métamorphose*, le relief ambigu du père Samsa, lié aux autres personnages par des effets de miroir, rayonne dans une mise en scène des reptations du mimétisme : les moindres décisions des trois Samsa et de leurs trois locataires résultent d'une imitation à double sens qui génère des tensions – sans lesquelles il n'y aurait pas d'action.

IV. La négation orientale de l'action

On ne s'étonne pas de l'attrait exercé sur ces écrivains par l'Orient, qui prône un mépris de l'action, condition d'une élévation spirituelle. Le thème oriental est abordé avec une discrète ironie dans maints récits de Conrad. Dans *Au cœur des ténèbres*, aux deux extrémités du récit, le narrateur du récit cadre est comparé à un bouddha. Mais la posture bouddhique de Marlow apparaît comme une réponse dérisoire au danger, certes tenu à distance, des tensions qui, comme celles qui déchirent le groupe de Noirs et celui des Blancs, pourraient diviser ses partenaires : un président directeur et un juriste, un comptable, chacun pourvu de l'attribut de sa fonction.

Rimbaud dans l'*Illumination Mystique* trace « la ligne des orient, des progrès ». Au cœur de ce poème où se voient rassemblées les actions les plus meurtrières (« tous les homicides et toutes les batailles ») et les actions les plus douces (la descente – en fait tout aussi apocalyptique ! – des étoiles « contre notre face »), cette association de l'idéal occidental du progrès et des orient banalisés par le pluriel est tout aussi problématique que la confrontation de l'« Occident » et de « l'Orient » dans *L'impossible*, section de *Une saison en enfer*. Dans