

JEAN-LOUIS VIEILLARD-BARON, Tours

## PHÉNOMÉNOLOGIE DE L'AVENTURE

La tragédie, la crise, le destin  
de la personnalité doivent être vécue en  
tant que tragédie, crise et destin  
mondiaux: là est la vérité

Nicolas Berdiaeff

(*Le Sens de la création*)

L'aventure est la grande oubliée de l'époque actuelle. Si elle existe toujours, du moins n'est-elle pas pensée avec égard. C'est un terme grandiloquent, bon pour les enfants et les romans d'aventure; mais si, par accident ou pour des raisons commerciales, un livre est intitulé «la grande aventure de...», le terme d'aventure n'intervient ici que pour présenter du rêve à bon marché. Et pourtant, le dernier, je crois, qui ait employé fréquemment ce mot d'aventure est un penseur de quelque prix: André Malraux. Soyons sûr que si Malraux parle d'aventure —et chez lui l'aventure n'est pas dite «grande», parce que, sans adjectif, elle atteint spontanément à la vraie grandeur—, c'est qu'il pense l'aventure comme un concept significatif. On a tout dit et redit de Malraux aventurier. On a moins souvent évoqué ce qu'il dit lui-même de l'aventure. Il n'est pas étonnant que celui qui voyait la grandeur de l'homme dans l'irrationalité fondamentale du sacrifice, de la maladie, de l'art et de la liberté, ait pu faire de l'aventure un compagnon de route. Et celui qui cherche, à son tour, à broser une phénoménologie de l'aventure, peut prendre, un temps, les notations suggestives de Malraux comme autant d'éclairages brusques sur le sujet.

«Comment me suis-je mis en tête, il y a trente ans, de retrouver la capitale de la reine de Saba? L'aventure géographique exerçait alors une fascination qu'elle a perdue» (I. *Antimémoires*, I, 3) écrit Malraux et il explique alors comment ce goût de l'aventure, cette recherche d'un inconnu géographique, ce désir de voyage, se transforma avec le romantisme: «l'aventure suprême devint la pénétration dans un monde interdit». La nostalgie de l'inconnu passe ainsi du stade géographique au stade romanesque, incluant transgression du mystère, attrait du danger en tant que tel. Plus tard, face à Clappique, type de l'aventurier raté devenu bouffon, Malraux constate simplement: «Ce que



je découvre depuis le dîner, c'est que l'aventure, qui m'a jadis tellement intéressé, n'est plus pour moi qu'un appartement abandonné» (I. *Antimémoires*, IV, 1). En fait Malraux se trompe, car l'aventure l'attend sous deux formes, celle de la philosophie de l'art et celle de la maladie. Je ne dis pas ceci par métaphore. C'est le terme d'*aventure* qu'il emploie pour désigner la maladie qui le conduisit presque à la mort: «Ce qui me fascine dans mon aventure, c'est la marche sur le mur entre la vie et les grandes profondeurs annonciatrices de la mort» (II. *La Corde et les Souris*, VI). L'aventure n'est pas ici la destinée, elle est cette expérience exceptionnelle, marquée par un départ plein de risque, et d'où l'on ne sait si l'on reviendra.

Quant à la philosophie de l'art, elle se broche sur une vision du monde où l'homme est en lutte contre le Destin: de sorte que Malraux peut parler de «l'aventure humaine» comme d'une «aventure continue de l'humanité» (*L'Intemporel*, p. 391) dans laquelle l'art ne s'insère pas bien, en ce que chaque style la dépasse, en émerge en acte de liberté. Mais l'art lui-même peut être aventure, quand il s'oppose à la beauté, quand il se présente comme audace et expérience face aux normes fixées ou à l'idéalisation objectivée de la beauté: «La beauté avait canalisé l'aventure; l'art même allait devenir aventure...» (*L'Intemporel*, p. 314).

AKAΔHMIA



ΑΘΗΝΩΝ

LA ROUTE AVENTUREUSE

La description philosophique de l'aventure n'a été tentée que par Georg Simmel, dans un essai de psychologie philosophique, recueilli dans *Philosophische Kultur* (3e édition, Potsdam 1923, pp. 13-30). Cependant on doit noter que le mot d'aventure est riche de consonnances (comme l'*Abenteuer* allemand): l'aventure est avènement, elle est avenir. Ce qui a surtout frappé Simmel, c'est que l'aventure a un rapport particulier à l'ensemble de la vie: elle est exterritoriale, elle a un début et une fin et forme en quelque sorte un tout clos par rapport à l'ensemble de la vie. Une fois la conquête de l'Anapurna réalisée, l'alpiniste redevient un alpiniste comme un autre. Une fois l'expédition de Perse et d'Inde achevée, le fondateur de l'orientalisme, Anquetil-Dupéron, redevient un savant philologue français parmi ses confrères. Par son exterritorialité, l'aventure est analogue à l'oeuvre d'art: elle se suffit à elle-même et se présente dans cette autosuffisance. «C'est l'essence de l'oeuvre d'art», écrit Simmel, «de découper un morceau sur les séries indéfiniment continues du visible et de l'expérience, de le dissoudre des liens avec l'en-deça et l'au-delà, et de lui donner une forme auto-suffisante, déterminée et maintenue

AKAΔHMIA



ΑΘΗΝΩΝ

pour ainsi dire par un centre intérieur» (p. 15). L'aventurier est l'homme pour qui seul le présent compte; il ne se soucie ni du passé ni de l'avenir. Ainsi Casanova, le séducteur (qui pour Simmel est fort différent du Don Juan: c'est l'homme qui cherche à conquérir par opposition à l'homme qui cherche la jouissance sans se soucier de la personnalité individuelle de qui la lui procure) fit à plusieurs reprises promesse de l'épouser à celle qu'il voulait conquérir. En réalité lui-même ne se souciait pas de l'avenir et savait bien qu'il n'était pas fait pour le mariage. Mais l'attrait de la conquête était si fort qu'il en oubliait cette signification; il savait à la fois que la femme serait heureuse de cette promesse, et que lui-même, une fois le vertige du présent terminé, aurait tout oublié.

On peut rapprocher cette *mens momentanea* de l'aventurier du type du joueur. Le joueur croit en un certain ordre du monde, en un sens, qui est entièrement dominé par le hasard, mais par un hasard dont il essaie de percer le secret par des combinaisons fantasmagoriques. Le joueur a toujours des pratiques superstitieuses, mais cette superstition n'est pas gratuite; elle cherche à provoquer le succès. A la limite, le joueur est celui qui croit possible de fonder sa vie sur les règles mystérieuses du hasard. L'aventurier aussi laisse le hasard dominer sa vie. Et il introduit une conscience centrale de vie, qui se déploie au travers de l'excentricité de l'aventure et qui instaure une nécessité et un sens dans la vie aventureuse, dans l'écart même entre le contenu donné de l'extérieur et le centre de son existence, qui la maintient et lui donne sens. Ici Simmel retrouve une thèse favorite selon laquelle notre vie est faite de hasard et de nécessité: le hasard de l'occasion extérieure. Notre vie ne forme une destinée que lorsque les occasions extérieures sont intégrées par le moi dans sa nécessité propre et sa signification unifiante. Dès lors on peut comprendre la place de l'aventure dans toute vie, car elle n'est pas réservée à l'aventurier quasi professionnel, au contraire. Elle est l'expérience colorée et exceptionnelle rendue nécessaire par une disposition interne. La vie sans aventure est terne et grise.

Jankélévitch (*L'Aventure, l'ennui, le sérieux*) a critiqué l'aventurier professionnel comme «un bourgeois qui triche au jeu bourgeois» et opposé la vie aventureuse, vraie, à la vie de l'aventurier. L'aventure est liée à l'avenir, elle affronte la dimension d'incertitude qui est l'avenir ouvert à notre liberté comme risque et comme espoir. Elle est l'improvisation du futur prochain, par lequel l'homme est tenté. Si, acceptant le risque, je faisais en sorte que ce futur prochain fût radicalement différent du cours monotone de ma vie. Un avenir qui ne soit pas peint gris sur gris, mais qui soit poésie par contraste avec la prose quotidienne du «quotidien, trop quotidien». L'aventure n'est pas nécessairement héroïque comme celle du chevalier Eviradnus; elle est néces-

sairement «différente»: elle peut aller du badinage à l'héroïsme; en tout cas elle s'oppose à la vie bien gérée, elle a la fleur et la jeunesse de la disponibilité. Henri Corbin employait le terme de *juvénilité* pour désigner cette jeunesse du coeur dont témoigne la disposition aventureuse.

L'aventure, par sa différence, est fascinante et distante à la fois: tout homme est *tenté* par l'aventure, mais peu s'y risquent, car bien vite on cherche à se mettre à l'abri de toute démarche créative, dérangement, de toute remise en cause et de tout bouleversement. Si l'on refuse de considérer l'avenir autrement que comme répétition du présent, on peut tenter de le planifier: la rationalité est du côté de la planification. Mais l'irruption de la nouveauté temporelle se fait souvent contre cette rationalité: c'est le *Kairos*, l'*Ad-venit* que Jankélévitch oppose à l'*Evenit*; c'est l'occasion qui ne reviendra pas. Il faut prendre le risque de la saisir, car tant pis pour celui qui a l'esprit de l'escalier. La grâce de la volute mozartienne, le tourbillon immatériel de la danseuse voici des instants qu'il faut savoir saisir. Ceci est plus vrai encore de l'appel de l'aventure: ici encore, on peut opposer l'aventure vraie au don juanisme. Don Juan a ses trucs, il fait tomber ses proies dans un piège prédéterminé, il ne prend pas de risques. L'aventureux au contraire sait que chaque *Kairos*, chaque occasion est unique, différente, non cumulative. Il repart chaque fois à zéro; il n'a pas retenu les leçons du passé. La tentation de l'aventure est un vertige, une ivresse printanière qui fait renaître l'homme de ses cendres, et le monde avec lui.

Dans le *Je ne sais quoi et le presque rien*, Jankélévitch a très bien thématiqué le «charme du temps», en des termes qui conviennent à l'*aventure*: c'est le je-ne-sais-quoi du «mystère». Tenter une aventure, c'est accepter de ne pas pouvoir tout prévoir, c'est se livrer au mystère du futur. Si l'instant présent est pour moi une grâce à saisir, je suis très exactement «dans le brouillard» quant à l'avenir. Ce brouillard, c'est le mystère. Jankélévitch écrit: «Et comme la demi-gnose est moyenne entre Savoir et Ignorer, comme l'intuition est une science interrompue par la fracture d'une nescience révélatrice, ainsi le mystère résulte d'un secret traversé par un pressentiment; le mystère est, un clair-obscur» (*op. cit.*, p. 67). Il y a dans l'aventure l'appel de l'inconnu le mystère de la semi-gnose:

«Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes,  
L'Univers est égal à son vaste appétit.  
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!  
Aux yeux du souvenir, que le monde est petit!»,

écrit Baudelaire. Et il est bien vrai que le souvenir est l'inverse de l'aventure: il est le miroir pu passé, quand l'appel de l'inconnu est le mystère du nouveau.

Ce mystère, poursuit Jankélévitch, est «une divination, c'est-à-dire une «aurore naissante autant qu'un crépuscule» (p. 67). Le *prophète* est un aventurier.

Quel est donc ce *vertige* de la tentation aventureuse? Il y a quelque chose du *joueur* dans l'aventurier, avions-nous dit à la suite de Georg Simmel. L'esprit de sérieux ne convient pas à l'aventure. Novalis critique les têtes trop précises, qui sont avares et philistines. Elles fuient la *rencontre* qui est toujours une aventure. Il faut accepter le jeu de l'ivresse et du vertige: jeu et ironie, parce que l'aventure ne pèse pas, mais libère l'individu; le symbole de l'ivresse, c'est la danse qui tourne, comme la danse des dervisches tourneurs symbolise leur aventure spirituelle, avec quelque ironie, car on n'y perd pas toute maîtrise. La démarche aventureuse n'est pas la folie autodestructrice de l'ivrogne qui pratique l'ivresse comme une méthode d'oubli et d'aboutissement, comme un métier. L'ivresse aventureuse est le vertige de celui qui tourbillonne à jeûn. La princesse Brambilla d'E.T.A. Hoffmann le dit: «Tourne, tourne plus fort, tourbillonne sans répit, danse folle et joyeuse. Ah! comme tout vole autour de moi avec la rapidité de l'éclair!... Mais où demeure, en somme, la raison, lorsque l'emporte le tourbillon d'un frénétique plaisir?» (chapitre VI, traduction française in *Romantiques allemands*, t. I, bibliothèque de la Pléiade, p. 1059). C'est l'aventure qui souvent commence comme un imperceptible appel et tourne au vertige: «*Elle et Lui*. Oh! quel vertige! quel tourbillon où nous sommes pris! Nous allons nous écrouler!» (*op. cit.*, p. 1060).

Ce *vertige* auquel cèdent, sans cependant tomber, ceux qui acceptent le risque de l'aventure, a été défini par Baudelaire (*De l'essence du comique*, in *Oeuvres*, Pléiade, p. 990): «Aussitôt le vertige est entré, le vertige circule dans l'air; on respire le vertige: c'est le vertige qui remplit les poumons et renouvelle le sang dans le ventricule. — Qu'est-ce que ce vertige? C'est le comique absolu; il s'est emparé de chaque être». L'aventure n'est pas sérieuse, mais légère comme la danse.

Baudelaire dit encore: «Tu appelles cela folle légèreté; or c'est cela la conscience de toi-même dont tu fais fi...» Ceci n'a pas trompé le plus métaphysicien de tous les hommes de théâtre, Marivaux, qui n'a de cesse de montrer comment on passe du jeu d'amour à l'amour... Certes l'amour chez lui n'est pas la passion romantique, emphatique et sérieuse. Mais toute aventure n'est pas nécessairement héroïque ou tragique: l'aventure ici est amoureuse au sens léger, voire badin du terme. Le cœur désinvolte se prend à son piège; il joue et en fait il est joué; le chasseur devient la proie. C'est le *jeu* de l'amour et du hasard. Verlaine chante:

«Nous fûmes dupes, vous et moi,  
De manigances mutuelles [...]

Des baisers superficiels  
Et des sentiments à fleurs d'âme».

L'appel de l'aventure se traduit ici par l'ironique désinvolture qui accepte le risque en le minimisant, mais à jouer l'amour, à se plaire à le jouer, on est déjà bien près d'aimer.

En raison de la légèreté, du vertige, de l'ivresse, on a parfois minimisé la portée du mot «aventure» comme si c'était fondamentalement un événement mineur et passager. «Tu as voulu, et c'est très bien, que ce ne soit qu'une aventure», chante Charles Dumont. Mais, en réalité, le superficiel de l'aventure n'est qu'un trompe-l'oeil; car ou bien, l'événement n'est qu'un passe-temps, l'individu ne s'engage pas dans l'aventure: il ne ressent ni appel, ni fascination; c'est alors une non-aventure, ou une mésaventure (quand l'issue est malheureuse); on n'a pris aucun risque, et on ne peut donc se vanter d'aucun succès, on n'en retire rien. C'est le cas des histoires d'alcôve de l'époque 1900; *Occupe-toi d'Amélie* de Feydeau n'est pas une aventure; c'est l'aventure bourgeoise, sans risque sinon sans piment. Ou bien alors, le superficiel de l'aventure est l'embryon d'un appel, et sans avoir mesuré le risque, l'être est pris par le vertige. Alors l'aventure est là, qui commence. On croit ne pas s'engager, et on s'engage sans y penser. Il en va ici de l'aventure comme de la *virtuosité*: c'est l'art de l'instant, vertigineux et apparemment superficiel. Mais l'instant initial se fait instauration initiatique: l'appel se concrétise en péripéties, comme les étapes que fait Ulysse en chemin vers Ithaque.

Nous retrouvons ici le *mystère* de l'aventure: pour les Grecs, toute aventure est retour à l'origine, odysseenne. En effet, ils conçoivent le temps comme *cyclique*. La modernité s'oppose à cette idée d'un retour, même si l'aventure nous confronte à notre origine vraie, intemporelle, à notre dimension spirituelle.

Si nous approfondissons maintenant le *mystère* de l'avenir aventureux, nous voyons qu'il débouche sur le mystère fondamental, essentiel de l'homme: la mort dont Baudelaire a marqué l'importance:

«O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!  
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!  
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,  
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!  
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*».



On peut interpréter ceci comme un vertige *morbide*. Ce serait une erreur: toute fascination débouche sur la mort; et si Baudelaire invoque la mort après avoir épuisé le désespoir issu du voyage, l'amer savoir, en fait il exprime une vérité qui le dépasse. Tout espoir doit être déçu, doit passer par la désillusion, pour qu'un avenir s'ouvre à nous qui ne soit pas borné par nos rêves. Et cet avenir ouvert à notre espérance n'est pas celui de la conquête du monde. Il est celui d'un au-delà qui passe par la mort, qui n'est pas seulement celui d'un après la mort, mais d'un «par-delà la mort». L'aventure spirituelle s'ouvre à l'épreuve de la désillusion. Baudelaire en souligne l'aspect négatif. Mais Malraux en saisit un aspect positif dans l'art comme anti-destin.

## II

### AVENTURES ET DÉSILLUSION

Dans l'aventure se joue donc, en mode héroïque ou en mode humoristique, le rapport de l'homme à l'Absolu. Jankélévitch distingue trois types d'aventure: l'aventure mortelle, l'aventure esthétique et l'aventure amoureuse. En fait les deux premiers types se retrouvent dans le troisième: ils sont plutôt la mise en valeur de deux éléments essentiels à toute aventure, la mort comme «le précieux épice de l'aventure» (p. 23) et l'élément esthétique de l'aventure, qui fait de celle-ci comme une demi-oeuvre d'art, une oeuvre d'art incomplète, inachevée, l'oeuvre d'art achevée étant la «pétrification de l'aventure», c'est-à-dire sa négation (p. 30-31). Au contraire, il ne fait de doute pour personne que l'aventure amoureuse est nettement caractérisée par sa différence avec les autres sortes d'aventures. En fait il y a deux grands modèles de l'aventure: le voyage et l'amour. L'un et l'autre peuvent se jouer sur tous les tons de l'esthétique, du comique au sublime (encore qu'il faille plutôt parler d'humour que de comique, car le comique est plutôt d'essence bourgeoise).

#### L' a v e n t u r e « v o y a g e u s e »

Le voyage est type d'aventure, quand il n'est pas voyage «organisé», dont le retour est aussi sûr que le départ. Si nous prenons la notion de voyage au sens fort où Baudelaire le prend dans son célèbre poème, nous voyons que l'aventure voyageuse peut être errance ou conquête, vagabondage ou pèlerinage. La différence est ici l'enjeu et le but du voyage: si le voyage n'a pas de but, son enjeu peut être la distraction ou l'oubli de la vie quotidienne il se transforme vite en errance ou en vagabondage.

Dans *Les Vagabonds de l'Occident* (Paris: Desclée, 1976), Jean Brun écrit:

«Le Voyage se trouve au centre de l'expérience humaine tout entière» (p. 3). En effet l'homme cherche à fuir son propre moi, cherche à fuir son milieu de vie, cherche sans cesse à vivre autrement. Jean Brun ajoute: «l'homme a l'exigence du Pèlerin et le visage de l'Homme errant, telle est la raison pour laquelle il est le seul vivant qui possède une histoire. Histoire qui n'est autre que le journal de bord de ses voyages, que le récit de son Voyage. [...] l'histoire se confond avec ce Voyage de l'homme projeté dans l'espace et dans le temps et toujours animé par le profond désir de s'évader de lui-même» (p. 4). C'est bien l'aventure, l'appel de l'Ailleurs que thématise ici Jean Brun, avec sa part inéluctable d'illusion, car l'homme veut sortir du moi qui le constitue, ce qui est une impossibilité métaphysique: «L'homme oublie toujours qu'il demeure son propre véhicule au cours de ces voyages qui prétendent le libérer de lui-même; dans les nouvelles contrées qu'il explore il ne fait qu'imprimer sur le sol la trace de ses propres pas» (p. 159).

*L'errance* me semble se caractériser par la fuite hors du lieu d'origine, ou hors du moi. Or la façon dont on quitte la prison du moi est le plus souvent la recherche du paradis artificiel: on y échappe par le rêve qui selon Gérard de Nerval est «une seconde vie», mais on favorise le rêve par des techniques artificielles, décrites par Aldous Huxley dans *Les Portes de la perception* (trad. Jules Castier, Paris 1974). On a alors affaire à un voyage sans sujet, au cours duquel tout se fait et se défait dans une irisation sans fin» (Jean Brun, *op. cit.*, p. 95). Et on décrit cette errance comme une façon de «se déconnecter», de «couper les ponts», de «se défoncer», de «violer le cerveau» (expressions d'Henri Michaux dans *Connaissance par les gouffres*, Paris 1961). Et bien sûr l'expérience de la dissociation du moi dans la schizophrénie peut apparaître comme une aventure, une errance totale dans la nuit de l'inconscient.

A l'errance, on doit opposer *la conquête*. Le plus extraordinaire aventurier de l'histoire de l'humanité est Alexandre le Grand, parti du petit territoire de la Macédoine, à 22 ans, pour parcourir en onze ans plus de vingt mille kilomètres, conduire ses troupes jusqu'à l'Indus. L'empire d'Alexandre et sa gestion n'ont jamais préoccupé vraiment cet aventurier, ce conquérant. Arrien dit que le «*pothos* s'empara de lui». En grec, le désir peut être exprimé par trois mots différents: *pothos*, *himéros* et *épithymia*; le dernier exprime le désir dans sa multiplicité, autrement dit les désirs: le *himéros* est le désir de posséder quelque chose de présent, par exemple le désir que peut susciter en moi la beauté d'une jeune fille ou plutôt, chez Platon, d'un jeune homme; le *pothos* est la nostalgie de quelque chose d'absent. Chez Alexandre, le *pothos* est le désir d'aller vers l'Inconnu, toujours plus loin, aux frontières de l'inconnaissable. Cette attirance forcenée pour les limites donne la dimension héroï-

que et épique de l'aventure d'Alexandre. C'est le désir de conquérir le monde auquel s'oppose radicalement le bouddhisme comme désir de se retirer du monde et de rentrer en soi-même.

Christophe Colomb est, sous une forme bien plus modeste, le héros de l'aventure avec laquelle s'ouvre le monde moderne. Lui aussi a été saisi par un *pothos*, un désir qui défie la rationalité ordinaire ou scientifique. De même qu'Alexandre a réussi à convaincre ses troupes et ses généraux de le suivre «au bout du monde», Christophe Colomb a réussi à persuader Isabelle la Catholique de risquer des sommes énormes pour satisfaire son désir à lui, de «connaître les secrets du monde». C'est en fonction de ce désir, étayé par la lecture de Ptolémée, de Pierre d'Ailly et de Marco Polo, avec une visée missionnaire et l'idée de trouver le Saint-Sépulcre, que Christophe Colomb, parti de rien, a obtenu l'argent de la couronne d'Espagne et de banquiers génois de Séville, pour armer trois caravelles et aller découvrir les Indes. Il est mort persuadé d'avoir trouvé la face Est de l'Asie et l'île appelée par Marco Polo Cypango (le Japon). Cette folie de conquête et d'aventure se double chez Christophe Colomb d'un aspect spirituel, différent de l'épopée d'Alexandre: il pense accomplir la diffusion de l'Évangile au travers du monde et découvrir le tombeau du Christ. Il s'oppose aux navigateurs portugais qui empiriquement en quelque sorte, avaient longé les côtes d'Afrique jusqu'au Sud de l'Équateur, et qui pensaient atteindre l'Asie en contournant l'Afrique. Son voyage de conquête est aussi un pèlerinage. La personnalité visionnaire de Colomb s'explique dans ce qu'il dit: «Dieu m'a fait messenger d'un Nouveau Ciel et d'une nouvelle terre, dont il avait parlé dans l'*Apocalypse* de saint Jean, après avoir parlé par la bouche d'Ésaïe, et il m'a montré le lieu où les trouver.» (Mircea Éliade, *La Nostalgie des Origines*, Paris 1971, p. 183). L'aventure se fera donc en poursuivant le soleil par l'Ouest: Colomb suit la course du soleil, car il cherche la lumière du Paradis, qu'il crut avoir trouvé quand il longea les côtes du Vénézuéla.

Cette aventure conquérante, où se mêlent la volonté, le désir de l'Ailleurs et la recherche spirituelle, est vouée à l'échec. Chercher le paradis sur la terre, c'est comme la quête du graal ou la conquête du saint-Sépulcre; c'est vouloir trouver dans le visible ce qui est du domaine de l'invisible.

La conscience pieuse, dit Hegel dans la *Phénoménologie de l'Esprit* (lors de la longue analyse de la conscience malheureuse comme subjectivisme pieux), doit faire l'expérience de la vanité de cette recherche. La pure conscience se présente comme une âme pleine de sentiment et de ferveur (*Andacht*): elle se sent bien elle-même, mais en même temps, elle sent en elle une nostalgie infinie, *eine endlose Sehnsucht*, qui est le manque de l'au-delà inaccessible. Alors, elle doit faire l'expérience douloureuse que l'objet de son désir ne peut

être capté, ne peut être objet de perception et de possession: «ce qui aura pour la conscience le caractère de présence, ce ne sera que le sépulcre de sa propre vie. [...] cette présence du sépulcre [en tant que réalité effective] est seulement l'enjeu d'une lutte et d'un effort qui doit nécessairement finir par une défaite» (trad. *Hippolyte*, t. I, p. 183-184).

Telle est la leçon de l'aventure comme voyage, qui est «significative dans la mesure où elle ne donne jamais accès à ce en quête de quoi s'est mis le voyageur: l'Ailleurs de tous les ailleurs, Le Refuge au-delà de tous les abris, le Havre auquel aucun fort du monde ne pourra ressembler, le Tout-Autre qui n'est ni d'un lieu ni d'un temps, mais qui reste au-dessus des lieux et au-dessus des temps». (Jean Brun, *op. cit.*, p. 211). La question qui se pose alors est de savoir si l'homme, de par sa condition, est condamné à l'errance, comme le Juif Errant, ou s'il peut accomplir néanmoins une aventure riche de sens dans sa vie. Autrement dit, l'homme est-il condamné à être désorienté, à vagabonder sans boussole? Dans le texte préliminaire au recueil intitulé *Les pèlerins de l'Orient et les vagabonds de l'Occident* (Berg 1978), Henry Corbin explique: «L'Orient qui nous oriente n'est pas l'un des quatre points cardinaux de l'espace géographique. Ce n'est pas une direction à prendre parmi d'autres et de préférence à d'autres. C'est une aspiration foncière et permanente de l'homme à se libérer justement de toutes les fausses orientations qui n'aboutissent qu'à le faire retomber en captivité» (p. 10). L'aventure devient alors pèlerinage intérieur: le but, la ville où l'on doit se rendre n'est plus à l'horizon géographique; «elle est dans la personne même du sujet qui accomplit nuit et jour le voyage symbolique» (*ibidem*).

La folie de l'aventure conquérante et son échec ont été présentés pour le théâtre par Claudel dans sa pièce *Le Livre de Christophe Colomb*, où il a eu l'idée géniale de présenter à la fois Christophe Colomb vieux, pauvre, dont toute la richesse est sa mule, et Christophe Colomb conquérant: le vieux Christophe Colomb assiste à la lecture du livre de sa vie, avec les scènes marquantes de son aventure, présentées comme un *jeu* du Moyen-Age. Sa découverte ne l'a pas assuré d'une situation matérielle confortable, son ambition a été totalement déçue, Isabelle La Catholique est morte. Le Nouveau Monde qu'il a trouvé n'est pas celui qu'il pensait avoir trouvé. Non seulement il ne regorgeait pas d'or, mais il n'était pas l'Est de l'Asie où avait été Marco Polo. Mais, malgré la vieillesse, il n'a pas perdu son temps: «oui! l'Humanité qu'il faut réunir, l'oeuvre de Dieu qu'il faut achever, cette terre que Dieu t'a donnée comme la pomme dans le paradis pour que tu la prennes entre tes doigts, c'est cela qui est ton père et ta mère» (*Théâtre*, t. II, la Pléiade, p. 1148). L'aventure véritable suppose la désillusion, particulièrement amère chez Christophe Colomb, ce qui la rend très significative.



L' a v e n t u r e   a m o u r e u s e :

C'est l'aventure tout court: aventure du coeur, où le jeu et le sérieux son inextricablement mêlés, selon Jankélévitch (*op. cit.*, p. 31). Lorsque c'est aventure d'amour, il ne s'agit pas seulement du désir ponctuel et fugitif, partagé. Il s'agit d'une expression passionnée de la vie, de l'existence. L'aventure amoureuse me semble poser deux problèmes fondamentaux: est-elle de l'ordre de la séduction, ou en quoi se distingue-t-elle de la séduction? Peut-elle survivre à la désillusion et se prolonger dans la durée?

La séduction est une notion séduisante mais fort difficile à capter. En 1980 est paru un volume collectif intitulé *La Séduction*, qui fait appel à la convergence de toutes sortes de discipline, y compris le cinéma avec Chantal Ackerman. En fait il n'y a pas dans tout ce recueil d'analyse ontologique du problème. C'est que la séduction est peut-être d'abord un effet de surface et qu'il faut admettre une stratégie de l'apparence pour la comprendre.

Kierkegaard donne une bonne image de la séduction dans *L'Alternative*, et en particulier dans *Le Journal du Séducteur* (*Oeuvres complètes*, Paris éditions de l'Orante, tome III, p. 283-412). Le séducteur y apparaît sous les traits de Johannes qui désire séduire une jeune fille, Cordelia. Il se prend au jeu de la séduction qui occupe toute sa vie, mais qui reste un jeu en ce sens qu'il est prémédité et non spontané. La séduction est une tactique, mais elle-même assez aventureuse. Il écrit: «Je ne me serais pas cru capable de goûter ainsi les prémices de cette passion naissante. J'ai fait un plongeon dans l'amour et subi un passage, comme disent les nageurs; il n'est pas surprenant que j'en sois un peu étourdi. Tant mieux; l'aventure n'en est que plus prometteuse» (p. 305). Il fait son plan sur l'avenir, car le séducteur est à la fois passionné et calculateur: il est calculateur en ce qu'il jouit du plaisir d'aimer, et de conquérir sans hâte, faute de tout perdre. «L'aventure une fois amorcée, on peut courir après la belle dans les salons. On a avec elle un commerce plein de mystère et de séduction; je ne connais pas de stimulant plus efficace» (p. 307). Il jouit des possibilités qui s'offrent à lui. On peut dire en même temps que tout séducteur est séduit par l'objet qu'il cherche à conquérir. Il y a un élément esthétique dans la *séduction*: «Tout amour, même infidèle, a son mystère s'il comporte l'indispensable facteur esthétique» (p. 316). Il y a également une recherche de mettre l'autre en valeur: «Le principe de ma stratégie, la loi de toutes mes opérations en cette campagne sera donc de toujours rechercher son contact dans une situation de quelque intérêt. L'intéressant: voilà le théâtre des opérations; il s'agit d'en utiliser toutes les occasions» (p. 324). La jeune fille est appréciée comme personnalité à conquérir, en raison même de la difficulté de le faire, et en vertu de sa «force de rajeunissement» (p. 329).



Mais, précisément alors, le séducteur se disperse: «avec de l'habileté, le dieu de l'amour, aveugle, est facile à duper. En matière d'impressions sentimentales, l'art est d'être aussi réceptif que possible, de savoir laquelle on produit, laquelle on reçoit de chaque jeune fille. On peut même ainsi être amoureux de beaucoup à la fois, car on l'est différemment pour chacune. Il est trop d'en aimer une seule, et superficiel de les aimer toutes...» (p. 338). En fait le séducteur est non pas l'homme séduisant, mais l'homme séduit par toutes les situations séduisantes dont il veut jouir. Johannes écrit ainsi: «Je me suis souvent demandé quand et dans quelle situation il y a le plus de séduction» (p. 404).

Tel est le séducteur selon Kierkegaard: il est le séducteur en soi; il ne cherche pas à séduire pour goûter les délices de l'union. Il cherche à profiter des situations séduisantes que provoquent les manoeuvres de séduction.

On ne peut dès lors appeler Don Juan un séducteur qu'avec beaucoup de circonspection. Car Don Juan n'est pas conscient, ni réfléchi; il ne trame pas des machinations, des ruses, des attaques bien combinées. Don Juan «exerce l'attraction de sa libido qui a un pouvoir séducteur et il séduit pour autant. Il jouit de satisfaire sa libido: dès qu'il a joui, il cherche un nouvel objet, et ainsi indéfiniment. Il use bien de tromperie, mais sans préméditation...» (*L'Alternative*, p. 95). Il représente ainsi le stade esthétique de la vie.

Il n'est donc pas possible d'assimiler l'aventure et la séduction, dans la mesure où l'aventure implique une spontanéité et un engagement total, même s'il se révèle plus tard passager. Don Juan est plus proche de l'aventure que Johannes, mais il est plutôt aventurier en ce qu'il ne connaît aucun attachement. L'aventure est au contraire une rencontre personnalisée: parce que c'était lui, parce que c'était moi. En ce sens, chaque aventure est unique. Alors que la séduction est par essence *répétitive*. Ce qui est frappant chez Johannes comme chez Don Juan est la facilité de rompre, la nécessité vitale de se séparer, de ne pas continuer le jeu. Dans l'aventure, la fin n'est pas préméditée.

En fait la différence psychologique entre aventure et séduction est tenue si l'on se place du point de vue objectif. Au contraire, la différence d'intentionnalité entre aventure et séduction se clarifie si l'on interroge les présupposés métaphysiques de l'une et de l'autre. Dans son essai sur *La Séduction*, Jean Baudrillard parle de celle-ci comme d'une «simulation enchantée: le trompe-l'oeil —plus faux que le faux— tel est le secret de l'apparence» (collection *Médiations*, Paris: Denoël, Gonthier, 1981, p. 84). Elle détourne le discours de la vérité et joue avec «l'horizon sacré des apparences». Attitude non métaphysique, elle présuppose une métaphysique phénoméniste: tout n'est qu'apparence, mais l'apparence n'est pas illusion, car elle seule existe. Au contraire l'aventure présuppose une métaphysique dynamiste: celle de l'ouverture de l'avenir, car si rien n'advient, aucune espérance n'est possible et toute action

se perd dans la superficialité. En un sens premier l'aventure, comme l'oeuvre d'art, a une fin, et forme une totalité. Mais cette clôture est en même temps ouverture sur l'avenir: l'aventure n'est jamais qu'à demi achevée et le destin de l'oeuvre d'art est imprévisible. C'est la postérité qui fait de l'échec de Christophe Colomb une aventure héroïque. C'est le XXe siècle qui immortalise Botticelli comme un des sommets de la peinture italienne, méconnu durant quatre siècles. A travers l'aventure, c'est une vérité invisible qui se dit, la soif d'Absolu en l'homme et l'irruption de la rationalité supérieure que l'intellect ne comprend pas. La vérité que révèle l'aventure est future et non passée, elle est active et non passive, elle est suprasensible et non sensible. Ainsi la métaphysique de l'aventure est un idéalisme dynamique.

Si l'on juge de l'aventure par son aboutissement, elle est toujours une déception. En effet la vie ordinaire reprend le dessus; l'essence de l'aventure étant l'exterritorialité, il faut bien qu'elle finisse. Dans l'ensemble d'une vie, l'aventure peut jouer un rôle important et cependant tenir une place insignifiante. Les «anciens combattants» ont vécu ensemble ce qui peut sembler une aventure, tout à fait exterritoriale, et ne cessent ensuite de se la raconter. Par son essence l'élan de l'homme n'est ni durable, ni fixable. Il est l'étincelle qui donne «du mouvement pour aller plus loin» comme le dit Malebranche. Mais il est inscrit dans la condition humaine de vouloir fixer ce qui ne peut l'être, objectiver ce qui ne peut être que subjectif. C'est cette production d'illusion que j'ai analysée dans mon livre sur *L'illusion historique et l'espérance céleste* (Paris, Berg 1981): l'insatisfaction face au présent suscite deux illusions corrélatives, celle qui valorise a priori l'avenir, celle qui valorise a priori le passé. Platon opposait déjà les mobilistes extrêmes aux immobilistes extrêmes (*Théétète*, 179 d-180 d; 180 e-181 a); le champ de l'histoire est le lieu de l'illusion progressiste et de l'illusion conservatrice.

A l'illusion succède nécessairement, non pas la vérité, mais la désillusion. L'erreur fondamentale est ici de croire que l'expérience de la désillusion est identique à la vérité. Par exemple Feuerbach, dans *l'Essence du Christianisme*, dénonce l'illusion religieuse et transcrit avec rage les dogmes chrétiens dans leur registre de signification purement sensible, car «l'homme est ce qu'il mange». Mais pour lui, à l'illusion fait place la vérité, purement et simplement.

Or ceci est contredit par deux faits: d'abord l'illusion est indéracinable et survit à sa dénonciation; la désillusion est une étape, une expérience temporaire. En fait, c'est le scientisme qui croit que la vérité chasse les illusions. Une fois parvenu à la vérité, l'homme est libéré de ses chaînes, il n'est plus aliéné. Les maîtres du soupçon, Marx, Freud, Nietzsche, admettent que ce qui a été écrit avant eux peut être démythifié en considérant le jeu des infrastructures économiques et leur conflit avec les superstructures (d'où procède

l'idéologie), ou encore en considérant l'inconscient comme l'origine en-dessous de la conscience, ou la vie comme la force fondamentale dont tout le reste est un masque. Mais alors, on jette l'enfant avec l'eau du bain. On détruit l'idée même de vérité. On ne fait pas succéder par miracle la vérité à l'illusion. On détruit la possibilité du vrai; car les discours des soupçonneurs peuvent être eux-mêmes soupçonnés! En fait Marx est dans l'illusion d'avoir constitué une science de l'économie politique; Freud est dans l'illusion d'avoir établi la seule psychanalyse vraie; Nietzsche est dans l'illusion d'avoir produit le seul discours conforme à la vérité de la vie.

Il faut replacer le problème de la désillusion sur le plan qui est le sien, celui de l'expérience de la conscience. La désillusion est l'expérience de la conscience. La désillusion est l'expérience douloureuse que les instants privilégiés ne peuvent s'éterniser, que l'élan d'où part la dialectique, *l'hormé* de Platon, ne peut s'immobiliser. Rilke a vécu très fortement l'expérience de la désillusion après une aventure avec la pianiste Magda von Hattinberg. Il ne s'agit pas d'une aventure banale ou légère, mais grave, en mode sublime, selon le style même du poète. Il a écrit longtemps des lettres extrêmement belles à cette jeune pianiste; ces lettres, dit-il à sa grande ami Lou Andréas Salomé, étaient «légères, belles, jaillies avec élan de mon cœur». Et il a senti cette communication, cet amour lui donner à la fois l'unité de son moi et la dynamique créatrice la plus pure; c'est la simplification par l'amour. «Garder cette communication pure et transparente, et, ce faisant, ne rien sentir ni penser qui en fût exclu, devint soudain, sans que je compris comment, la mesure et la loi de mes actes, — et si jamais un homme troublé intérieurement peut redevenir pur, je le redevins dans ces lettres» (*Oeuvres*, Paris, Le Seuil, t. 3, p. 341-342). Et puis la rencontre a eu lieu et cette aventure intérieure a fini: Rilke le ressent comme son incapacité propre à vivre l'amour, ayant raté l'examen, vécu douloureusement trois mois avec la pianiste.

Mais la désillusion n'est ni déception, ni désespoir (*L'Illusion historique...*, 2e partie, ch. I, p. 81-92). La déception est une expérience limitée: sentiment purement négatif, échec ponctuel, lié à un espoir précis. La femme belle qui n'est que belle suscite la déception. L'image du mannequin, de la cover-girl qui ne correspond que de loin au modèle, fait rêver, mais déçoit le rêveur: elle parle grossièrement, n'a aucune finesse psychologique, n'est soucieuse que de son image... Le désespoir entraîne le nihilisme: généralisant la déception, il est refus total. C'est la négation déraisonnable de tout sens et de toute valeur. A ceci, on peut répondre que nos expériences sont toujours différentes, et qu'on ne peut rien généraliser...

La désillusion est l'expérience amère de la nécessité de choisir et du sporadisme des valeurs. C'est la lucidité passionnée qui envisage et affronte la

fragilité humaine. Elle n'est possible qu'à celui qui a tenté l'aventure. Rilke, après avoir vécu cette aventure avec Magda écrit: «Le quotidien et mon rapport à lui devinrent inexprimablement graves et sacrés pour moi...» (p. 342). Ceci est perdu pour lui, mais lui a ouvert les yeux sur sa propre vérité.

«Mais quand je me tournais vers les étoiles,  
moi l'altéré vers les inaltérées:  
où étais-je, sur quoi  
avais-je pied? étais-je ici?» (p. 339)

La leçon de la désillusion pour Rilke s'exprime dans la phrase de Rudolf Kasser qu'il interprète à sa façon: «Le chemin de l'intériorité à la grandeur passe par le sacrifice». Mais le sacrifice n'est pas le renoncement, l'auto-punition masochiste. «Qu'est le sacrifice? Nulle autre chose, à mon sens, que le choix qu'un homme fait, en excluant définitivement toute restriction, de sa possibilité intérieure la plus pure» (p. 303). Suivre sa voie jusqu'au bout: l'aventure est déçue dans ses espoirs limités, mais le cheminement intérieur reste, comme la rigueur, la lucidité et le courage d'être soi-même (sans secours de psychanalyse!).

La vérité de l'aventure n'est pas dans sa fin. On ne saurait donc dire que la désillusion succède à l'aventure comme à une illusion. L'aventure n'est pas une illusion; elle est une expérience vraie, comme la désillusion est une expérience vraie. En réalité l'aventure véritable ne commence qu'après la désillusion.

Elle est une simplicité retrouvée, un élan lucide et aventureux tel que celui que chante le poète allemand Eichendorff au premier chapitre de *Aus dem Leben eines Taugenichts* (traduction française, La Pléiade, *Romantiques allemands*, II, p. 957):

«Dieu, s'il nous veut témoigner ses faveurs,  
Nous fait courir le vaste monde,  
De son domaine, étalant les splendeurs,  
Champs, bois et monts, tout à la ronde.

Le paresseux, couché dans son lit clos,  
Nulle aube jamais ne l'enivre,  
Car il ne sait que bercer les marmots,  
Peiner, trempler, suer pour vivre.

Entends chanter le ruisseau qui bondit,  
Et l'alouette sur nos têtes.  
Pourquoi ne chanterais-je pas aussi,  
A plein gosier, le coeur en fête?



Que le bon Dieu règle tout comme il veut;  
Il fit l'oiseau, il fit l'eau claire,  
D'en haut il veille à la terre et aux cieux,  
Il conduit au mieux mon affaire».

C'est le mystère printanier qui s'accomplit. L'espérance aventureuse renaît à toute désillusion. Le mystère printanier est un mystère d'amour et de confiance: malgré les trahisons, les échecs, les faiblesses, l'homme affirme l'élan de sa vie sans prétendre à le maîtriser. L'aventureux est celui qui est disponible à la contingence de l'événement, au hasard de l'occasion favorable. La confiance dans les autres et l'espérance dans l'avenir lui donnent l'oxygène nécessaire à la vie de son âme.

La désillusion et l'échec seraient des expériences insurmontables si l'homme devait s'y enfermer, s'il n'avait pas en lui-même cette capacité irrationnelle et imprévisible de renouveau et de recommencement. Ceci ne relativise pas, ne minimise pas la désillusion et l'échec, mais l'englobe dans la profusion printanière d'un amour qui nous dépasse.

AKAΔHMIA



ΑΘΗΝΩΝ

ESTHÉTIQUE DE L'AVENTURE

Le rapport de l'aventure à l'oeuvre d'art a déjà été souligné par Georg Simmel sur le plan formel: identité de structure. Sur le fond l'aventure se présente comme *récit*, que ce soit dans le roman d'aventure, dans la tragédie, dans l'épopée, dans le drame ou dans l'opéra. On peut même raconter l'histoire des hommes sous la forme d'une aventure immense. Et quand, se retournant vers l'âme, on parle d'aventure intérieure, c'est pour souligner le développement d'un processus et les péripéties de la vie spirituelle d'un individu.

Il faut d'abord dissiper un malentendu: à l'article «Rencontre» de ses *Fragments*<sup>1</sup>..., Roland Barthes désigne l'aventure comme une illusion esthétique et une illusion rétrospective: je constitue l'expérience que j'ai vécue en un «devenir réglé» c'est-à-dire un processus aux péripéties imposées. «La course amoureuse paraît alors suivre trois étapes (ou trois actes): c'est d'abord, instantané, la capture (je suis ravi par une image); vient alors une suite de rencontres (rendez-vous, téléphone, lettres, petits voyages), au cours desquelles j'«explore» avec ivresse la perfection de l'être aimé, c'est-à-dire

1. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 233-235.



l'adéquation inespérée d'un objet à mon désir: c'est la douceur du commencement, le temps propre de l'idylle». Et en fait ce temps idyllique, je le juge tel par comparaison avec ce qui suit, c'est-à-dire les multiples souffrances et difficultés du rapport amoureux. Et il est vrai que l'aventure est ce qui se raconte, est l'objet de récit. Mais ceci n'impose aucune nécessité au déroulement des événements. C'est l'illusion du séducteur de croire qu'il domine le déroulement des péripéties amoureuses.

Même si les séquences de l'aventure amoureuse se déroulent le plus souvent de la même façon (comme les séquences de la cure psychanalytique), il n'en reste pas moins, qu'il n'y a ici aucune nécessité, et d'autre part que le récit fait lui-même partie de l'aventure, loin de la constituer. Il importe de dire clairement que le récit est inhérent à l'aventure même. C'est le propre de toute aventure de pouvoir se raconter. Or le récit est un mode d'exposition qui dénonce la vanité, à ce sujet, de la démonstration. Seul le récit respecte la nature ouverte de l'aventure...

Un autre article de Roland Barthes corrige cet aspect artificiel attribué faussement à l'aventure, l'article «L'Introuvable» (p. 29-30). La logique de l'amoureux est présentée ici dans sa différence radicale d'avec celle du monde: «Le monde soumet toute entreprise à une alternative celle de la réussite ou de l'échec, de la victoire ou de la défaite». Au contraire l'amoureux vit à la fois son bonheur et son malheur, «réussir ou échouer n'ont pour moi que des sens contingents, passagers (ce qui n'empêche pas mes peines et mes désirs d'être violents)». C'est le hasard qui guide l'amoureux tant qu'il est amoureux. Et Barthes précise: «Affronté à l'aventure (ce qui m'advient), je n'en sors ni vainqueur ni vaincu: je suis tragique».

## Le tragique

Quel est le sens tragique de toute aventure?

Il faut éliminer d'emblée le sens accidentel du tragique selon lequel les choses auraient pu se passer mieux. C'est une malheureuse fatalité qui fait tourner l'aventure en tragédie. En fait toute aventure n'est pas une tragédie, mais comporte un élément tragique (qu'elle soit comédie ou tragédie).

Le tragique vient de la liberté humaine qui s'investit dans l'aventure et qui provoque des conflits. La liberté de l'homme entre en contradiction avec la fragilité humaine: un charmant opéra de Mozart, *Così fan Tutte*, ne dit pas autre chose, sur le mode badin, que le tragique de la faiblesse et de la liberté liées entre elles chez Dolabella et chez Fiordiligi, les deux héroïnes qu'observe impassiblement le vieux philosophe (qui cependant réconciliera tout le monde).

Dans ses *Lettres sur le Dogmatisme et sur le Criticisme* (1795), Schelling notait finement que la tragédie grecque avait vu la raison du conflit humain dans *Oedipe-Roi* de Sophocle: le héros *lutte* contre le destin qu'il sait inévitable. C'est un *honneur* dû à sa liberté que ce combat impossible. Tel est le paradoxe tragique de la condition humaine: la lutte de la liberté contre le destin persiste, même si on ne croit plus au destin, car celui-ci est remplacé par l'objectivité de la nature. Oedipe n'est pas responsable du sort de Thèbes, de la peste qui s'abat sur la ville, du meurtre de son père Laïos, du mariage avec sa mère Jocaste: il a accompli son destin sans aucune lucidité. La tragédie est précisément la démarche par laquelle il prend conscience de ce crime comme du sien: et cette lucidité, cette lumière, comme le voit Hölderlin, le pousse à se crever les yeux; il a été l'instrument aveugle du destin, et il se châtie lui-même en se rendant aveugle.

«Le conflit entre liberté et nécessité», écrit Schelling dans sa *Philosophie de l'Art*, «n'existe véritablement que là où celle-ci mine la volonté elle-même, et où la liberté est combattue sur son propre terrain». Tout conflit tragique est ainsi conflit intérieur. C'est ce qu'a vu le poète André Frénaud dans son poème «La Mort d'Actéon» (in *Depuis toujours déjà*, p. 45 sq). Actéon fut transformé en cerf et dévoré par la meute des chiens pour avoir osé regarder Diane nue au bain. Or Frénaud nous dit à la fin:

«Nul autre en ce débat que les bêtes et lui.  
 Et la mort dans ces haliers très froids.  
 Un rocher, par les yeux du cerf, un moment l'a distrait.  
 Une clameur où l'on brame et l'on hurle,  
 est devenue tout l'écho de sa voix.  
 Il se précipite dans ces cris.  
 Il abandonne ses membres qu'on dispute.  
 Et d'entre les parois de son corps égaré,  
 au parloir souterrain où déjà il piétine,  
 ces aboiements d'enfer, il les a reconnus:  
 Proies innocentes. Bêtes cruelles. O chiens fidèles  
 d'enfance. La meute  
 qui de toujours le dévorait, c'est lui».

C'est la liberté humaine qui est son propre adversaire. Hegel montrera que le tragique a une signification absolue dans l'aventure par excellence, qui est celle du Christ. En l'homme et hors de lui, le conflit tragique est celui qui existe entre l'humain et le divin. Le Christ est fils de Dieu et fils de l'homme, il incarne



la réconciliation. Mais celle-ci n'est possible que par la déchirure suprême, le sacrifice du Dieu souffrant: le tragique, c'est l'Absolu qui assume le négatif et affronte le mal. A cet égard la Passion du Christ exprime historiquement une vérité métaphysique dégagée par Jacob Böhme: c'est en lui-même que Dieu affronte le mal; le mal est la colère de Dieu et il détermine l'aventure de la co-genèse de Dieu et du monde (*Mysterium Magnum*).

Le tragique nous pose donc le problème du rapport de l'art au mal. Car le tragique s'exprime esthétiquement dans le récit des aventures humaines et divines. L'art exprime dans un absolu qui est le sien le mal, l'intolérable absolu, le conflit inhérent à l'aventure humaine. Et en ce sens, l'art affronte toute la misère de l'homme, le malheur extérieur comme la volonté de nuire, la méfiance, la destruction d'autrui dans son irréversibilité. Et en les affrontant, il les rachète, il les transmue: il témoigne de ce que l'homme n'atteint pas l'absolu seulement dans le mal; malgré l'irréversibilité du mal, l'art atteste d'un absolu positif; il est la réponse de l'homme au destin, son expression la plus achevée. Hölderlin a profondément médité le sens de l'art face à la nature et de leurs formidables antagonismes. L'art est nécessaire en raison même de la faiblesse humaine: c'est la vulnérabilité de l'homme qui dégage la force capable de médiatiser la nature: le héros tragique. Les dieux, les célestes, sont invulnérables, et par conséquent sans destin, mais aussi sans valeur. Ainsi l'art ne rachète le mal que parce que l'homme peut le ressentir en lui, en raison même de sa faiblesse, et le surpasser dans l'héroïsme tragique.

Il importe de noter ici que le mal est *irréductible* que rien ne peut le compenser, mais que l'art peut le racheter. C'est la rédemption esthétique du mal; elle implique que toute création est acte d'amour. C'est ce que n'a pas vu Étienne Borne qui dénonce dans l'art de la tragédie grecque un moyen suspect de faire supporter à l'homme l'intolérable, c'est-à-dire l'injustice. Elle porterait même le paradoxe à son comble en faisant des dieux des criminels, en montrant le mal dans le bien même (*Antigone*). Et ainsi ce serait une façon d'absoudre le mal en le portant à l'absolu, mais dans une belle totalité où tout se compense. Le mal est alors rejeté sur le Destin. En réalité l'art n'empêche nullement l'irréductibilité du mal; mais il est une colonne de l'espérance humaine, dans son irrationalité même. Il atteste de l'invisible auquel tend invinciblement l'être humain.

L'art n'est pas un moyen de faire endurer le mal à l'homme, pas plus que l'amour n'est un moyen de lui faire endurer la division qui sépare un être d'un autre. L'art et l'amour ont ceci de commun, qu'ils sont des problèmes qui incluent en eux-mêmes leur solution: le propre de l'amour est d'anticiper la solution à la division entre les êtres. Si celle-ci n'existait pas, il n'y aurait pas d'amour. Mais l'amour n'abolit pas la différence, la distance entre les êtres;

il fait comme si elle n'existait pas; ainsi, à l'offense, il répond par le pardon; il projette l'union dans l'avenir et fait comme si elle était réalisée. De même l'art n'abolit pas le mal; si le mal n'existait pas (la souffrance et l'injustice), l'émotion créatrice dépérirait sans doute. Mais l'art fait comme si la beauté devait finalement l'emporter sur le mal; l'art projette sa solution hors de lui-même, il anticipe la victoire sur la mort par sa prétention à l'éternité, la victoire sur l'injustice par sa prétention à la bonté, la victoire sur la souffrance par sa prétention à la joie. L'art et l'amour sont des conduites anticipatrices, orientées vers l'avenir transhistorique et suprahistorique: c'est en ce sens qu'on peut dire que le mal est racheté par l'art et pardonné par l'amour.

Le fait qu'il y ait un élément tragique en toute aventure permet de réfuter ce que Lucien Goldmann dans *Le Dieu caché* dit de la vision tragique: «Vu de l'intérieur, la pensée tragique est radicalement *anhistorique* précisément parce qu'il lui manque la principale dimension temporelle de l'histoire, l'avenir». En fait l'aventure est ouverte sur l'avenir et inclut le tragique. Il est juste de dire avec Goldmann, que ce tragique implique une «*foi*» en un ensemble de valeurs qui *transcendent l'individu* (*ibidem*). Ces valeurs transcendantes impliquent un refus de l'histoire «au ras du texte», dont parle Hegel. Mais elles indiquent une ouverture de l'avenir: la vision tragique, du fait même qu'elle est créatrice d'œuvre d'art, est anticipatrice de l'avenir. Il y aurait à voir alors quelle conception de l'absolu oppose la thèse de «le Dieu caché» à la nôtre (où Dieu est celui qui se manifeste par essence, l'occultation n'étant imputable qu'à notre subjectivité)].

### L'épique et le romanesque

Épopée et roman sont des formes narratives, alors que la tragédie est une forme dramatique de l'art. Ils ont tous en commun de mettre en avant des héros et des péripéties, qui sont le propre de l'aventure.

Le roman, dit Hegel, est «l'épopée bourgeoise moderne», avec le prosaïsme de la vie moderne qui le différencie de ce qui fait la source de l'épopée, à savoir «La poésie du monde primitif» (*Esthétique*, t. IV, p. 146). Le roman présuppose un monde déjà devenu prosaïque, dans lequel il oppose la poésie du cœur à la prose des circonstances. Toute la poésie est donc concentrée sur les personnages, dans la mesure du possible. En fait, on pourrait distinguer deux sortes de roman, selon la nature propre à la poésie des personnages: le roman d'aventures, au sens qu'on donne habituellement à ce terme, et par exemple aux romans d'Alexandre Dumas comme *Les Trois Mousquetaires*. Ici, les péripéties, dues au hasard, forment l'essentiel; elles sont multiples, désordonnées et incessantes. La poésie des personnages n'est pas liée à leur

psychologie intérieure, mais plutôt à leur activité, à leur mouvement... C'est la joie de l'action qui est exprimée par la vie des personnages. Ceci est identique dans l'épopée: la psychologie d'Achille et d'Ulysse est extrêmement simple dans Homère. Simplicité et héroïsme sont liés. C'est l'activité qui est ici dominante: en ce sens, l'*Énéide* de Virgile, plus complexe psychologiquement, est moins réussie. Le personnage d'Énée ne se laisse pas réduire à un schéma simple, alors qu'Ulysse est intelligent et rusé, que Roland est le preu et Ganelon, le félon (dans *la Chanson de Roland*).

Une seconde forme de roman correspond davantage à ce que dit Hegel: c'est le roman bourgeois et psychologique, celui de Stendhal, de Flaubert (*L'Éducation sentimentale*), Fortane (*Effi Briest*). Le romanesque est de l'ordre de l'aventure, même au sens où il s'oppose à la vie réelle. Il faut noter également que l'élément tragique est présent dans le roman, dès le moment qu'il y a conflit.

On pourrait opposer l'aventure romanesque à l'aventure romantique. Les deux sont liées en ce que le mot «romantique» qui vient de l'anglais s'identifiait au XVIIIe siècle avec le romanesque, pour désigner ce que l'on trouve dans les romans, et en particulier le *pittoresque* des romans.

Avec Jean-Jacques Rousseau, le terme de romantique prend une acceptation différente, qu'il a gardée. Dans la *5ème des Réveries d'un promeneur solitaire*, il écrit ainsi (en 1777) «Les rives du Lac de Biemne sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près; mais elles ne sont pas moins riantes». Et le terme connote ici la solitude, l'émotion, la profondeur de la méditation intérieure. Il faut noter que l'adjectif est réservé à des paysages, à des sites. Ce n'est qu'avec le Romantisme, comme courant littéraire, qu'on en viendra à parler d'«individu romantique». Sénancour dans *Obermann* (1797) donne une définition qui projette une grande clarté: «Le romanesque séduit les imaginations vives et fleuries: le romantique suffit seul aux âmes profondes, à la véritable sensibilité». Ainsi l'aventure romanesque serait plus extérieure, et l'aventure romantique plus intérieure. En ce sens, comme l'a bien vu Madame de Staël dans *De l'Allemagne*, le romantisme est lié à la poésie née de la chevalerie et du christianisme, car il s'appuie sur l'intériorité religieuse.

Hegel a longuement analysé (*Esthétique*, t. II, p. 317-325) le lien entre le romantisme et l'aventure, ce qu'il appelle le côté «aventure» de l'art romantique. Une vision du monde s'implique ici: celle de l'intériorité comme totalité qui se suffit à elle-même. Or c'est le christianisme qui apporte, dans l'histoire de la pensée, l'intériorité qui manquait à l'Antiquité. Tel est le sens hégélien de l'opposition romantique/classique. Et on peut dire qu'en gros, il est juste. Cependant il est assez curieux de voir que Hegel nomme «romantique» l'histori-

re des chevaliers de la Table Ronde (la littérature arthurienne), la *Divine Comédie* de Dante, le *don Quichotte* de Cervantès. C'est que, pour lui, est romantique ce qui est lié à la chevalerie. Il ne faut pas oublier qu'il a fait ses cours d'esthétique à Berlin entre 1816 et 1830. L'aventure romantique se traduit donc pour lui dans l'épopée chrétienne avant tout.

En fait toute quête intérieure est aventure au sens de l'aventure romantique; elle est aventure parce que l'individu ne sait pas exactement où il va, parce qu'il franchit des obstacles et des étapes. L'aventure intérieure est la vérité de l'aventure extérieure; comme le conflit intérieur est la vérité du conflit extérieur.

En 1919, dans la *Nouvelle Revue française*, Albert Thibaudet notait finement que le roman d'aventures par excellence était *Robinson Crusoe*, roman où le héros est tout entier tendu vers l'action, à la différence des romans dits «romanesques» où l'amour joue un rôle essentiel. Et cependant, même dans le cas de Robinson, la vérité de l'aventure est intérieure. Thibaudet écrit: «L'aventure de Robinson est la plus extraordinaire qu'un homme puisse vivre, et en même temps on la voit à portée de chacun. Tout coin de terre où nous sommes peut nous devenir l'île de Robinson» (p. 611). C'est l'aventure de la solitude: elle fait le sujet d'un pur roman d'action, mais elle est la matière même de toute quête intérieure qui se veut à la fois requête d'Absolu.

La signification ultime d'une esthétique de l'aventure me semble donnée par ce passage de l'intériorité à l'extériorité. Créer, c'est projeter hors de soi les forces qui agissent dans le moi. Roland Barthes dit très bien que les romans d'amour ont une vérité projective, tant dans leurs héros que dans leurs péripéties. L'activité romanesque, explique Didier Anzieu dans *Le Corps de l'oeuvre* (Paris 1981) est la suivante: «réaliser dans une oeuvre de fiction la vie que l'auteur, que le lecteur n'ont pas dans la réalité; et, la dotant d'un corps, fût-il de papier et de signes, donner à cette vie fictive plus de vérité, plus d'intensité —pendant le temps de la lecture, de l'écriture—, que n'en a eue l'existence effective; forger même plusieurs vies différentes. Pour cela, revenir à son propre point de départ, et, repartant autrement de l'origine, diverger» (p. 217).

Une esthétique de l'aventure n'implique donc point un esthétisme de l'aventure. Il faut distinguer l'aventure gratuite de l'aventure créatrice: dans le premier cas, nous avons affaire à «l'art pour l'art» en matière d'aventure. C'est le goût du risque gratuit, le culte de l'action pour l'action, sans autre référence qu'elle-même dans sa prolifération et ses rebondissements, son caractère exterritorial et exceptionnel. Une telle aventure semble exiger un engagement total de la personne aventureuse; et cependant elle reste tout à

fait extérieure, elle utilise les ressources de l'action comme un «divertissement» au sens pascalien.

Ce jeu gratuit avec la vie tend vite à se banaliser. C'est ce qui le distingue de l'aventure créatrice: celle-ci n'est pas la pure et simple recherche d'une expérience intense et passagère, qui fuit sans laisser de traces. Elle est au contraire consentement à la création, libération des forces créatrices en nous: c'est à la fois conflit intérieur avec ce qui, en nous, nous pousse à la répétition, au conformisme prudent, nous incite à nous mettre à l'abri du groupe pour éviter de nous exposer individuellement, et conflit extérieur avec toutes les pressions sociales qui cherchent à nous discipliner, à refouler l'irruption des forces individuelles indociles.

L'aventure par excellence sera la démarche créatrice de l'esprit. Toute aventure n'est pas créatrice, mais la création est toujours une aventure, la forme la plus haute de l'aventure. L'oeuvre masque souvent cet aspect aventureux de la création: c'est qu'on rencontre ici ce que Georg Simmel appelait la «tragédie de la culture». Il y a une tragique contradiction entre l'élan créateur, élan issu des profondeurs de l'âme individuelle, et le résultat, oeuvre fixée une fois pour toutes, et qui aura un destin tout à fait indépendant de l'effort qui l'a fait naître. L'oeuvre est susceptible d'être considérée comme une chose, d'une façon positive et positiviste, alors que ce qu'elle traduit est l'impalpable d'un effort intellectuel qui est une aventure individuelle.

Peut-on parler raisonnablement d'une aventure qui dépasserait la destinée individuelle? Si l'on parle d'aventure de l'Esprit, pour désigner cet élan qui passe d'âge et fait échouer sur nos rives les oeuvres les plus précieuses, c'est qu'on envisage la culture, au sens large de l'ensemble des productions humaines, dans sa dimension subjective: chaque oeuvre est une crise dans une destinée individuelle, une aventure pleine de risques et sans retour possible. Et l'aventure de l'Esprit n'est que la somme de ces aventures individuelles. Mais en même temps, vue dans sa face objective, cette aventure supra individuelle est histoire de l'Esprit, histoire de la culture humaine dans sa diversité. On aurait tort d'oublier, au nom du géant histoire, la subjectivité de l'aventure: c'est par cet enracinement subjectif que l'aventure touche à l'absolu. C'est à cette irréductible subjectivité que tient, je crois, le charme original du *non finito*: les oeuvres inachevées laissent mieux que les autres, transparaître l'aventure individuelle de leur auteur. Michel-Ange en est l'exemple privilégié: son bouillonnement créateur l'empêchait d'aboutir à des «produits finis»; l'élan était plus fort que l'oeuvre. Mais il est des oeuvres temrinées qui gardent



un caractère d'inachèvement: c'est le cas de bien des pièces pour piano de Franz Liszt. Tout n'y est pas bien ficelé, bien terminé; la recherche créatrice de voies toujours nouvelles empêche l'artiste de s'arrêter à polir ce qu'il a créé. Liszt s'est peint lui-même en croyant décrire le tempérament tzigane dans son livre *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (Paris 1859): improvisation, incapacité à s'arrêter où que ce soit, nécessité de s'arracher sans cesse au cours ordinaire de la vie, impossibilité de s'inscrire dans une histoire linéaire (cf. Henry Corbin, *De l'Épopée héroïque à l'Épopée mystique*. Eranos-Jahrbuch, 1966). Berdiaeff disait qu'il fallait vivre la tragédie de la destinée personnelle comme tragédie mondiale. C'est là faire le passage de l'aventure à l'histoire; c'est affirmer que le drame que je vis individuellement a un sens universel, est un drame pour l'homme en général. On peut comprendre ainsi le destin de Michel-Ange ou de Liszt: l'aventure créatrice qu'ils ont vécue chacun avec douleur et exaltation, c'est l'aventure même de l'Esprit et la tragédie de la culture.

ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑΣ  
ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΩΝ

Περίληψη

Ὁ ὅρος «περιπέτεια» σημαίνει ἔλευση κάποιου γεγονότος ποῦ ἀποτελεῖ ἓνα κλειστό, αὐτοδύναμο σύνολο σὲ σχέση μὲ τὴ ζωὴ (G. Simmel, *Philosophische Kultur*, Potsdam, 3η ἔκδ. 1923, σ. 13-30). Εἶναι ἐκείνη ἢ ξεχωριστὴ ἐμπειρία, ἢ χαρακτηριζόμενὴ ἀπὸ ἓνα ξεκίνημα γεμάτο κινδύνους, ἀπ' ὅπου δὲν ξέρουμε ἂν θὰ ξαναγυρίσουμε (A. Malraux, *La Corde et les Souris*, VI), καὶ μπορεῖ νὰ πάρει κάθε μορφή ἀπὸ τὸν ἀπλὸ ἀστεῖσμό ὡς τὴν ἡρωικὴ πράξη, ὄντας κάτι ἐντελῶς διαφορετικὸ ἀπὸ τὴν καθημερινή, αὐστηρὰ ρυθμισμένη ζωὴ μας. Χρωματίζεται ἔτσι ἀπὸ μιὰ αἴσθησι νεανικότητας, μυστήριου καὶ ἐλευθερίας, μιὰ καὶ ἐκεῖνος ποῦ τὴν ἐπιχειρεῖ ἀφήνεται στὸ μέλλον καὶ τὴν τύχη χωρὶς νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ κάνει καμιά πρόβλεψη (Jankélévitch, *L'Aventure, l'enpui, le sérieux*). Γι' αὐτὸν μόνο τὸ παρὸν ἔχει σημασία, ἢ εὐκαιρία, ὁ «καιρὸς» ποῦ δὲν θὰ παρουσιαστεῖ πάλι.

Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ διακρίνουμε τὸν κυνηγὸ τῆς περιπέτειας ἀπὸ τὸν δὸν ζουάν, ὁ ὁποῖος χρησιμοποιεῖ κάποια τεχνάσματα ἢ παγίδες προσχεδιασμένες, χωρὶς νὰ διακινδυνεύει τίποτα, ἐπαναλαμβάνοντας κάθε φορὰ τὶς ἴδιες σχεδὸν κινήσεις. Ὁ περιπετειώδης τύπος, ἀντίθετα, ξεκινάει κάθε φορὰ ἀπὸ τὸ μηδέν, χωρὶς σχέδια, χωρὶς ὑπολογισμούς, γοητευμένος ἀπὸ τὸν ἱλιγγο τοῦ μέλλοντος καὶ κινδυνεύοντας νὰ γίνεῖ ἀπὸ κυνηγὸς θήραμα.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΩΝ

Δύο είναι στην πραγματικότητα τὰ κύρια μοντέλα τῆς περιπέτειας: τὸ ταξίδι καὶ ὁ ἔρωτας.

Τὸ ταξίδι γίνεται περιπέτεια ὅταν δὲν εἶναι ὀργανωμένο. Τότε μεταμορφώνεται σὲ περιπλάνηση ἢ κατάκτηση, ἀλητεία ἢ προσκύνημα. Ὁ περιπλανώμενος προσπαθεῖ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸν ἑαυτό του καὶ τὸ κοινωνικό του περιβάλλον, ἀναζητώντας ἕνα διαφορετικό τρόπο ζωῆς (J. Brun, *Les Vagabonds de l'Occident*, Paris, Desclée 1976). Ὁ κατακτητὴς πάλι (χαρακτηριστικό παράδειγμα ὁ Μέγας Ἀλέξανδρος) διακατέχεται ἀπὸ τὸν πόθο νὰ πάει ὄλο καὶ πιὸ μακριά, ὡς τὰ σύνορα τοῦ Ἄγνωστου. Μερικὲς φορές (ὅπως ὁ Χριστόφορος Κολόμβος) ἀναζητᾷ τὸν ἐπὶ γῆς παράδεισο, πνευματοποιώντας ἔτσι τὸ στόχο του καὶ προσπαθώντας νὰ βρεῖ μέσα στὸ ὄρατὸ κάτι ποῦ ἀνήκει στὴν περιοχή τοῦ ἀόρατου.

Ἡ ἐρωτικὴ περιπέτεια, στὴν ὁποία τὸ παιγνιώδες καὶ τὸ σοβαρὸ εἶναι στενὰ συνυφασμένα, ἀποτελεῖ μιὰ περιπαθὴ ἔκφραση ζωῆς ὄντας ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἀποπλάνηση, ἐφόσον ὁ διαφθορέας χρησιμοποιοῦ μιὰ τακτικὴ, ἕνα προμελετημένο σχέδιο ποῦ ἐπαναλαμβάνεται κάθε φορά καὶ καθορίζει ὅλα του τὰ βήματα. Ἡ ἐρωτικὴ περιπέτεια, ἀντίθετα, προϋποθέτει ἕνα αὐθορμητισμὸ ποῦ γεννιέται ἀπὸ τὴν αἴσθηση ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ προσωπικὴ καὶ ἐντελῶς μοναδικὴ συνάντηση ἀνάμεσα σὲ δύο πρόσωπα, πράγμα ποῦ δὲν ἀποκλείει τὸν προσωρινὸ χαρακτήρα τῆς. Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ προσθέσουμε ὅτι ἡ ἀποπλάνηση στηρίζεται σὲ μιὰ φαινομενιστικὴ μεταφυσικὴ (τὰ πάντα εἶναι φαινόμενα), ἐνῶ ἡ περιπέτεια σὲ μιὰ δυναμικὴ μεταφυσικὴ, ἐκείνη τοῦ ἀνοίγματος στὸ μέλλον. Διαμέσου αὐτῆς τῆς τελευταίας ἐκφράζεται μιὰ ἀόρατη ἀλήθεια, ἡ δὴ τῆς τοῦ Ἀπόλυτου ποῦ ἐνυπάρχει στὸν ἄνθρωπο καθὼς καὶ ἡ ὑπέρτατη λογικότητα, ἡ ἀνέφικτη γιὰ τὴν ἀνθρώπινη νόηση. Ἡ παροδικότητά της τῆς δίνει ἕνα σημαντικὸ ρόλο, ἀλλὰ μιὰ ἀσημαντὴ πολλὰς φορές θέση μέσα στὴν καθημερινότητα τῆς ζωῆς μας. Ἡ ἀυτὰπάτη τελειώνει μὲ τὴ συνείδηση ὅτι οἱ προνομιακὲς στιγμὲς δὲν μποροῦν νὰ διαρκέσουν γιὰ πάντα (J.-L. Vieillard-Baron, *L'illusion historique et l'espérance céleste*, Paris, Berg 1981).

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν αἰσθητικὴ τῆς περιπέτειας, πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ὑπάρχει ταυτότητα δομῆς ἀνάμεσα σ' αὐτὴ καὶ στὸ ἔργο τέχνης. Ἡ περιπέτεια παρουσιάζεται στὴ λογοτεχνία σὰν ἀφήγηση (περιπετειῶδες μυθιστόρημα, τραγωδία, ἔπος, δράμα ἢ ὄπερα). Κάθε περιπέτεια, χωρὶς νὰ ἀποτελεῖ τραγωδία, περικλείει ἕνα τραγικὸ στοιχεῖο, τὸ ὁποῖο προέρχεται ἀπὸ τὴ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴν ἐλευθερία τοῦ ἀτόμου καὶ τὴν ἀδυναμία τῆς ἀνθρώπινης φύσης, ποῦ ἐπιχειρεῖ νὰ διεισδύσει στὸ μέλλον.

Βλέπουμε λοιπὸν ὅτι κάθε τραγικὴ σύγκρουση εἶναι ἐσωτερικὴ, ἐφόσον λαμβάνει χώρα μέσα στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ Ἔγελος θὰ δείξει ὅτι τὸ τραγικὸ, ποῦ ἐκφράζεται αἰσθητικὰ μέσα στὴ διήγηση ἀνθρώπινων καὶ

θείων περιπετειῶν, ἀποκτᾶ μιὰ ἀπόλυτη σημασία μέσα στὴν κατεξοχὴ περιπέτεια, ἐκείνη τοῦ Χριστοῦ. Ἡ τέχνη δὲν μπορεῖ παρόλ' αὐτὰ νὰ ἐξαφανίσει τὸ κακό, μόνο νὰ τὸ ἐξαγοράσει μπορεῖ μὲ τὸν προσανατολισμό της καὶ διορθώσεις τῆς τετάρτης σειρᾶς σ' ἓνα ἱστορικὸ καὶ ὑπερ-ἱστορικὸ μέλλον.

Τὸ ἔπος καὶ τὸ μυθιστόρημα ἀποτελοῦν διηγηματικὴ ἐνῶ ἡ τραγωδία δραματικὴ μορφή τέχνης. Τὸ μυθιστόρημα ἀντιπαραθέτει τὴν ποίηση τῆς καρδιάς στὴν πεζότητα τῶν περιστάσεων. Στὸ *περιπετειῶδες μυθιστόρημα* (ὅπως εἶναι *Οἱ τρεῖς Σωματοφύλακες* τοῦ A. Dumas), οἱ περιπέτειες ὀφείλονται στὴν τύχη καὶ ἀποτελοῦν τὸ οὐσιῶδες. Μὲ τὴ ζωὴ τῶν ἡρώων ἐκφράζεται ἡ χαρὰ τῆς πράξης, ἀκριβῶς ὅπως στὸ ἔπος. Πέρα ἀπ' αὐτὸ ὑπάρχει καὶ τὸ ἀστικὸ-ψυχολογικὸ μυθιστόρημα, ἐκεῖνο τοῦ Stendhal, τοῦ Flaubert ἢ τοῦ Fontane. Στὰ πλαίσια αὐτὰ μπορούμε νὰ ἀντιπαραθέσουμε τὴ *μυθιστορηματικὴ* στὴ *ρομαντικὴ* ἀφήγηση. Ἡ πρώτη εἶναι περισσότερο ἐξωτερικὴ, ἢ ἄλλη περισσότερο ἐσωτερικὴ. Ἐπιπλέον ὁ ρομαντισμὸς, βασιζόμενος στὴ θρησκευτικὴ ἐσωτερικότητα, συνδέεται στενὰ μὲ τὴν ἱπποτικὴ ποίηση. Ἡ τελικὴ σημασία ὅμως μιᾶς αισθητικῆς τῆς περιπέτειας ἐγκείται ὄχι στὸ διαχωρισμό, ἀλλὰ στὸ πέρασμα ἀπὸ τὴν ἐσωτερικότητα στὴν ἐξωτερικότητα. Πέρασμα ποὺ δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὴν τέχνη, τὴν προβολὴ τῶν δημιουργικῶν δυνάμεων, ποὺ ἐνυπάρχουν στὴν ψυχὴ μας, ἐξω ἀπὸ μᾶς. Ἐτσι ἡ δημιουργικὴ πορεία τοῦ Πνεύματος γίνεται ἡ ἀνώτερη, ὑπερατομικὴ μορφή περιπέτειας ποὺ παίρνει τὴ μορφή τῆς ἱστορίας τοῦ ἀνθρώπινου πολιτισμοῦ. Ἡ περιπέτεια ἀγγίζει τώρα τὸ ἀπόλυτο. Καὶ τὸ δράμα ποὺ ζεῖ κάθε ἄτομο παίρνει διαστάσεις καθολικῆς: «Ἡ τραγωδία, ἡ κρίση, τὸ πεπρωμένο τῆς προσωπικότητας πρέπει νὰ βιωθοῦν σὰν τραγωδία, κρίση καὶ πεπρωμένο παγκόσμια : ἐδῶ βρίσκεται ἡ ἀλήθεια» (N. Berdiaeff, *Le Sens de la création*).

Tours

J.-L. Vieillard-Baron

(Ἑλληνικὴ περίληψη Ε. Μαραγγιανοῦ)