



HAL
open science

**Le devenir-Dieu des personnages kazantzakiens :
l'oeuvre de Kazantzaki à la lumière de la philosophie
bergsonienne**

Céline Dewas

► **To cite this version:**

Céline Dewas. Le devenir-Dieu des personnages kazantzakiens : l'oeuvre de Kazantzaki à la lumière de la philosophie bergsonienne. Philosophie. Université Charles de Gaulle - Lille III; Université de Ioannina (Grèce), 2014. Français. NNT : 2014LIL30038 . tel-01163372

HAL Id: tel-01163372

<https://theses.hal.science/tel-01163372>

Submitted on 12 Jun 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE CHARLES DE GAULLE LILLE III

U.M.R. 8163, « Savoirs, Textes, Langage »,

convention de cotutelle avec

UNIVERSITE DE IOANNINA

THÈSE

**pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Lille III
en Philosophie**

présentée et soutenue publiquement par

Céline DEWAS

Le devenir-Dieu des personnages kazantzakiens.

L'œuvre de Kazantzaki à la lumière de la philosophie bergsonienne.

Thèse dirigée par Frédéric Worms et Yannis Prélorentzos

Membres du jury :
Yannis Prélorentzos
Frédéric Worms
Ghislain Waterlot
Golfo Maggini

A Léa, Zoé et Padélis.

Remerciement

Je remercie Frédéric Worms et Yannis Prélourentzos pour avoir accepté de soutenir cette recherche et pour m'avoir aidé à la mener à bien avec la bienveillance dont elle avait besoin.

Je remercie chaleureusement Géraldine Farges pour son soutien et son amitié, pour son exemple et son savoir.

Je remercie Panayiota Sioula, et Catherine Maurer pour leur patience dans la mise en place d'une cotutelle à l'administration compliquée.

Je remercie Anastasia et Théodoros pour avoir libéré des moments précieux à l'élaboration de la thèse en s'occupant de mes enfants.

Je remercie mes proches, mes parents pour leur soutien, leur amour, leur patience, ma mère en particulier pour ses relectures et son vif intérêt, mon père pour sa discrétion et son tact.

Je remercie la fondation publique grecque IKY, pour avoir soutenu financièrement cette thèse pendant quatre ans.

Résumés.

Résumé en français

Dans l'*Evolution créatrice*, Bergson émet l'idée d'un sur-homme, individu qui prolongerait l'effort que la vie a fixé dans l'évolution des espèces, et qui s'élèverait vers une liberté divine incessamment actualisée. L'œuvre littéraire de Kazantzaki apparaît dans notre étude comme le lieu de matérialisation de ce sur-homme à l'histoire singulière. La notion bergsonienne de durée, utilisée comme méthode d'approche du texte, révèle à l'intérieur des textes de l'auteur grec une façon particulière de penser la création, dans l'œuvre et en soi. Celle-ci est présentée comme la fixation progressive d'une maturation de l'auteur, ralentie par des formes matérielles qui ne la contiennent plus : en particulier celle du langage et d'une perception trop intellectuelle, et pas assez intuitive, du monde. Inspiré par le modèle bergsonien, Kazantzaki essaie d'imprimer la mobilité ascendante de l'esprit à ses personnages en les affranchissant au fur et à mesure de leur montée, de toutes ces clôtures qui morcellent la réalité fluente et indivisible et réduisent la puissance de l'âme. A l'idée d'un personnage émergent comme une création *ex nihilo*, on substitue l'idée bergsonienne d'une nouveauté apportée par un effort éprouvant la liberté de l'individu, celle de l'écrivain et celle du personnage, qui concentrerait dans le cas du sur-homme l'histoire humaine et pré-humaine. Suivant ainsi ces deux lignes d'évolution propres à Kazantzaki et à Bergson, chacun dans leur domaine, confrontés à différents obstacles, nous les voyons converger par le mouvement similaire de leur pensée et interroger finalement l'effort d'un même type d'homme, le mystique.

Titre en anglais : *The kazantzakian characters becoming god. The work of Kazantzaki in the light of the bergsonian philosophy.*

Résumé en anglais.

In *Creative Evolution*, Bergson has put forward the idea of a super-man, who would continue the effort that life has fixed in the evolution of species, and would rise toward a constantly actualized divine freedom. The work of Kazantzaki appears in our study as a creation where the super-man, whose story must remain singular, is materialized. The bergsonian notion of duration used as a method to approach the text, reveals within the text a particular way of thinking the creation in the work and in oneself. It is presented as the continuous fixation of a maturation, slowed by material forms, that can not contain it anymore : in particular the language and the intellectual, and not sufficiently intuitive, vision of the world. Inspired by the bergsonian philosophy, Kazantzaki tries to imprint the spirit's ascending mobility to his characters, by liberating them from all those closures that divide up the moving reality and reduce the power of the soul. We oppose to the idea of a character emerging like a creation *ex nihilo*, the bergsonian idea of novelty which would result from an effort testing the writer and the character's freedom, and which would concentrate in the case of the super-man the human and pre-human history. Following those two lines of evolution which are particular to Bergson and Kazantzaki, each one in his area and confronted to different impediments, we see them converging by the similar movement of their thought and interrogate finally one type of man's effort : the mystic.

Table des matières

| | |
|--|-----|
| Remerciement..... | 2 |
| Résumés. | 3 |
| Table des matières..... | 4 |
| Introduction..... | 8 |
| Annonce du plan..... | 20 |
| PREMIERE PARTIE..... | 23 |
| Du chaos à l'élan vital : formation du « sur-homme » bergsonien..... | 23 |
| Premier chapitre : creuser dans les acquis..... | 24 |
| I) « Retour » à une vision virginale du monde..... | 27 |
| a) Suspension de l'intelligence..... | 27 |
| b) Du chaos à la solidification..... | 31 |
| c) Voir pour la première fois..... | 37 |
| d) Inverser la manière de penser : creuser dans les constructions de l'intelligence..... | 43 |
| II) Pensée de l'abîme : vaincre le dernier obstacle..... | 46 |
| a) Pensée de la vanité..... | 47 |
| b) Nietzsche et Bouddha : dépasser les premières influences..... | 52 |
| Deuxième chapitre : Constitution de l'homme nouveau..... | 58 |
| I) Réinsérer chaque chose dans le Tout..... | 59 |
| a) Dépassement du « moi » et du « mot »..... | 60 |
| b) continuité vitale entre les individus..... | 62 |
| II) Problème de la primitivité et du progrès..... | 65 |
| a) le primitif avant et après l'intelligence..... | 70 |
| b) La mémoire découverte : Continuité de l'homme à l'humanité..... | 75 |
| c) l'homme et ses descendants..... | 81 |
| III) Premiers traits de l'homme intuitif..... | 86 |
| a) Le sur-homme bergsonien..... | 88 |
| b) Schéma d'une morale : nouvel axe des vertus..... | 96 |
| c) L'attitude de vie du nouveau personnage..... | 102 |
| Troisième chapitre: L'élan vital, vers une matérialisation croissante..... | 105 |
| I) Occurrence du mouvement et personnification..... | 111 |

| | |
|---|-----|
| II) l'Élan vital comme terme générique | 114 |
| a) Destruction ou dépassement ? | 115 |
| b) Maturation de l'idée de l'élan vital dans la pensée Kazantzakienne. | 117 |
| c) Du dieu bergsonien à l'intuition de la durée. | 121 |
| d) Problème théologique et processus divin..... | 125 |
| II) créations divines et créations humaines :Dieu comme personnage de la fabulation - moteur d'évolution de l'homme..... | 129 |
| a) visible et invisible | 129 |
| b) représentation efficace de Dieu..... | 136 |
| DEUXIEME PARTIE :..... | 148 |
| L'action efficace de l'écrivain et du héros sur la réalité. | 148 |
| Premier Chapitre : Le mot comme obstacle, instrument et stimulant | 154 |
| I) Ecart entre l'intelligence et l'esprit : le mot comme obstacle. | 155 |
| II) Nécessité de l'expression..... | 161 |
| a) Le mot comme contrepoids : réinsertion de l'esprit dans la réalité. | 162 |
| c) Fixation de l'esprit et mise en ordre dans le mot. | 169 |
| d) La matière comme laboratoire de l'esprit. | 172 |
| III) Faire de l'esprit avec la matière..... | 177 |
| a) transsubstantiation naturelle..... | 180 |
| b)Acte de la transsubstantiation. | 182 |
| IV) Changement de nature : langage et roman | 185 |
| a) Du langage conceptuel au langage créateur | 186 |
| b) Insuffisance de la matière du roman | 190 |
| d) le rythme du roman englobé dans la durée universelle. | 192 |
| Deuxième chapitre: les hommes d'action et l'écrivain mobilisé..... | 198 |
| I) Le pouvoir d'action de l'art..... | 204 |
| a) pouvoir « local » de l'écrivain : créateur de notre perception..... | 207 |
| b) l'art et le temps de l'acte créateur. | 212 |
| c) Contrepoids de la matière littéraire à la réflexion philosophique. | 214 |
| II) La graine qui devient semence : l'homme créateur de l'humanité. | 217 |
| a)Le communisme et l'action des profondeurs du héros..... | 223 |
| b) Jésus semeur de la graine, cause non productrice..... | 242 |
| III) Les personnalités créatrices du futur : Kazantzaki comme poète visionnaire. | 246 |
| Troisième chapitre : Effort indivisible du temps créateur, lecture linéaire de la genèse de l'Odyssée. | 258 |
| a) maturation profonde et attente féconde..... | 262 |

| | |
|--|-----|
| b) Se soumettre au rythme universel | 268 |
| c) l'œuvre comme la raison d'être de toute sa vie..... | 269 |
| d) le récit comme extériorisation maximale de l'intuition | 272 |
| e) Le « Cri », ou l'œuvre détachée qui dure..... | 274 |
| TROISIEME PARTIE : | 278 |
| Matérialisation progressive du personnage divin, dans l'œuvre et à travers les œuvres | 278 |
| Premier chapitre : carnets de voyage et prospection de l'effort de l'âme humaine..... | 286 |
| I) La sympathie et le pré-humain. | 289 |
| II) l'émotion dans le contact avec l'étranger : impressionisme des récits. | 294 |
| III) Témoignage de l'effort de l'âme humaine | 301 |
| IV) le double niveau du récit : niveau des profondeurs - maturation de l'écrivain - et niveau de surface - perception du pays. | 308 |
| Deuxième chapitre : La montée des personnages humains aux personnages divins..... | 316 |
| I) Les personnalités qui fleurissent et celles qui se fânent..... | 317 |
| a) Le héros shakespearien | 318 |
| b) La personnalité humaine | 324 |
| c) multiplicité des consciences..... | 330 |
| II) La montée des personnages | 331 |
| a) Au commencement, l'homme et ses limites. | 334 |
| b) Libération, dépassement et disparition des limites. | 345 |
| c) « Δεν χωράει » ou l'insuffisance infinie de la matière | 349 |
| d) Le déséquilibre nécessaire à l'évolution de l'âme humaine. | 354 |
| III) Dépassement de l'obstacle matériel. | 356 |
| a) l'ascétisme..... | 356 |
| b) L'action, le héros, l'héroïsme (François, Manolios, Zorba, Le Capétan Michalis).363 | |
| IV) Ulysse, l'homme futur. | 367 |
| Troisième chapitre : l'expression de la durée, dans la matière du roman | 378 |
| I) L'expression de l'âme hors de la pensée du héros | 380 |
| a) Réfutation d'une théorie du roman chez Bergson..... | 380 |
| b) Les multiples supports de l'expression. | 385 |
| b) l'expression de la durée dans toute forme de création..... | 389 |
| II) L'expression du mouvement..... | 392 |
| a) expression du temps. | 393 |
| b) expression de la sainteté..... | 397 |
| CONCLUSION | 402 |

Bibliographie..... 412

Introduction

Bergson et Kazantzaki n'appartiennent pas à la même génération d'auteurs : Kazantzaki est le disciple, Bergson est le maître ; mais ils appartiennent tous les deux à cette première moitié du XXe siècle. Comme toute influence, il est difficile de démêler exactement celle de Bergson sur Kazantzaki. Elle se fait d'abord directement, Kazantzaki ayant suivi les cours de Bergson au collège de France en 1908 et 1909. En 1913, Kazantzaki publie une discussion sur Bergson, celui qui deviendra « son maître », et qu'il introduira en Grèce¹. Cette discussion constitue un résumé condensant les œuvres déjà parues alors. Si le résumé n'est pas une étude originale sur la philosophie de Bergson, on peut cependant y voir autant le texte assez académique d'un étudiant que le regard interrogateur d'un écrivain. Mais ayant déjà lu l'œuvre romanesque du crétois et pour avoir été surprise de ce rapport étroit et insinuant qui lie nos deux auteurs étudiés, nous avons l'impression rétroactive d'une étude qui laisse présager de l'orientation qu'allait prendre son œuvre, quand en réalité Kazantzaki n'en était qu'au tout début de sa carrière et ne pouvait lui-même deviner l'évolution qu'elle allait avoir dix ans après avec la parution d'*Ascèse*, et une trentaine d'années plus tard avec la florescence de ses romans. Malgré tout, la récurrence du problème du « mot » dans cette petite étude, impuissant à rendre toutes les nuances de la vie, indique bien les choix singuliers de l'auteur. Nous en exposons dès maintenant les grandes lignes. Dans la première partie, il reprend les limites de l'intelligence que Bergson avait développées en particulier dans le manifeste de l'*Introduction à la métaphysique*, puis dans *L'évolution créatrice*. S'y mêlent aussi les idées générales de son premier livre *L'essai sur données immédiates de la conscience* : l'intelligence « qui se présente comme un moyen d'action et d'adaptation aux conditions qui nous entourent »² et ses instruments, le concept, le langage, ont besoin de solidité et d'immobilité, et ne peuvent pas penser le mouvement sans l'immobiliser. Par conséquent, l'intelligence ne doit pas prendre pour objet ni le temps comme passage, le « déroulement créatif incessant »³, ni la vie, dont le caractère essentiel est de se modifier continuellement. Cette partie se termine sur l'impossibilité du mot à traduire « l'infinité de nuances de sens »⁴. La deuxième partie qu'il a

¹ Ο Μπέρζονας, publié dans le Bulletin de Εκπαιδευτικού Ομίλου (22-1-1913), cité intégralement par Giorgos Emm. Stefanakis, *Αναφορά στον Καζαντζάκη*, Athènes : Εκδοσεις Καστανιώτη, 1997, p. 115-150. Il y avait déjà eu selon Y. Prélourentzos la première traduction d'un texte de Bergson en 1911 (« Αλήθεια και πραγματικότητα », traduit par V. K. P., Γράμματα, Alexandrie, tome 1, n°4, 1911, p. 110-117) : Y. Prélourentzos, « Η παρουσία της φιλοσοφίας του Bergson στην χώρα μας » (La présence de la philosophie de Bergson dans notre pays), dans la revue *Κάτοπτρον Νεοελληνικής Φιλοσοφίας*, Ioannina, tome B, décembre 2011, p. 183.

² *Ibid.*, p. 119.

³ *Ibid.*, p. 123.

⁴ *Ibid.*, p. 124.

nommé « Le libre-arbitre » et qui reprend surtout des idées développées dans *L'Essai sur les données immédiates de la conscience*, commence par évoquer le problème de l'assimilation entre le monde intérieur fait de mouvements hétérogènes et le monde extérieur que le langage traduit en parties discontinues. Le problème du libre-arbitre, oppose les déterministes pour qui la causalité spatiale et temporelle sont identiques, aux « partisans » du libre-arbitre pour qui le moi a un déroulement dynamique irréductible et irréversible¹. Il reprend ainsi la différence entre le moi libre, c'est-à-dire dont l'acte est libre, dont l'état intérieur se manifeste dans l'acte extérieur, et le moi social, dont le langage peut traduire plus facilement les états : chaque sentiment reflète en réalité toute la personnalité, chaque sentiment est unique, et dans le domaine psychologique, une même cause ne peut jamais apporter le même résultat². La troisième partie aborde la « Biologie ». Il y expose les thèmes de *L'évolution créatrice*, en commençant par la critique bergsonienne des deux visions intellectuelles de l'évolution que sont le finalisme et le mécanisme. Ces deux façons de penser se rejoignent dans un déterminisme qui approche le monde vital comme une causalité spatiale, et prétend pouvoir prévoir le futur si les conditions sont connues. Mais « la vie, selon Bergson, est création continue, impulsion vers le haut, bouillonnement vivant, élan vital »³. La vie est imprévisible. Elle est, ajoute Kazantzaki, tout ce qui dans un poème est inspiration, avant sa matérialisation, et si le mot immobilise cette inspiration, le poème retrouve sa vitalité dès que l'on se « règle sur le rythme du poète lui-même »⁴ en vivant avec lui son inspiration. Il aborde ensuite les différentes directions de l'évolution de la vie telle que Bergson les expose dans la deuxième partie de son livre. Ces directions prennent leur source dans la division de l'élan vital : la première division s'effectue entre la plante et l'animal, puis l'animalité s'est divisée en deux directions différentes : celles des arthropodes et des vertébrés. Si la caractéristique principale de la plante est la torpeur, celle des arthropodes est l'instinct et des vertébrés, l'intelligence. Les limites de l'intelligence s'y trouve renforcées par la mise en avant d'une autre faculté liée à l'instinct, et qui complète la première, son objet étant le vital, le mouvant tandis que l'objet de l'intelligence est l'inorganique, la matière, l'immobile. Avant de conclure cette partie sur les travaux parallèles de Lebon, l'exposé de Kazantzaki sur l'élan vital aboutit au mouvement de la matière et de la vie qui s'opposent, que nous retrouverons presque mots pour mots dix ans plus tard dans le prologue d'*Ascèse* : « et les deux courants, celui de la matière et celui de

¹ *Ibid.*, p. 126.

² *Ibid.*, p. 123-135.

³ *Ibid.*, p. 138.

⁴ *Ibid.*, p. 139.

la vie, évoluent mais en sens inverse, l'un vers la synthèse et l'autre vers la décomposition »¹. La dernière partie est la plus courte mais est loin d'être la moins importante. Elle s'intitule « Métaphysique ». Il commence par rallier la faculté intuitive à l'instinct animal : elle est « l'instinct de l'homme instruit, provenant de la volonté féconde et pénible de connaître et de s'exprimer »². L'intuition est rattachée à un réel effort. Elle peut ressentir le mouvement, la création, mais contrairement à l'intelligence elle ne peut être clairement exprimée. Intelligence et intuition doivent donc collaborer. S'ensuit une réflexion sur l'image, comme seul moyen pour traduire l'expérience intérieure : « les images peuvent communiquer le rythme, l'émotion à l'origine des sentiments, elles peuvent en quelques sortes communiquer la qualité et soumettre le flux »³. Les paragraphes suivants ont toute leur importance puisqu'il reprend le rapport entre l'art et la philosophie, entre l'intuition esthétique et l'intuition métaphysique, leur base commune (« Le même élan, en agissant différemment, meut et rend productif le brillant philosophe et le grand artiste »⁴) et leurs divergences (l'intuition philosophique va plus loin en embrassant aussi les résultats scientifiques). Les quelques belles lignes qui suivent à propos de l'artiste, que nous ne ferons que citer pour le moment laissent pressentir à quel point Kazantzaki se trouve ici sur un terrain de profonde entente avec le philosophe :

Arrachée de l'apparence superficielle, que nos besoins ont créée et qui cache à nos sensations pragmatiques la réalité mouvante, l'âme de l'artiste adhère à l'essence des choses et vit avec les bruits et les couleurs des rythmes intérieurs. En écartant et en méprisant les symboles mathématiques des choses, il communique directement avec le flux universel et rythme, en accord avec lui, sa production créative⁵.

La conclusion générale de Kazantzaki porte davantage sur le fait qu'il s'agisse d'une méthode ouverte à sa propre évolution plutôt que d'un système. Il ajoute qu'il faut oublier toute la méthode rigoureuse mise au service de l'explication d'une philosophie. Dans les dernières lignes, il fait preuve d'un enthousiasme à l'égard de la philosophie bergsonienne qui semble confirmer dès maintenant que son rapport à Bergson lui apporte davantage que la simple connaissance d'un auteur. C'est une certitude nouvelle, une nouvelle vision du monde, féconde en ce qu'elle donne une nouvelle couleur à toute la réalité :

¹ *Ibid.*, p. 143.

² *Ibid.*, p. 145.

³ *Ibid.*, p. 146.

⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁵ *Ibid.*, p. 147-148.

Tout le monde, selon son comportement et son éducation spirituelle n'est pas capable d'embrasser ainsi, corps et âme, la méthode bergsonienne. Cependant, ceux qui le peuvent seront surpris de la richesse de la compréhension absolue, ils vivront toute l'harmonie organique et dans ses plus petits détails, et ils ne pourront pas expliquer comment, pendant tant d'années, ils ont eu la prétention frivole de vouloir sentir la vie avec un instrument qui, par nature, était incapable de saisir l'essence vitale de la vie.¹

La lecture complète et attentive des œuvres de Bergson déjà parues alors témoigne de l'intérêt que Kazantzaki lui portait et de la bonne connaissance qu'il avait déjà acquis. Nous pourrions croire que la notion absente de cette étude est celle de la durée. Il ne l'évoque pour elle-même que très peu. Pourtant tout le texte la suggère, s'y réfère, comme toute la philosophie de Bergson. L'axe entre l'espace et la durée comme temps réel conditionne toutes les réflexions qu'aborde le texte. Qu'il en parle peu ne signifie donc pas qu'elle soit absente du texte. Mais il semble que pour cette raison de nombreux commentateurs de Kazantzaki ayant eu accès au texte ont omis de ramener la pensée de Bergson à sa notion centrale

Un an après cette discussion, en 1914, Kazantzaki aura traduit le *Rire* de Bergson, ouvrage écrit en 1900, renvoyant encore une fois le traducteur à ce moment charnière que F. Worms appelle « le moment 1900 » et qui embrasse non seulement de nombreuses pensées singulières philosophiques, mais aussi qui se rattache « à des œuvres et des problèmes, en dehors de la philosophie, dans les sciences, les arts, ou la politique »². Autrement dit, Kazantzaki, en vivant un court moment dans l'espace philosophique français de ce début de siècle, ouvre la voie à un apprentissage qu'il continuera à travers ses lectures par la suite et en réintégrant ce savoir dans une œuvre dont il réfléchit sans arrêt les limites, pourrait être replacé si notre étude le confirme dans une zone d'ondes de « ce moment 1900 ». Mais pour pouvoir le replacer dans ce moment, il faudrait préciser en quoi il participe effectivement au problème général de l'esprit, comment même sa participation au problème de l'esprit n'est possible que parce que celui-ci prend place au sein d'une expérience humaine, vitale, qui peut dépasser les enjeux purement philosophiques et se répandre dans toutes les sphères de connaissance du réel.

Par ailleurs, si les deux hommes ont vécu la première guerre mondiale, Kazantzaki, marqué profondément dans son enfance par les révoltes crétoises contre l'occupation turque de la fin du siècle, assiste de nouveau à une guerre gréco-turque provoquant la « Grande Catastrophe » où de nombreux grecs furent violemment chassés de l'Asie Mineure. Le grand voyageur qui

¹ *Ibid.*, p. 150.

² F. Worms, *La philosophie en France au XXe siècle, moments*, Paris, Gallimard, 2009.

séjourne en Allemagne, et se rend plusieurs fois en Russie est aussi témoin, même acteur à certains moments, d'une révolution porteuse d'espoir pour l'humanité, mais qui finira par le décevoir non pas du point de vue politique puisque la politique ne l'intéressera pas, mais du point de vue humain. L'œuvre de Kazantzaki continue et même découvre son talent de grand romancier après la seconde guerre mondiale et la guerre civile qui achevèrent de briser son pays. L'écrivain tourne ainsi son regard vers l'espèce humaine : c'est à la fois sa propre impuissance qu'il interroge, mais aussi l'impuissance de l'espèce en général à rendre l'humanité heureuse malgré le développement, qui semble illimité, de sa faculté intellectuelle.

Parce que nous savons qu'il avait lu *L'évolution créatrice*, on peut facilement retrouver les traits de l'élan vital dans son *Ascèse*. Mais l'élan vital y est déjà personnifié. Ecrit avant le dernier livre de Bergson *Les deux sources de la religion et de la morale*, ce petit ouvrage spirituel sur lequel nous reviendrons régulièrement nous offre la « vision », nom de sa partie centrale, d'un élan vital qui s'élance vers le haut, mais qui peine, qui fait effort, qui tâtonne et cherche la voie qui le libèrera de l'homme. Il étouffait dans la plante, dans les animaux, maintenant il étouffe dans l'homme. C'est que ce personnage - parce qu'il est « déjà » un personnage qui a peur, qui souffre, qui étouffe et monte - est en l'homme mais se différencie de lui, comme un créateur se différencie d'une création qu'il laisse derrière lui, laquelle n'était que tremplin, que passage pour avancer plus loin. Dans *L'évolution créatrice*, l'homme est présenté comme la raison d'être de l'évolution. Tout en rendant possible l'idée d'une poussée créatrice des espèces, Bergson arrête l'évolution des espèces à l'homme parce que l'homme lui-même « continue indéfiniment le mouvement »¹. La conscience de l'homme est une conscience éveillée, libérée, qui peut désormais retarder son action sur les choses pour prendre le temps de les réfléchir. Mais il laisse un écart avec ce qu'aurait pu être l'homme ou alors le « sur-homme » (car appartiendrait-il encore à une espèce de l'humanité close par ses déterminations ?) si la Conscience, mouvement vital créateur des espèces qui partage les mêmes caractéristiques que la conscience humaine (continue, hétérogène, et créatrice) n'avait pas dû se dissocier en différentes lignes de faits pour pouvoir éprouver jusqu'au bout les caractéristiques incompatibles entre elles : l'instinct et l'intelligence. Avec l'homme, la conscience est libérée. L'homme est un succès. Mais l'écart entre l'homme et ce sur-homme semble être tenu par une matérialité irréductible, cette même matérialité qui a obligé la dissociation en différentes lignes d'évolution. L'homme est un être intelligent, mais cette intelligence est un instrument d'action, tournée vers elle ; il structure le monde à travers le

¹ Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2009, p. 266.

filet de son intelligence de manière à ce qu'il réponde aux besoins de l'action. L'écart par lequel l'intelligence nous tient à distance de la réalité, est le même écart que celui qui distancie l'homme du surhomme. Peu importe qu'il soit appelé homme ou surhomme, dit Bergson¹, l'effort est le même : il faut sortir de la vision intellectuelle et unilatérale de la réalité, propre à la nature de l'homme, pour monter sur un plan plus élevé de la réalité qui ne sera pas fonction de nos déterminations. Il ouvre ainsi une voie à l'évolution de l'homme : c'est la reprise par l'intelligence de cette petite proportion d'instinct qui restait compatible avec la faculté intellectuelle, reprise qui permettrait, en devenant une faculté intuitive allant dans le sens de la vie, de prolonger l'élan vital.

Celui qui y parviendra, sera-t-il le sur-homme coïncidant parfaitement à l'élan vital ? L'élan vital n'a-t-il pas trop abandonné de lui-même sur sa route pour que l'homme réussisse à en être l'incarnation parfaite, pour prolonger le mouvement divin dont il est issu ? Parce que Kazantzaki parle de l'élan vital, on a souvent voulu reprendre l'image philosophique et la transposer telle quelle dans son œuvre littéraire : l'élan vital, unité compacte pleine de sa signification philosophique prendrait place au sein de l'œuvre littéraire. Mais la transposition dans cet espace littéraire singulier d'un élan vital, image de la poussée en avant qui opère dans l'évolution des espèces, ne pouvait pas être instantanée : pour en faire un personnage, un homme ou un Dieu qui soit tout à fait et incessamment mouvement, parfaite adéquation au mouvement de l'élan, il fallait que l'écrivain puisse créer un être tout à fait nouveau, hors des limites humaines actuelles. Car si on connaît l'homme dans ses limites, a-t-on idée de ce que serait l'homme singulier s'il n'avait aucune de ces limites qui clôturent l'espèce sur elle-même ? A-t-on idée même réellement de ce que sont toutes ces limites puisqu'elles sont immanentes à notre vision, immanentes à notre être ?

C'est le problème humain d'une détermination liée à notre structure biologique qui semble rebondir dans la littérature de Kazantzaki. Mais ce n'est pas sans avoir d'abord touché l'homme au plus profond de lui-même, en l'ayant élevé sur un autre plan, qu'il pourra atteindre aussi la sphère littéraire. La transposition dans le domaine littéraire d'une terminologie dont on veut conserver toute la valeur bergsonienne ne pourra pas se faire directement de la philosophie à la littérature comme une nouvelle expression philosophique réutilisée hors de tout ce qui la conditionne : une méthode, une façon de penser. Il fallait que

¹ *Ibid.*, p. 267.

la transposition passe d'abord par l'homme ou soit déjà dans l'homme, c'est-à-dire par une expérience humaine, personnelle, avant qu'elle ne devienne un problème pour l'écrivain.

Dans *Ascèse*, Kazantzaki nous donne une première image de sa vision de la réalité, dès le prologue dont le contenu semble plus philosophique ; il n'y a pas encore le personnage littéraire. Ce prologue donne au lecteur la vision d'une réalité où se croisent deux mouvements, l'esprit qui monte, la matière qui descend. L'objet très général de son propos ne permet pas d'en tirer d'une première lecture toute la profondeur. La vision bergsonienne de la réalité y apparaît de manière abrupte comme la nouvelle couleur sur laquelle il faut désormais régler sa pensée : il oppose deux courants semblables à ceux que Bergson a mis en évidence suite au travail dont les résultats apparaissent dans *l'Évolution Créatrice*¹, et repris plus tard dans *la Conscience et la vie*² puis prolongé dans *Les deux sources* : « Dans les corps vivants et passagers luttent deux courants : le premier monte, vers la composition, la vie, l'immortalité, le second descend, vers la décomposition, la matière, la mort »³. On peut noter dès à présent le dualisme précis que forme le mouvement dynamique de la réalité. Il n'imagine sans doute pas que l'on puisse saisir dès le début cette vision, saisir, non pas dans le sens de comprendre, mais dans celui de sentir du fond de l'être la participation du tout de l'univers dont le « moi », à cette lutte entre la matière qui descend et l'esprit qui monte. Pour reprendre une de ses expressions qu'il nous sera aisé par la suite de rapporter à sa pensée profondément installée dans la durée, il faut laisser « germer » cette brève présentation. Elle prendrait certainement tout son sens dans la philosophie bergsonienne, mais elle pourrait se remplir lentement d'une épaisseur nouvelle dans la littérature de Kazantzaki. Le petit texte du prologue ne prendra son sens profond qu'à la lecture de l'œuvre.

Avant d'en venir à la matérialisation effectuée de cette surhumanité dans les personnages du héros, du saint, personnages dont Kazantzaki choisit de tracer l'évolution, il faut nécessairement penser le passage de l'homme au sur-homme. Or en pesant bien les enjeux de l'évolution de l'homme, on se rend compte qu'il ne s'agit pas tant d'évoluer dans le sens de la vertu telle qu'on la connaît, mais d'évoluer dans le sens d'une élévation de l'âme : autrement dit, ce n'est pas seulement le faire qui est visé, mais le vouloir, le voir, le sentir, ce n'est pas seulement le comportement de l'homme qui doit changer, c'est la nature humaine. L'homme

¹ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 182.

² « Bref, les choses se passent comme si un immense courant de conscience où s'entrepenétraient des virtualités de tout genre avait traversé la matière pour l'entraîner à l'organisation et pour faire d'elle, quoiqu'elle soit la nécessité même, un instrument de liberté ». *L'énergie spirituelle*, *op. cit.*, p. 20.

³ *Ascèse*, Octave Merlier (trad.), Athènes, Collection de l'Institut Français d'Athènes, 1951, p. 43.

A doit atteindre le sur-homme B, inconnu, mais pour couvrir la distance qui sépare l'un de l'autre, la route n'est pas encore créée.

C'est dans cette possibilité d'élever plus haut l'homme que Kazantzaki va puiser les éléments de ses personnages. L'homme doit devenir plus qu'homme, ou mieux, l'homme d'aujourd'hui n'est que l'« homme-singe »¹ que Nietzsche avait déjà désigné ainsi pour le différencier de son surhomme², et qui se trouve à distance de l'homme dont l'âme sera cette fois-ci réellement différente. La possibilité d'un dépassement des limites humaines ne repose ici que sur la petite frange d'intuition qui entoure l'intelligence. Mais ce dont Kazantzaki peut avoir l'intuition n'est pas encore ce dont il a une image matérielle claire. Dans le livre *Les deux sources* de Bergson, écrit après la première guerre mondiale et sans doute imprégné d'une teinte de pessimisme qui n'existait pas encore dans *L'évolution créatrice*³, ce n'est plus l'humanité entière qui prolonge l'élan vital, l'humanité est davantage une espèce parmi les autres qui tourne sur elle-même : son évolution est le fait de quelques hommes exceptionnels mais sa nature profonde ne change pas essentiellement. L'élan vital n'y est pas un personnage, n'est pas un homme, au contraire : l'espèce humaine avec toutes ses déterminations qui assurent entre elles sa stabilité va dans le sens inverse à l'élan vital⁴. L'homme est certes la création la plus aboutie de l'élan vital. Sa conscience libérée, éveillée, est néanmoins d'emblée rattrapée par l'action vers laquelle elle est tournée. L'humanité parce qu'elle est immobile ne peut pas alors coïncider avec l'élan vital qui est mouvement. Vouloir faire de l'homme l'incarnation parfaite de l'élan vital, faire de l'élan vital un personnage, ou faire en sorte que le personnage littéraire devienne cet élan vital, c'est faire de l'homme quelque chose qui n'est déjà plus l'homme tel qu'on le connaît parce qu'il n'est plus sur le même plan. Le mystique seul va dans le sens de l'élan vital, il se situe pour cela sur un autre plan, son âme est « transportée sur un autre plan »⁵. Ces personnes exceptionnelles qui sont lestées des déterminations qui caractérisent l'espèce comme close, sont-elles encore des hommes de la même espèce ? La question semble d'abord biologique mais elle intéressera pourtant notre romancier : la tâche est loin d'être aisée pour celui qui veut justement élever

¹ « ο πιθηκάνθρωπος », Kazantzaki, *Αναφορά στον Γκρέκο (Lettre au Gréco)*, Athènes, Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2007, p. 206. Nous traduisons.

² F. Nietzsche, *Ainsi Parlait Zarathoustra, Un livre pour tous et pour personne*, trad. H. Albert, *Œuvres II*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 291. « Qu'est le singe pour l'homme ? Une dérision ou une honte douloureuse. Et c'est ce que doit être l'homme pour le surhomme : une dérision ou une honte douloureuse.

Vous avez tracé le chemin qui va du ver jusqu'à l'homme, et il vous est resté beaucoup du ver de terre. Autrefois vous étiez singe et maintenant encore l'homme est plus singe qu'un singe ».

³ Voir A. Feneuil, Bergson, *Mystique et philosophie*, Paris, PUF, 2011, p. 85.

⁴ Bergson, *Les deux sources de la Morale et de la Religion*, Paris, PUF, 2008, p. 222.

⁵ *Ibid.*, p. 225.

l'âme humaine sur un autre plan. Si Bergson ne nous dit pas comment l'homme devient saint, comment il devient mystique (quoi que son propre parcours philosophique nous en donne quelques éléments généraux, comme l'effort de volonté, l'effort de concentration, la conversion de la perception dans la durée), il nous montre comment le philosophe a pu se saisir de l'expérience mystique pour y voir la possibilité d'une élévation de l'âme au-delà des clôtures naturelles à la constitution humaine. Mais pour que Bergson parvienne à faire du mystique, comme « la raison d'être » de toute son œuvre, il aura fallu qu'il passe par toute une série d'obstacles rencontrés dans une philosophie à tendance déterministe, dont le premier a été levé dans son *Essai* par la distinction entre l'espace et la durée. C'est ensuite en se donnant différentes lignes de fait, liées les unes aux autres par leurs extrémités, la résolution de l'une laissant irrésolu le problème de l'autre qu'il découvre en même temps, qu'il allait doucement, sans qu'il n'ait pu le prévoir, donner une nouvelle signification d'ensemble à son œuvre : comme s'il avait recherché depuis le début celui qui pouvait incarner la liberté même. Ainsi le passage de l'homme au sur-homme chez Bergson allait s'appuyer sur les obstacles qu'il découvre dans la philosophie pour penser réellement la réalité sans les clôtures. C'est ce passage, dont l'issue reste un inconnu au moment où il se fait, que Kazantzaki essayera de créer, non pas en le fixant dans une œuvre philosophique, mais dans une œuvre littéraire. Si Bergson donc ne nous montre pas comment l'homme peut devenir mystique, ne dit pas non plus si le mystique a d'abord été un homme, même semble au contraire dire que l'homme ne peut pas « vouloir » au même rythme que le mystique¹, c'est aussi parce que le parcours du mystique ne peut qu'être celui d'un individu, celui d'un effort singulier. S'il n'appartient pas à son domaine de viser l'individuel, l'effort et l'évolution de l'homme vers le sur-homme peuvent être pensés néanmoins sur le mode bergsonien : la critique de l'évolutionnisme de Spencer, qui comprend tous les moments de l'évolution à partir de l'évolué permet de revoir notre façon d'appréhender l'évolution d'un personnage. Est-ce que, comme I. Prélourentzos pose la question, « les besoins vitaux et les exigences de l'action sont communs pour tous les hommes ? »² Car s'ils sont communs pour tous alors le dépassement des obstacles sera le même mouvement pour tout le monde et le modèle de l'homme qui a dépassé toutes ses déterminations vaudra pour tous les hommes. Les déterminations humaines sont biologiques.

¹ « Mais quand il parle [le mystique], il y a, au fond de la plupart des hommes, quelque chose qui lui fait imperceptiblement écho. Il nous découvre, ou plutôt nous découvrirait une perspective merveilleuse si nous le voulions : nous ne le voulons pas et, le plus souvent, nous ne pourrions pas le vouloir ; l'effort nous briserait », Bergson, *Les deux sources*, p. 226.

² Y. Prélourentzos, Le problème de la délimitation des choses, des qualités et des états dans la continuité du tout de la réalité selon Bergson, *Annales bergsoniennes IV, L'évolution créatrice, 1907-2007 : épistémologie et métaphysique*, éd. F. Worms, Paris : PUF, 2007, p. 433-466.

Aller à rebours de l'intelligence qui délimite le réel en fonction de l'action, essayer de voir la réalité pour elle-même, sont des exigences qui manquent de la matière que pourrait justement fournir la littérature : les délimitations ne seraient pas les mêmes dans ce cas d'une société à l'autre. La matière de l'effort changerait, surtout si l'on se donnait au départ l'homme social d'une société donnée, d'un moment donné.

Kazantzaki, au contraire, parce qu'il est d'abord écrivain, veut retracer l'élévation singulière d'un individu, veut faire émerger le personnage dans toute sa vitalité, pour faire percevoir, plus que les événements biographiques, l'effort continu d'une personne pour être parfaitement adéquate à elle-même. Il faut pour cela partir de l'homme avec ses limites, et le suivre, pas à pas, dans le déroulement progressif où chaque étape repose sur les précédentes. Mais pour qu'il parvienne lui-même à l'œuvre qui donnera un sens à toute sa vie, il passera par une série d'étapes, par une longue maturation où les limites seront peu à peu éprouvées et qu'il devra fixer dans une œuvre. Les questions ne sont pas tant générales que personnelles : quel chemin prendre pour aller aussi loin que possible ou même comme il le répètera dans son autobiographie pour aller plus loin que le possible, pour devenir ce qu'il veut profondément être, Dieu, et laisser son empreinte éternel sur le monde ? C'est la question profonde d'une liberté qui ne se trouve que dans un cheminement individuel qu'il appellera « la montée ». Entre religion, littérature et action, il évoluera à la recherche du moyen d'expression idéal à sa personnalité. La littérature, « ce genre aux moules étroits »¹, constitue elle aussi une limite qu'il essaiera de dépasser en dehors d'elle, dans la religion ou l'action. Mais c'est finalement en elle qu'il cherchera le moyen de faire évoluer ce que les limites de sa personnalité ne lui permettent pas de réaliser.

Il est curieux d'observer que les philosophes qui critiquent le pouvoir du langage sont les premiers à utiliser une écriture dont l'esthétique semble lever la barrière entre la littérature et la philosophie : Bergson n'a-t-il pas reçu le prix Nobel de littérature pour l'ensemble de son œuvre ? Tout aussi intéressant semble-t-il est de remarquer que l'écrivain, l'auteur de roman, de poésie, peut écrire tout en ayant constamment conscience des limites du langage, comme si ces limites, sans vouloir trop anticiper sur notre étude, servaient finalement son art au lieu de le desservir, et s'intégraient dans le champs de sa création comme une nécessité qu'il faut épouser dans son intimité. Celui qui voit les limites du langage est déjà celui qui s'est placé

¹ « A bas la littérature, le moule étroit des genres. Un seul salut : une *religion*. Elle seule pourra contenir toute mon âme ; ainsi seulement lui sied-il de se révéler », E. Kazantzaki, « Lettre du 23 novembre 1914 », *Le Dissident, Biographie de Nikos Kazantzaki*, Dole, Saint-Imier : Canevas éditeur et éditions de l'Aire, 1993, p. 58.

tout près de ces limites pour pouvoir les ressentir. Tant que l'on reste sur le plan de l'intelligence, dans la vision immobile de la réalité, le langage semble parfaitement adapté à notre pensée ; si par un mouvement intuitif, notre vision s'est élevée sur un plan au-dessus de celui où elle était, alors l'intelligence, faculté qui s'occupe de la matière, ne trouve plus les mots, elle ressent l'écart entre la réalité et les moyens de l'exprimer. Ainsi le problème philosophique révélé d'un écart entre notre vision spatiale, intellectuelle, et l'esprit capable d'embrasser une réalité non intellectuelle, peut-il devenir un problème littéraire sans qu'il n'y ait eu de transposition directe d'une sphère de connaissance à l'autre. Le problème ne peut pas être le même car le langage et la visée y sont différents. C'est parce que Kazantzaki sent lui-même un écart profond entre la singularité de son expérience, de son intériorité et le langage spatialisant, instrument d'une intelligence, qu'il éprouve une insuffisance de la corporéité du langage.

La clarté dans la matière, sa matérialisation, prendra le temps qu'il faut pour que les mots arrivent à hauteur de son intuition. C'est le long moment de l'effort intellectuel où seulement alors l'intelligence revient pour travailler avec l'intuition. On ne peut pas se donner non plus le sur-homme sans l'effort nécessaire pour y parvenir, sans la réalisation lente de la forme qu'il va prendre au fur et à mesure que les obstacles se baissent. C'est ce que nous apprenons dans « L'effort intellectuel » paru en janvier 1902, où Bergson semble réfléchir sur la durée de son propre effort et sur « la matérialisation croissante de l'immatériel »¹, de son intuition. La matérialisation d'une intuition, d'une idée, ne peut jamais être devancée par sa représentation déjà dessinée : la matérialisation nécessite un temps, le temps de l'effort, irréductible, temps de maturation de l'écrivain, qui équivaut au temps de maturation du personnage. C'est cet effort proprement surhumain, puisqu'il s'assoit sur les limites de l'humanité pour les élargir, ou sur l'immanence de la matière au mouvement vital, que Kazantzaki a voulu conserver dans ses œuvres. Or cet effort ne peut être compris que sur le plan de la durée, temporalité vivante qui permet soit de vivre la rencontre avec l'obstacle, soit de le réintégrer dans l'appréhension de l'évolution.

L'effort est double : il faut réduire un écart par point de fixation, s'appuyer sur la matière donnée non pas dans le sens où elle trace le bon chemin mais dans le sens où sa résistance impose un combat, une lutte contre ses limites, contre son insuffisance : le chemin se trace ainsi, négativement, la forme qu'il prend étant celui de la résistance de la matière à l'esprit qui

¹ Bergson, *L'énergie spirituelle, Essais et conférences* Paris, PUF, 2009, p. 190.

veut y passer, mais sans connaître la forme à atteindre, sans connaître la direction. Le langage peut aussi être le terrain résistant à la lutte : le langage est donné, les mots sont là, pourtant il va falloir à travers lui réaliser ce qui sans lui ne pourrait être fixé. Ce n'est qu'en abattant ainsi lentement les obstacles de la matière, exactement de la même façon que procède l'élan vital, qu'il parviendra peut-être à faire le personnage, non pas qu'il avait prévu, mais qui exprimera exactement le mouvement de son âme, elle-même entrevue dans ce cas comme un « ensemble d'expériences »¹ parce qu'au contraire, rien n'est planifié, tout se développe en fonction des mouvements de l'âme. Le chemin du personnage homme devenant sur-homme, ou devenant Dieu - dans la mesure où il n'y aurait plus de limites à l'évolution créatrice de la conscience, dans la mesure où il serait, pour reprendre la suggestion que fait Bergson dans *L'évolution créatrice*, « vie incessante, action, liberté »² - ce chemin menant de l'homme à Dieu ne peut être creusé que dans la matière de l'humanité. Kazantzaki veut montrer un modèle de l'effort à faire pour que l'homme aille plus loin que ses déterminations humaines, et en même temps profiter de ce que le personnage de roman se déplace dans un espace éthéré, moins résistant à la volonté, pour le porter plus haut. Mais cette possibilité pour les personnages de roman de se déplacer plus facilement le contraint à augmenter le poids de la matière pour que l'effort par la libération des limites ne soit pas réduit. Double volonté qui donne à ses personnages cette double caractéristique dont il essaie de réduire l'incompatibilité : profondément humains mais devenant profondément divins.

L'étude de Kazantzaki pourra donc être d'autant plus féconde à la lumière de Bergson et cela pour deux raisons :

- parce que, outre quelques formules rappelant la terminologie bergsonienne et transposées dans le monde de la littérature, il y a aussi déjà dans le texte une façon de penser bergsonienne qui devra être pensée sur le mode bergsonien. Autrement dit, l'influence profonde de Bergson sur Kazantzaki, ou la communauté d'intuition, ne peut être réellement mise en avant sans le soutien de la méthode bergsonienne pour interroger le texte. Cette façon de penser bergsonienne aura donc évidemment rapport au temps. Seulement ce rapport au temps n'est pas un rapport au temps abstrait du changement réel qui s'effectue au sein de l'univers kazantzakien ; il faut y joindre d'emblée ce qui change, l'œuvre, l'homme, l'homme qui se sert de l'œuvre comme d'un tremplin, et l'œuvre qui profite en retour de l'évolution de l'homme-écrivain. Kazantzaki ne pense pas le temps en dehors de l'expérience unique qu'il

¹ Bergson, *Les deux sources*, p. 280.

² Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 249.

en a et qu'il nous raconte. Si la durée sera un bon outil pour avancer dans le texte, la lumière bergsonienne proviendra également du texte lui-même.

- Kazantzaki veut faire un effort mais un effort qui le pousse dans le sens inverse de l'effort que fit Proust en se démarquant de la philosophie bergsonienne avec laquelle on a voulu sans doute trop le rapprocher : dans les deux cas, nous avons l'idée d'une expérience littéraire. Mais l'expérience de Proust l'amène à se retourner sur son passé : Proust fait appel à sa mémoire involontaire, qui rappelle à l'écrivain de manière contingente et hasardeuse les souvenirs passés. Kazantzaki au contraire ne contemple pas son passé, il ne veut pas arrêter son mouvement. Son regard est tourné tout entier vers son œuvre futur, vers son personnage futur, vers l'homme futur « ο μελλοντικός άνθρωπος » créateur d'une route nouvelle. Il est tourné non seulement vers le futur de son œuvre, mais aussi vers le futur de l'homme, où le futur réel désigne davantage le moment d'une remise en avant de l'humanité. Pour cela, il se servira également de toutes les recherches que Bergson met à disposition dans ses œuvres. Pour remettre la roue en branle, c'est tout le passé qui doit se mouvoir en indiquant la direction à prendre. Tout ce passé, c'est aussi le pré-humain que l'homme hors du commun peut pressentir en lui, atteignant la source commune où les dissociations de l'élan vital n'avaient pas encore été faites. Mais cette source peut aussi être retrouvée et éclairée par les recherches de Bergson qui s'appuie sur la science. Notre étude se fait « à la lumière » de Bergson, également parce que Kazantzaki semble avoir avancé, jusqu'à un certain point, à la lumière des recherches bergsoniennes qui venaient sans doute confirmer un pressentiment plus profond.

Annonce du plan.

Notre étude se divisera en trois parties. C'est en terme de mouvements que nous présenterons la première partie, mais il s'agira de mouvements limpides auxquels manque la détermination d'une réalité singulière. Nous nous intéresserons alors en particulier à *Ascèse*, sans oublier l'empreinte qu'elle laisse sur les œuvres à suivre. Les deux premiers mouvements sont celui de creuser, et celui d'élargir. Il s'agira tout d'abord de creuser dans la croûte solide de l'intelligence pour s'approcher du chaos du monde, pour voir comme pour la première fois, chaos comme mouvement absolu, mais mouvement sans mémoire, sans progrès, sans vie. Ce chaos n'est pas encore la durée, et emmènera Kazantzaki jusqu'à la pensée de l'abîme, de la vanité du monde. Au rythme de l'intelligence, nous n'opposerons pas le chaos, duquel ne peut pas émerger le personnage qui s'appuiera sur l'humanité, nous lui opposerons davantage

plusieurs rythmes de durée dont celui du chaos, celui de l'intelligence, et celui issu d'un élargissement temporel de notre perception du monde : la spécificité du sur-homme bergsonien que l'on retrouvera en particulier dans la deuxième partie d'*Ascèse* serait de concentrer dans sa personnalité non pas l'ensemble d'une vie humaine, mais l'ensemble de l'histoire de la *Vie en général*, de l'élan vital. Il concentrerait en lui l'ensemble des obstacles que la vie a dû contourner, et la visée de son action en retours dépasserait de loin les limites d'une vie. Ce sur-homme, dont le mouvement serait calqué sur le rythme de l'élan vital, dont les profondeurs de l'âme seraient parfaitement extériorisées dans l'attitude comme si aucune matière ne faisait plus résistance à sa maturation, nous rapprocherait de Dieu si l'on met sous ce nom une liberté totale, esprit sans aucune matière pour le déterminer. Dans ce cas la distance qui nous sépare du sur-homme ne serait-elle pas celle qui nous sépare aussi de la connaissance de Dieu ? C'est pourquoi partir de Dieu comme l'ont fait certains commentateurs, philosophes de la religion, ne nous semblera pas l'approche la plus féconde. Les personnages kazantzakiens ne cherchent pas à définir Dieu mais à s'élever jusqu'à lui, et ne veulent pas tant acquérir une connaissance théologique de Dieu, qu'une connaissance directe, comme un contact, qui passe par un changement profond et imprévisible de leur être.

C'est donc davantage à l'âme et à ses différents états que nous nous intéresserons, en rabattant d'un seul coup tous les obstacles d'une réalité déterminée dans laquelle creusera doucement l'écrivain. La deuxième partie commence par l'obstacle du mot, lequel permettra toujours à la lumière de la durée, de mieux penser la matière comme nécessité pour accomplir l'effort. Dans le chapitre suivant, nous rabattons également l'ensemble des obstacles à l'action de l'écrivain. L'obligation d'inclure la matière pour penser l'effort nous plongera dans la durée lente de la création, sur le modèle de la lente évolution de l'élan vital décrit dans *L'évolution créatrice*, de la lente propagation de l'amour chrétien suggéré dans *Les deux sources*. Pour cela, il nous faudra régulièrement penser la genèse de l'œuvre littéraire en sortant des limites temporelles de sa matérialisation, en incluant l'obstacle qui n'est pas encore celui qui s'oppose à l'évolution du personnage quoique son mouvement en sera la correspondance littéraire, mais celui qui s'oppose à l'œuvre de l'écrivain. Nous verrons cependant ainsi doucement éclore le personnage, fixation d'une personnalité plutôt que création *ex nihilo*, en particulier dans un chapitre de son autobiographie dont nous ferons une lecture linéaire. Dans ce chapitre il fait regarder tous les événements de sa vie vers le nouveau sens qu'ils vont prendre, comme si toute sa vie avait été destinée à créer son personnage, Ulysse. « Germination », « maturation », « floraison », seront désormais les termes qui permettront de

saisir le lent processus de création de l'œuvre calqué sur le rythme universel de la vie créatrice.

Dans la troisième partie, c'est finalement le personnage que l'on observera évoluer dans l'œuvre et à travers les œuvres. Nous suivrons d'abord Kazantzaki le voyageur visitant différents pays à la recherche de la forme qu'a pris l'effort de l'homme en fonction des obstacles singuliers à chacune des sociétés. Puis dans le deuxième chapitre, ce ne sera plus la fixation d'une évolution dans la société que nous étudierons mais dans des personnalités singulières qui franchissent les obstacles déterminés par leur propre histoire, mais aussi par leur profonde humanité. C'est en se différenciant de l'homme, en tant que personnages de roman, de fiction, se déplaçant dans un univers plus éthéré, mais aussi en se raccrochant continuellement aux déterminations humaines les plus difficiles à dépasser, lesquelles constitueront ainsi l'obstacle à la mesure de leur volonté, que ces personnages pourront devenir, lentement, péniblement, des Dieux. Enfin c'est à l'intérieur même du récit, dans la technique et le style narratifs que nous nous emploierons à rechercher la matérialisation d'une pensée fortement colorée par la durée bergsonienne : la personnalité des héros comme changements continus, l'expression dans le fantastique d'une intériorité trop profonde pour être traduite par le rationnel, la temporalité remplie des mouvements terrestres seront entre autres les formes qu'aura pris la plasticité résistante de la matière narrative.

PREMIERE PARTIE

Du chaos à l'élan vital : formation du « sur-homme » bergsonien

Premier chapitre : creuser dans les acquis

Kazantzaki est, comme le dit Kimon Friar, son traducteur et ami anglais, « un homme qui avait une seule vision, à laquelle il essayait de donner une forme avec tous les moyens qu'il avait en sa possession : avec l'épopée, le drame, les romans, les impressions de voyage, la traduction et même avec l'action politique »¹. Mais dans cette énumération aucune catégorie ne pourrait contenir *Ascèse*, et pour cause, la forme de ce petit livre et la place dans l'œuvre sont très particulières. Kazantzaki écrit : « Comme vous savez, ce fut la graine d'où a fleuri toute mon œuvre; tout ce que j'ai pu écrire par la suite ne fut qu'un commentaire et une illustration de l'*Askitiki* »². Il redira en effet dans une lettre à Max Tau du 15 septembre 1951, trente ans après l'avoir écrit, , qu'il s'agit de son « credo », du « noyau » de son travail, davantage encore, ajoutera-t-il le « noyau de sa vie »³. Alors qu'il s'agit d'une œuvre de maturité -Kazantzaki avait quarante ans quand il finit une première version en 1923- *Ascèse* est le point de départ duquel jailliront les autres livres, comme s'il condensait dans ce petit livre, à l'état virtuel, comme le « noyau », la « graine » contiennent en eux le fruit ou les fleurs, toutes les créations qui allaient venir. Et ce petit essai est en effet très dense. S'il est unique et s'il y reste fidèle toute sa vie, tout donne à penser que cette vision dont il essaie de faire apparaître le spectre dans *Ascèse* porte en elle une énergie, pour ne pas dire une raison, qui pousse Kazantzaki à créer ses autres œuvres, qu'elle est exigence de créations. D'une multiplicité de créations aux formes bien différentes les unes des autres comme le notait Kimon Friar, on remontera vers une seule vision : il faut en déduire que cette vision en elle-même, épurée de toutes les représentations qui l' « illustreront », la « commenteront », n'a pas une forme particulière. Mais elle porte en elle virtuellement toutes ces formes, de la même manière que l'argument contient une multiplicité d'exemples qui le confirmeront. D'un autre côté rien ne laisse présager dans la graine de la forme que prendront les fleurs. Une analyse de l'œuvre de *Ascèse* ne pourra pas nous donner un aperçu de ce qu'il allait écrire ensuite ; le livre est dense, mais ce n'est pas un condensé de ses œuvres. Il nous donne cependant, en partie grâce aux travaux de Bergson, une idée des qualités caractéristiques du sur-homme qu'il s'agira ensuite de matérialiser, dans la deuxième et troisième partie, en faisant face à de réels obstacles, précis, singuliers, obstacles qui exigent d'agir dans une réalité

¹ K. Friar, « Η Οδύσσεια του Ν. Καζαντζάκη », *Καινούρια Εποχή, Αφιέρωμα στο Νίκο Καζαντζάκη*, Tome Γ, n°11, Athènes, Difros, Automne 1958, p. 50. Nous traduisons.

² *Prénélakis, Τετρακόσια Γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, Athènes, Εκδόσεις Καζαντζάκη, 1984, p. 538. Nous traduisons.

³ *Αποσπάσματα από ανέκδοτα γράμματα του Β. Κνός στον Νίκο Καζαντζάκη, Νέα Εστία*, Noël 1977, tome 102, n°1211, p. 307. Nous traduisons.

déterminée. En attendant, le sur-homme se dessine peu à peu dans ses contours imprécis : libéré des contraintes de l'intelligence, il voit toutes choses pour la première fois, mais libéré également d'une religion qui ne le trompe plus, c'est à l'idée de la mort directement qu'il est confronté. A la recherche d'un sens nouveau, toute la deuxième partie d'*Ascèse* (« la Marche ») qui fera l'objet du deuxième chapitre de cette partie, nous indiquera la direction à prendre : nous introduirons l'idée d'une continuité vitale, d'un élargissement temporel de notre vision qui embrasse désormais un passé pré-humain pour comprendre la forme du présent. Le dépassement des limites inclut idéalement celle de la mort, mais aussi les limites temporelles dans la visée de notre action. Le sur-homme agira en visant non pas l'œuvre d'une vie, mais l'œuvre de l'élan vital. Dans le troisième chapitre, nous confronterons notre étude à celle des commentateurs qui sont souvent partis de l'élan vital comme Dieu évolutif, apparaissant dans la troisième partie d'*Ascèse*, comme son Dieu.

Avant de s'inspirer de la théorie d'une évolution créatrice qui repose sur un dialogue précis avec les découvertes scientifiques contemporaines, Kazantzaki ne devait-il pas avant tout s'imprégner de la méthode du philosophe ? Dans le troisième chapitre de cette partie, nous verrons comment ces philosophes de la religion ont abordé l'influence de Bergson sur Kazantzaki sans passer par le fond de la philosophie qui est d'abord d'être une méthode. Ils ont au contraire compris l'enseignement bergsonien comme la transmission d'une image toute prête, forgée pour le bonheur de l'écrivain, et qu'il allait réutiliser en la plaquant sur la structure de ses livres en particulier d'*Ascèse*, de *l'Odysée*, sur la personnalité de ses personnages, ou en l'utilisant comme le Dieu de sa nouvelle cosmologie. Mais cela ferait-il vraiment de Kazantzaki un bergsonien ?

Car pour Bergson, la philosophie doit intensifier l'intuitif. L'esprit humain peut s'enorgueillir de deux facultés : d'un côté, l'esprit qui regarde la matière, qui l'analyse, qui la pense comme la science, qui la manipule, comme l'art¹, cette faculté de l'esprit est l'intelligence. De l'autre côté, se trouve l'esprit qui regarde, non plus la matière, mais l'esprit, l'esprit qui se regarde. Pour bien différencier ces deux objets de l'esprit, qui impliquent deux méthodes de voir la réalité, Bergson a préféré les distinguer par deux noms différents : l'intelligence qui arrête son regard sur la matière, et l'intuition qui voit l'esprit. Toute perception de la réalité, ou de soi, qui est perception de l'esprit et non pas perception de la matière sera intuitive. La science qui s'occuperait d'élargir le champs de l'intuition et par là-même la faculté intuitive serait la science de la métaphysique. La philosophie a pour objet l'esprit, la science ayant largement

¹ Bergson, « De la position des problèmes », *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1999, p. 84.

développé la faculté intellectuelle qui était naturellement proportionnellement plus importante dans l'espèce humaine que ne l'était la faculté intuitive. On a souvent écrit que Kazantzaki avait calqué sur l'élan vital de Bergson ses personnages¹. S'agissait-il d'un pur travail intellectuel de matérialisation d'une idée toute faite ? S'il s'agissait d'une collaboration si étroite entre la philosophie et l'écrivain, pour que l'élan vital prenne forme dans une matière qui aurait su l'exprimer autrement que par l'image purement philosophique, ne fallait-il pas d'abord que l'écrivain la comprenne profondément ?

La philosophie ne doit pas, selon Bergson, tant offrir un savoir qu'une méthode, une science toute faite, que le moyen de retrouver par soi-même cette science, de la réinventer². Chez l'enfant, écrit-il, il faut cultiver un savoir enfantin plutôt qu'un savoir livresque. Ce savoir acquis par l'humanité, aussi précieux soit-il, n'apporte de richesse qu'à celui qui saura le chercher. Même chose pour l'approche d'un grand écrivain littéraire : l'enfant devra pouvoir « s'approprier jusqu'à un certain point l'inspiration de l'auteur »³, en s'imprégnant du rythme des phrases, du style, tandis que dissenter sur l'œuvre arrivera ensuite, après avoir « goûté »⁴ à l'œuvre elle-même. Il fait ainsi l'éloge d'une connaissance acquise par le contact direct avec l'objet, laquelle sera, ensuite seulement, complétée et améliorée par le travail d'autres intelligences qui ont effectué le même effort. Toute connaissance doit dans ce cas commencer par l'effort pour se l'approprier : « nous prisons par dessus tout l'effort »⁵. Il redonne alors rapidement l'exemple de l'évolution créatrice pour fermer la parenthèse qu'il avait ouverte sur l'éducation : l'intuition fait le même travail que devrait faire l'enfant avec une œuvre littéraire car elle se met au rythme de l'évolution créatrice, elle s'en imprègne, et pour s'en imprégner elle doit d'abord désobstruer tout ce que l'intelligence l'empêche de voir. Ici se situe le point de départ de la méthode de Bergson. Il fallait d'abord apprendre à mieux voir, se débarrasser de certaines « habitudes d'esprit »⁶ qui ne prennent pas la réflexion depuis le début, mais seulement à la fin : « l'esprit ne pense l'esprit qu'en remontant la pente des habitudes contractées au contact de la matière, et ces habitudes sont ce qu'on appelle couramment les tendances intellectuelles »⁷.

Pour que Kazantzaki soit réellement « bergsonien » dans sa façon de percevoir, ne devait-il pas à son tour réinventer l'élan vital ? Ce qui vaut pour l'élève, vaudrait aussi pour le disciple.

¹ Voir en particulier l'ouvrage de P. Bien, *Politics of the Spirit*, vol. 1, New Jersey, Princeton University Press, 1989, p. 36-53 et p. 198. Nous traduisons.

² Bergson, « De la position des problèmes », *La pensée et le mouvant*, p. 93.

³ *Ibid.*, p. 95

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.* p. 85

Ne fallait-il pas qu'il acquière, ou qu'il ait déjà, une façon de voir qui se pose à même la réalité, désintellectualisée, pour pouvoir sentir pleinement ce que l'élan vital peut signifier et se le réapproprier d'une manière personnelle ? Mais alors cette manière de voir son œuvre dissoudrait l'image de l'élan au profit du mouvement et de l'effort qu'il fit pour sentir le rythme de l'évolution créatrice en traçant sur la réalité mouvante de l'esprit son propre chemin.

Ce chemin allait passer par ailleurs par la pensée de la vanité, pensée qu'il allait retrouver en creusant dans la réalité pour mieux voir. La pensée de la vanité n'existe pas chez Bergson. Kazantzaki en devient-il pour autant moins bergsonien ? Etre bergsonien, s'agit-il de suivre la méthode de Bergson ou d'arriver aux mêmes points de chute d'une réflexion qui mènerait toujours au même résultat ? A n'importe quel endroit de l'œuvre de Kazantzaki se trouve cette pensée très angoissante pour l'auteur que les choses finissent toujours par mourir, et que le tout de l'univers finira aussi par s'éteindre. Et pourtant cette pensée semble lui servir de tremplin, le pousser vers un effort toujours renouvelé, infini, pour donner un sens au monde. Il fallait, pour que le sens de la vie puisse vaincre sa pensée de la vanité, qu'elle changeât en profondeur sa façon de voir, et que ce changement en profondeur convertît d'un seul coup la pensée pessimiste en une pensée terriblement optimiste. Terriblement parce qu'elle allait le charger d'une vision qui imposerait, comme un impératif, l'effort pour la réaliser dans la lourde matière de l'écriture : celle de pouvoir dépasser les limites de l'homme et de créer, à travers l'écriture, l'homme de demain qui y parviendrait. L'écrivain interroge ainsi le philosophe sur le sens de la vie, mais le philosophe ne lui donne pas une réponse toute faite, qui serait forcément résorbée dans une perception toute personnelle et profondément tragique de la réalité. Nous ne devons donc pas commencer par tirer de l'œuvre de Kazantzaki la formule de l'élan vital, qui, si elle existe bien, en serait l'aboutissement, mais nous devons voir d'abord comment Kazantzaki avait fait sien la méthode bergsonienne.

I) « Retour » à une vision virginale du monde.

a) Suspension de l'intelligence

Dans son petit essai sur Bergson, Kazantzaki reviendra plusieurs fois et surtout dans une première partie qu'il appelle *Limites de l'intelligence*, sur le problème des concepts :

Il y a donc une contradiction incurable entre nos concepts et nos sentiments, entre l'intelligence et notre expérience intime. Bergson a étudié en profondeur cette contradiction en avançant bien au-delà de Kant. Il est le premier à refuser que la logique puisse avoir la capacité de saisir, non plus seulement les noumènes,

comme l'a démontré Kant mais également les phénomènes de la réalité vivante. Elle possède cependant un territoire infini où son autorité est invincible¹.

Notons aussi que les cours de Bergson au Collège de France suivis par Kazantzaki en 1907-1908 traiteront le problème de la formation et des idées générales, dont le concept constitue un aboutissement². Le premier devoir de la première partie d'*Ascèse* reprend à son compte et sous la forme impérative, le besoin de limiter les pouvoirs de l'intelligence, ou ce qu'il appellera aussi maintes fois l'esprit « logique », créateur d'idées abstraites. Dans la partie « la préparation » d'*Ascèse*, il distingue chez l'homme deux tendances opposées dont l'homme a pour devoir, avant d'embrayer la marche de la seconde partie, de circonscrire chacun de leur royaume. Une première, manœuvre de l'intelligence, crée dans le chaos un monde qui se suffit à lui-même, indépendant, complet, infini dans son royaume et qui fait sens par lui-même : c'est le monde visible qui s'offre clairement aux cinq sens : « Tout ce que je vois, entends, goûte, sens et touche, est création de mon entendement »³. Dans la traduction d'Octave Merlier le terme de « ο νοῦς » est traduit par « entendement », ce qui met davantage l'emphase sur la confrontation à la philosophie kantienne. Mais c'est oublier que Kazantzaki a lui-même retranscrit une bonne partie de son *Ascèse* dans son livre *Le jardin des Rochers* écrit en français et qu'il utilise les termes « intelligence », « cerveau » et non « l'entendement »⁴. Dans son petit essai sur Bergson, c'est aussi naturellement le terme d'intelligence qu'on utilisera pour la traduction dès lors que Kazantzaki y est fidèle à la terminologie bergsonienne. Cette première partie d'*Ascèse* rappelle en effet beaucoup la partie de son *Essai* sur Bergson dans laquelle il distingue l'intelligence de l'intuition.

C'est peut-être quand il parle du concept et de l'intelligence que son langage se fait le plus abstrait : il parle d'« intelligence », de « lois », d'« apparence », de « vérités humaines », de « relations ». On le voit même, dans cette œuvre si poétique, énoncer en cinq points graduels les limites de l'objet de l'intelligence qui se resserrent : les objets de l'intelligence sont les apparences, les apparences de la matière, les relations des apparences de la matière, relations enfantées par l'homme, relations commodes pour les besoins pratiques et mentaux de l'homme⁵. L'intelligence a comme dans la philosophie bergsonienne le rôle bien spécifique d'aider à notre prise sur la réalité. Pour satisfaire ce besoin, Bergson a démontré qu'elle

¹ Kazantzaki, « Α. Μπέρζον », G. E., Stefanakis *Αναφορά στον Καζαντζάκη*, p. 121.

² C. Janiaud-Lust, *Nikos Kazantzaki, sa vie, son œuvre* (1883-1957), Paris, Université de Lyon, Faculté des lettres et des sciences humaines, 1970, p. 100.

³ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 45.

⁴ Kazantzaki, *Le Jardin des Rochers*, Paris, Plon, 1979, p. 36-38.

⁵ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 47.

découpe dans la réalité les objets sur lesquels son action pourra s'asseoir¹, elle se donne l'échelle du monde pour s'y mouvoir, elle recoupe les éléments pour pouvoir les nommer, les lois pour pouvoir les soumettre. Dans l'*Essai*, Bergson montre que l'intelligence² découpe les états de conscience pour pouvoir les communiquer et les saisir³ : tristesse, joie, colère, deviennent sous ses coups de cisaille, des moments extériorisés, c'est-à-dire, des moments dont on croit pouvoir saisir le commencement et la fin et dont la différence entre toutes ses nuances s'efface au profit d'une différence de degrés. La tristesse est la même pour tous, juste un peu plus ou un peu moins grande, elle a perdu de sa vitalité, mais gagne en même temps l'expression par laquelle l'autre peut la comprendre. Il n'y a là rien de l'expérience intime du monde, mais elle fournit le cadre de la vie sociale dans laquelle les individus partagent la même vision structurée du monde et les mêmes habitudes⁴.

Dans *Matière et Mémoire*, Bergson insiste surtout sur le rôle du cerveau, dont la fonction toute pragmatique est de nous permettre d'agir dans la réalité. Le cerveau est encore ce qui permet de découper dans la réalité les objets qui répondront le mieux à nos besoins en limitant notre contact au monde à la perception d'une réalité structurée en fonction de nos besoins. Dans l'*Evolution Créatrice*, Bergson peut préciser un peu plus le rôle de l'intelligence, à la lumière de son étude sur le cerveau : elle est celle qui agit sur la matière. Autrement dit, plus elle se donne de matière, plus son pouvoir d'action s'étend : « *Notre intelligence telle qu'elle sort des mains de la nature, a pour objet principal le solide inorganisé* »⁵. Tout ce qui est fluide, hétérogène, indivisible, se dérobe à l'intelligence. Il est nécessaire par conséquent que les choses lui apparaissent solides, pour pouvoir ensuite les découper. Derrière les notions utilisées, il y a déjà l'horizon d'un monde imagé qui apparaît. Ce que l'on peut d'ors et déjà remarquer dans l'écriture de Kazantzaki, c'est l'opposition, comme Camille Riquier l'a remarqué à propos de Bergson⁶, entre la terre, le sol, le solide d'un côté, et l'océan, le fluide, le chaotique, le tourbillon de l'autre. La récurrence de certaines images qui traduisent une

¹ L'idée est développée dans le premier chapitre « le rôle du corps », de *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 2010, p. 49 : « Notre perception est simplement scindée par la multiplicité de nos besoins ». Nous pourrions mieux développer cette idée une fois que nous aurons montré que le plan sur lequel découpe la perception est mobile.

² Il n'avait pas encore fait la distinction à l'époque entre intelligence et intuition, mais la distinction qu'il fera entre les deux facultés, intelligence et intuition, peut être rapproché de la distinction qu'il fait dans son *Essai* entre un moi qui se perçoit dans sa continuité, et celui qui est découpé en moment discontinu, en particulier par la psychologie. La distinction apparaîtra clairement dans l'« Introduction à la Métaphysique » paru d'abord en 1903, puis publié dans *La pensée et le mouvant* en 1934.

³ Bergson, *L'essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2007, p. 6-8.

⁴ Kazantzaki reprend l'idée dans *Ascèse*, p. 46 : « Lentement, toujours luttant, je me meus au milieu des apparences que j'enfante, je les différencie pour ma commodité, je les groupe selon des lois, je les subjugué à mes lourdes nécessités pratiques ».

⁵ Bergson, *L'évolution Créatrice*, p. 154.

⁶ C. Riquier, *Archéologie de Bergson*, Paris, PUF, 2009, p. 27.

certaine manière de penser à la fois dans *Ascèse* et dans le reste de l'œuvre implique la perception d'une réalité profonde, c'est-à-dire d'une contexture générale sur laquelle se découperont les phénomènes, pareille à celle que Bergson mettait en avant. Pour ce dernier, l'image du solide, comme fondement sur lequel on construit rationnellement, est celle sur laquelle philosophes et savants assoient inconsciemment leur vision du réel, celle qui les « hante »¹ comme le cadre dans lequel entreront ensuite concepts et arguments², ou comme un « arrière-fond imaginaire »³. C'est comme si leur vision était, avant même de voir, structurée par leur manière de penser la réalité : il y a, comme dans la construction d'un bâtiment, nécessité de penser d'abord le fondement. Consciemment, Bergson utilisera aussi cette image en la ramenant au premier plan, incarnée par l'idée de la terre (déterrer, enterrer⁴) comme image négative du travail qu'effectuent finalistes et mécanistes. Il la retourne contre les philosophes et surtout contre la recherche cartésienne d'un fondement que l'idée claire du cogito avait su incarner.

Dans *Ascèse*, on repère aussi les images de la terre, mais surtout celles du solide. L'idée de la terre en elle-même, de son odeur fraîche pleine de vie, liée étroitement à la nature aura une symbolique bien différente dans sa littérature. Ici la terre est le sol, la surface. Dans toute l'œuvre, le vocabulaire reprenant l'idée de la solidification est récurrent, représentant l'acte de rendre saisissable, visible, ou dicible. Il exige de l'intelligence du solide sur lequel il est possible de travailler, de l'« ordre »⁵, de la « discipline »⁶, de la « clarté ». Mais il n'y a rien de réel ; c'est le « je » qui crée, c'est lui qui « enfante »⁷ : « ce mien royaume est une œuvre humaine, passagère, mon enfant à moi. Mais il est solide. Il n'est rien d'autre de solide; et dans mon espace seul je puis fructueusement me tenir, me réjouir, travailler »⁸. Plus on construit solidement, plus on s'assure la surface, le sol, sur laquelle œuvrer, et plus on se fournit les moyens de voir clairement une réalité dont, paradoxalement, on s'éloigne en même temps. L'intelligence construit des « ponts »⁹ lancés sur l'abîme. Le solide est un « rideau »¹⁰, qui cache sous lui, un « mouvant chaos »¹¹, un « abîme »¹², un « précipice »¹, comme les

¹ Bergson, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 119.

² C. Riquier, op. cit., p. 33.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p.33.

⁵ Kazantzaki, *Ascèse*, p.46.

⁶ *Ibid.*, p.21.

⁷ *Ibid.*, p.46.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 47.

¹² *Ibid.*, p. 46.

entrailles du monde. On découvre donc sous la solidité du socle de l'intelligence, la fragilité du terrain sur lequel elle construit. Cette surface recouvre « le chaos », permet de « fixer des points de repère sur le vertige »² dans « la fluidité de la chair »³, « ordonne », « vanne »⁴ ce qui originellement n'avait aucune de ces déterminations qui lui sont données.

b) Du chaos à la solidification

C'est sur fond de chaos que l'intelligence construit son royaume. Pour « vaincre » le chaos, dira-t-il dans son *Voyage en Angleterre*, alors qu'il s'engouffre dans Londres sans savoir sous quel angle saisir la ville, il est obligé d'y « mettre de l'ordre » en l'« appauvrissant », de lui trouver et de l'enserrer dans un « moule confortable » pour lui donner une « forme humaine qui plaise à l'intelligence »⁵. Son œil a dû mal à s'habituer au chaos de la ville et sera obligé de poser des points d'appui qui lui permettront de se repérer. Dans sa discussion sur Bergson, pour désigner le mouvement de la réalité vu dans sa durée, il utilisera trois fois le terme de chaos, terme pourtant absent de la philosophie de Bergson, comme si le chaos se trouvait là où il y avait durée : « Chaos des sentiments », « chaos des phénomènes informes »⁶. Pourtant nous serons obligés plus tard de réajuster notre propos. Le chaos ne peut équivaloir à la durée que lorsque cette durée est au comble de son extension et se confond avec l'étendue de la matière⁷, lorsque la durée n'existe pour personne parce qu'elle est répétition, non pas mémoire, et donc mort et non pas vie. Bergson dit qu'on ne peut parler du temps, du sentiment que l'on a du temps, et des sentiments qui s'épanouissent dans le temps, sans emprunter des images à l'espace, autrement dit sans se servir d'un instrument intermédiaire lequel permettra de les saisir, comme si les états de conscience qui parcourent la durée des sentiments étaient des unités distinctes⁸. Il est impossible d'en parler sans se servir des instruments de l'intelligence. L'homogénéité est la caractéristique fondamentale que l'on se donne de l'espace : dans l'espace on découpe, on divise, on additionne, on place les choses les unes à côté des autres, or pour cela, il faut que les choses soient de même nature⁹. C'est ainsi

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία (Voyage en Angleterre)*, Athènes: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2000, p. 53. Nous traduisons.

⁶ Kazantzaki, « Α. Μπέρξον », G. E., Stefanakis *Αναφορά στον Καζαντζάκη*, p. 119.

⁷ Bergson, *Matière et mémoire*, p. 234.

⁸ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p.168-169. On retrouve une idée très proche selon laquelle il faut jeter le filet du temps et de l'espace homogènes sur la réalité pour pouvoir trouver des points d'appui à notre action, dans Bergson, *Matière et mémoire*, p. 317.

⁹ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 73.

que la psychologie prétend mesurer les sentiments¹. L'extériorité est la caractéristique fondamentale des choses qui sont dans l'espace. Ici se forme l'axe central à partir duquel la philosophie bergsonienne se développe : la caractéristique fondamentale du temps réel appelé durée est l'hétérogénéité, et celle des choses prises dans la durée, qui ne sont d'ailleurs plus des choses aux contours saisissables parce qu'elles appartiennent à une continuité indivisible, mais sentiment, conscience, émotion, vie, est l'intériorité. Si l'on peut imaginer un espace vide que l'on remplira de choses, un milieu, la durée quant à elle se confond avec l'objet qui dure. Elle n'est pas un réceptacle dans lequel on y place les choses, il n'y a pas plus de choses dans la durée que d'extériorités. Aussi n'est-il pas possible de séparer la durée de ce qui dure, ce serait admettre que la durée peut s'abstraire et devenir symbole à son tour. Il n'y a de durée que là où il y a changements de l'être, mouvements intérieurs, et surtout progrès², même si ce progrès est si lent qu'il en devient invisible. Nous ne parlerons plus en terme de temps mais en terme de changement et de mouvement, car le temps qui passe efficacement ne s'écoule que parce que toute la réalité change, sans qu'elle ne change toujours au même rythme. La fleur qui s'épanouit dans un temps irréductible et dans un mouvement indivisible nous donne le sentiment du temps, ce que l'expression arithmétique du temps divisé en minutes vides de tout changement ne peut pas nous donner. Même l'attente, avec une impatience qui s'intensifie, est un changement qui traduit l'essence de la réalité qui est de durer. Cette mobilité de la réalité dont on ne donne pas encore les rythmes ou les degrés de mobilité, qui est pur changement et pur mouvement, sans espace ni réceptacle pour donner un appui à notre œil fatigué³, est ce que Kazantzaki appelle chaos. Dans le chaos absolu, nous n'imaginons pas qu'il puisse exister une seule division que pourrait fournir, par exemple, la matière du réceptacle. Le chaos n'est traduisible que par le temps, mais parce que nous ne pouvons pas parler du temps autrement que dans la réalité qui s'écoule, il fallait utiliser l'image de ce qui ne saurait offrir aucun point d'appui⁴.

Le vocabulaire de l'eau, de l'écoulement saura alors traduire comme chez Bergson, par opposition à celui de la solidité, ce mouvement indivisible et continu : « toutes choses coulent autour de moi comme un fleuve, dansant et tourbillonnant; les visages ruissellent comme de

¹ *Ibid.*, p. 47

² *Ibid.*, p. 82.

³ En proposant au lecteur d'imaginer la dissolution de la réalité discontinue en une continuité indivisible, Bergson observe que la vision pourra être « fatigante » pour notre œil, habitué à voir des choses extériorisées, Bergson, *Matière et mémoire*, p. 234.

⁴ Bergson remarque qu'on ne peut pas faire autrement que d'utiliser la spatialité pour parler du monde intérieur : « l'expérience intérieure ne trouvera nulle part, elle, un langage approprié », Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 45. C'est pourquoi l'utilisation d'images spatiales est incontournable si tant est qu'elles soient consciemment utilisées.

l'eau; le chaos mugit »¹. Le chaos par les images qu'il inspire, et par sa nature même semble pouvoir être rapproché de l'idée de la durée, si cette durée n'est plus seulement celle de la conscience, mais celle qui caractérise toute la réalité. L'idée de chaos n'existe pas chez Bergson mais il semble souvent s'en approcher. Selon lui, si l'on retire à l'homme l'ordre que lui a donné l'intelligence, tous les modèles qu'il s'est donnés jusqu'alors et qui partagent les qualités de la matière s'effacent au profit d'une « mobilité universelle »², constitutive de la réalité extérieure ou intérieure, qui n'est pas le néant ni le désordre, mais qui se présente comme un flux d'imperceptibles nouveautés pour celui qui la verra directement. Mais il démontre en même temps que notre perception est là toujours pour nous ramener à l'immobilité sur laquelle nous saurons nous appuyer : « percevoir signifie immobiliser »³. Bergson prend soin d'accompagner l'idée de mobilité universelle par l'observation que l'homme, pour agir, doit constituer « un univers matériel discontinu, avec des corps aux arêtes bien découpées, qui changent de place, c'est-à-dire de rapport entre eux »⁴. Autrement dit sur le chaos, il pose, comme le filet nécessaire qui supporte notre perception du monde, le cadre dans lequel peut s'établir la vie et la conscience : « Quelle que soit la nature de la matière, on peut dire que la vie y établira déjà une première discontinuité, exprimant la dualité du besoin et de ce qui doit servir à le satisfaire »⁵. Il nous renvoie ainsi au premier chapitre de son livre dans lequel il avait montré que l'homme découpe selon ses besoins les objets de la perception sur lesquels il pourra agir. Cette mobilité universelle était donc comme le fond mobile présent implicitement dès le début ; la perception ne pouvait pas découper sur un plan homogène et immobile qui eût été déjà l'extériorisation de lui-même et sur lequel nous aurions effectué une deuxième découpe. Dans la deuxième partie de l'introduction à la *Pensée et le Mouvant*, Bergson reprend l'idée de *Matière et Mémoire* selon laquelle notre perception condense pour les besoins de l'action, « dans un instant de notre durée, de milliers, de millions, de trillions d'évènements s'accomplissant dans la durée énormément moins tendue des choses »⁶, lesquels s'ils n'étaient pas condensés, s'ils n'étaient pas ajustés à « l'ordre de grandeur de notre perception »⁷, nous contraindraient à une vision quasi dématérialisée du monde, c'est-à-dire où je ne saisis plus les formes arrêtées des choses, mais juste les milliers de changements qui s'y dérouleraient, de sorte que je ne pourrais plus agir sur les choses. Cette

¹ Kazantzaki, *Ascèse*, p.45.

² Bergson, « La perception du changement », *La pensée et le mouvant*, p. 167.

³ Bergson, *Matière et mémoire*, p. 233.

⁴ *Ibid.*, p. 221.

⁵ *Ibid.*, p. 222.

⁶ Bergson, « De la position des problèmes », *La pensée et le mouvant*, p. 61, voir également dans *Matière et Mémoire*, p. 234, *Energie spirituelle*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 62.

vision dématérialisée serait paradoxalement le rythme de la matière. Mais tandis que là, la matière est ce que je découpe dans la mobilité pour mes besoins, ici elle est le rythme opposé à la durée de l'esprit, c'est-à-dire, elle est répétition. Ce que nous appelions le solide jusqu'à maintenant n'est en fait dû qu'au mouvement de notre perception qui contracte les mouvements infinis en eux-mêmes des objets de la réalité. Autrement dit, le chaos désigne le mouvement de la matière sans la conscience contractant les milliers de mouvements dans une image¹, sans les souvenirs rappelés pour y mettre des contours, d'où le recours à la vision dématérialisée. C'est pourquoi il peut facilement être rapproché de la mort. Tout se résout en « ébranlements sans nombre, tous liés dans une continuité ininterrompue, tous solidaires entre eux, et qui court en tous sens comme autant de frissons »². Comme Bergson, Valéry parle lui aussi de l'ordre de grandeur, comme si le poète avait également compris qu'il lui faudrait sortir de sa conscience pour se donner la transformation universelle des choses :

Pour se ressaisir à travers la motion des corps, la circulation des contours, la mêlée des nœuds, les routes, les chutes, les tourbillons, l'écheveau des vitesses, il faut recourir à notre grand pouvoir d'oubli ordonné – et sans détruire la notion acquise, on installe une conception abstraite : celle des ordres de grandeur³.

Et cet ordre de grandeur verra disparaître « l'ivresse de ces choses particulières desquelles il n'y a pas de science »⁴, la perception intérieure d'une chose se mouvant, quand la pensée qui la regarde se laisse surprendre, comme dans un rêve, à y plonger. Bergson aussi imaginera la dissolution d'une réalité insubordonnée à notre échelle :

Que deviendrait la table sur laquelle j'écris en ce moment si ma perception, et par conséquent mon action, était faite pour l'ordre de grandeur auquel correspondent les éléments, ou plutôt les événements constitutifs de sa matérialité ? Mon action sera dissoute ; ma perception embrasserait, à l'endroit où je vois ma table et dans le court moment où je la regarde, un univers immense et une non moins interminable histoire⁵.

Il y a entre l'être humain et le chaos, l'échelle définitive de sa vie qui pourra varier sur un petit intervalle entre une réalité vue totalement en fonction de nos besoins et celle vue pour elle-même, pour l'artiste qui la peint, et à la limite extrême de la conscience qui se perd, pour

¹ Mais si vous supprimez ma conscience, l'univers matériel subsiste tel qu'il était : seulement comme vous avez fait abstraction de ce rythme particulier de durée qui était la condition de mon action sur les choses, ces choses rentrent pour se scander en autant de moments que la science en distingue, et les qualités sensibles, sans s'évanouir, s'étendent et se délayent dans une durée incomparablement plus divisée », dans Bergson, *Matière et mémoire*, p. 233-234.

² *Ibid.*, p.233.

³ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1986, p. 28.

⁴ *Ibid.*

⁵ Bergson, « De la position des problèmes », *La pensée et le mouvant*, p. 62.

l'amoureux qui « se dissout » dans l'amour, comme le narrateur de l'œuvre *Le Lys et le Serpent*, pour le fou pour qui rien n'a de sens. Le narrateur se sent d'ailleurs tout proche de la folie, vivant la réalité à une autre échelle, entre conscience et perception irréaliste du monde, reprenant à plusieurs reprises l'idée de sa vision microscopique du monde : « le microscope placé devant les yeux de mon âme empoisonne ma vie. Les autres à l'œil nu ne voient pas les mystères »¹. Et puis sa « pensée non domestiquée »² se laisse baigner dans une réalité très nébuleuse, traduite par des ellipses poétiques qui donnent au lecteur cette impression d'une découpe de la réalité très déroutante et assez proche du chaos³ : « Quand je m'approche pour sentir une rose, je vois à l'intérieur de ses feuilles, ses fibres laides, nues, et je vois des milliers de choses lentes, ramper et des organismes vivants se pourchasser »⁴.

Le chaos n'est donc que l'hypothèse de ce que serait notre perception de l'extérieur à une autre échelle. C'est aussi pourquoi, le chaos chez Kazantzaki ne sera pas autant le but que la direction à prendre pour désolidifier méthodiquement les constructions intellectuelles. Nous verrons que le chaos exigera d'ailleurs, dans tous les cas, un contrepoids, car il est par lui-même ni possible, ni à souhaiter. C'est a priori l'idée de progrès, de mémoire qui manque pour être l'équivalent de la durée comme mémoire. Il faudrait sans doute lui ajouter la couche la plus fine du vécu, le geste premier de condensation de l'infini des mouvements qui lui donnera le rythme d'une conscience, la naissance de l'être à la vie, la prise de conscience du corps, l'apprentissage de soi. Mais si nous prenons les données immédiates de la conscience telle qu'elles apparaissent à Bergson⁵, qui serait la mesure de notre durée profonde, alors peut-être pourrait-on imaginer qu'une coïncidence avec elle-même où elle se perçoit telle qu'elle est, continuité progressive sans extériorité, pourrait nous ramener à une plus large conscience de la réalité sans éprouver le besoin de se donner le chaos : là où elle se crée avant son interruption dans la forme créée, dans la forme solide.

L'habitude de voir la réalité à travers l'écran de notre intelligence, laquelle court au devant de notre perception, photographie et immobilise le mouvement afin de saisir les objets et de les

¹ Kazantzaki, *Le Lys et le serpent*, Monaco, Editions du rochers, 1990, p. 110.

² *Ibid.*, p. 39.

³ La poésie de son texte joue sur tous les mouvements, comme le remarque B. Gestin dans la préface : « Courbes, inclinaisons, ondulations, enlacements, enroulements, cabrements, entrelacs, plissements et tressages » *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁵ « Qu'est-ce que la durée en dedans de nous ? Une multiplicité qualitative, sans ressemblance avec le nombre ; un développement organique qui n'est pourtant pas une quantité croissante ; une hétérogénéité pure au sein de laquelle il n'y a pas de qualités distinctes. Bref, les moments de la durée interne ne sont pas extérieurs les uns aux autres », Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 170.

soumettre à notre action, donne l'impression que le solide et l'immobilité fournissent une stabilité, « des points « fixes » auxquels attacher la pensée et l'existence »¹. Si Bergson reconnaît le vertige qu'une telle absence de repères peut provoquer, il s'effacera selon lui rapidement si le changement n'est plus regardé à travers le voile de l'intelligence mais directement, au profit d'une connaissance de la réalité plus profonde que celle qu'on avait auparavant. Il sera nécessaire pour cela de voir que tout le passé fait corps avec le présent, que le présent garde en mémoire tout le passé sur lequel il s'ajoute et se mêle et le vertige disparaîtra pour qui saura voir le progrès dans la mobilité, l'indivisibilité des mouvements qui se continuent indéfiniment en se conservant. Un des buts de son œuvre nous apparaît alors comme celui de redonner à cette mobilité dont notre perception n'a pas l'habitude, une nouvelle solidité qui ne la solidifie pas, à travers l'idée d'une mémoire et d'un progrès qui feront l'objet du chapitre suivant². Pour le moment ce que nous voyons, c'est l'écran de notre intelligence qui jette un filet sur la réalité profondément mobile : celui du temps homogène et de l'espace homogène, immobiles, divisibles arbitrairement³.

Les changements de la conscience étant le contact le plus immédiat que nous ayons de la mobilité de la réalité, c'est cet exemple qu'il prendra pour montrer le chemin possible d'une désolidification de notre manière de penser. Dans l'*Evolution Créatrice*, Bergson poursuit sa distinction entre continuité et discontinuité des événements de la conscience, et distingue la conscience dans sa marche en avant ininterrompue, de la conscience distincte, qui est la même conscience mais prise dans le courant inverse de l'intelligence. L'intelligence par sa nature arrête le mouvement de la conscience pour la saisir puis délimitera, divisera, recoupera entre eux les différents moments, de manière à expliquer tous les actes par des raisons distinctes qui les précèderaient. Une attention maintenue de la conscience permet cependant de voir qu'elle ne s'interrompt jamais, qu'il n'y a ni commencement, ni fin, qu'elle avance « se faisant »⁴, dans le sens où chaque moment contribue à la créer entièrement. Mais cette attention qu'il appellera autrement « la torsion du vouloir sur lui-même »⁵, en ce sens qu'il faut se voir vouloir, a quelque chose de « violent » parce que l'homme a naturellement tendance à arrêter

¹ Bergson, « De la position des problèmes », *La pensée et le mouvant*, p. 62.

² C'est ce qu'il exprimera dans la conférence de 1911, « la perception du changement » : « Devant le spectacle de cette mobilité universelle quelques-uns d'entre nous seront pris de vertige. Ils sont habitués à la terre ferme.[...] Qu'ils se rassurent ! Sa solidité est infiniment supérieure à celle d'une fixité qui n'est qu'un arrangement éphémère entre des mobilités ». Il nous amène ainsi à son point : « C'est que si le changement est réel et même constitutif de la réalité, nous devons envisager le passé tout autrement que nous avons été habitués à le faire par la philosophie et par le langage », Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 167.

³ Bergson, *Matière et mémoire*, p. 237.

⁴ Bergson, *L'évolution Créatrice*, p. 238.

⁵ *Ibid.*, p. 251.

le mouvement pour le saisir. A l'intelligence il opposera donc l'intuition, faculté essentielle qui nous met en contact avec la réalité mouvante, grâce à laquelle on peut se sentir pris dans cette marche en avant de la réalité. Cette intuition n'aura rien de l'assiduité de l'intelligence que les besoins pratiques ramènent toujours à son devoir. Elle sera au contraire « concentration », dans le sens où elle exigera une attention, prolongée difficilement sans l'effort d'une volonté tendue, allant dans le sens de la vie, c'est-à-dire, dans le sens d'une marche en avant créatrice¹. Rien de la vie pratique ne nous oblige à remonter la pente de l'intelligence. La violence de l'effort qui va à contre-courant de notre tendance empêche de faire durer l'expérience. Dans l'« Introduction à la Métaphysique », on retrouve l'idée que l'esprit « se violente »², qu'il faut un effort pour se replacer dans cette direction. Quelques années plus tard, dans la « Perception du changement », Bergson s'adresse à son auditoire en leur demandant de faire « un effort violent pour écarter quelques-uns des schémas artificiels que nous interposons, à notre insu, entre la réalité et nous »³. C'est peut-être l'effet de cette violence même que Kazantzaki traduira à sa manière à travers l'image récurrente du chaos, signifiant par là même, non pas la perception réelle d'un monde chaotique, puisqu'il y a dans toute perception déjà un ordre de grandeur, mais l'exigence de plonger en soi vers le chaos, c'est-à-dire vers une conscience de plus en plus diluée, pour voir se résorber, non sans souffrances, tous les découpages superficiels de l'intelligence.

c) Voir pour la première fois

Pour atteindre la première couche de solidification au-dessus du chaos, c'est à quatre éléments que Kazantzaki fera référence, exprimant ainsi ce que les concepts ne peuvent pas traduire, la chaleur du contact primitif avec la réalité, l'expérience originelle du monde. Dans la *Lettre au Greco*, il s'émeut de l'empreinte profonde qu'ont laissée sur son « cerveau d'enfant »⁴ les premières expériences avec la mer, le feu, le corps chaud de la femme, et les senteurs du monde. C'est toujours comme un enfant, dit-il, qu'il revit l'expérience des quatre éléments : la terre, la mer, la femme et le ciel étoilé :

Chacune de mes émotions, chacune de mes idées, même la plus abstraite, est faite de ces quatre éléments primitifs; même le problème le plus métaphysique prend en moi un corps physique, chaud, qui sent la mer et la terre et la sueur humaine.

¹ Bergson, « De l'intelligence », *Ecrits philosophiques*, Paris, PUF, 2011, p. 277-278.

² Bergson, « Introduction à la métaphysique », *La pensée et le mouvant*, p. 213. « Mais la vérité est que notre esprit peut suivre la marche inverse. Il peut s'installer dans la réalité mobile en adopter la direction sans cesse changeante, enfin la saisir intuitivement. Il faut pour cela qu'il se violente, qu'il renverse le sens de l'opération par laquelle il pense habituellement, qu'il retourne ou plutôt refonde sans cesse ses catégories ».

³ « La perception du mouvement », *Ibid.*, p. 157.

⁴ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 43.

La Parole, pour me toucher, doit devenir chair chaude. C'est alors seulement que je comprends, quand je peux sentir, voir et toucher¹.

Ses souvenirs d'enfance l'aide à voir « le visage vrai de son âme » que laissait à découvert le moindre évènement. C'est à une vision toute proche de celle de l'enfance qu'il voudrait nous conduire, à prendre dans le sens d'une manière de voir, de sentir, oubliée de la vie adulte. L'enfant est une « pâte molle » qui se laisse pétrir par « le soleil, la lune, la pluie, le vent, le silence »². Il est encore assez malléable pour changer au gré des contacts. Mais cette matière brute se solidifie à mesure que l'enfant mûrit. C'est l'image de ce durcissement d'une réalité qui était alors arrachée au chaos, assèchement d'une matière désormais moins malléable, qu'il reprend pour l'intelligence. Puis l'enfant se « désolidarise »³ du monde. Le premier sens qui se solidifia (« στερεώνω ») en lui est le sens olfactif, si proche du chaos parce qu'il est difficile d'attribuer aux odeurs une forme précise⁴: une odeur se fondra dans l'autre et remplira de sa présence toute notre perception⁵. S'il en est encore à « mettre de l'ordre dans le chaos », c'est que le cadre de l'expérience n'est pas préétabli, c'est que l'odeur n'a pas encore de nom, elle n'est pas encore la nuance imperceptible d'une odeur plus générale. Enfant il restait proche du chaos de la réalité tout en solidifiant les odeurs parce qu'il savait distinguer pour chaque personne une odeur particulière. Ensuite seulement avec le temps, les odeurs commencèrent à se confondre et « plongèrent tous les hommes dans la même mauvaise odeur »⁶. Cette remarque faite quelques lignes plus loin nous ramène à l'idée de chaos, non pas comme un mélange homogène indifférencié (toutes les odeurs mélangées) mais comme un tout hétérogène où rien ne se ressemble (nuance infinie de toutes les odeurs) d'où le vertige et le manque de repères pour une intelligence habituée à ordonner selon les différences. L'image du chaos à ordonner ne doit donc pas faire croire qu'il est le mélange de tous les solides fondus en une matière compacte et souple, mélange du tout, où toute la matière est donnée et indistincte. Il est à l'image de ce que serait la réalité extérieure matérielle si l'on devait changer d'échelle spatiale et temporelle et voir les choses non pas en fonction de notre besoin mais pour elle-même, dans le détail infini de l'histoire de leur création et sans jamais atteindre

¹ *Ibid.*, p. 44-45.

² *Ibid.*, p. 47.

³ *Ibid.*

⁴ Voir l'article de A. K. Poulakidas, « Metaphysic Aestheticians », *Journal of Modern Literature*, vol. 2, N°2, p. Nikos Kazantzakis Special Number (1971-1972), p. 280-281. Poulakidas montre dans son article l'importance des odeurs dans l'œuvre de Kazantzaki et le rapprochement qui peut être fait dans leur rapport hétérogène et interpénétrant, avec la durée. Nous traduisons.

⁵ *Ibid.*, p. 281.

⁶ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 47.

la forme schématique intelligible des choses. Il n'y aurait d'ailleurs plus de matière ni d'images possibles.

Comme une boule de virtualités, la réalité s'offre à la virginité perceptive de l'enfant qui n'a pas encore les acquis nécessaires pour recouper entre elles les perceptions. Au contraire dans la réalité chaotique, présente derrière le monde que l'on se crée, tous les découpages n'y sont pas encore effectués, ni celui de son propre corps, premier solide que l'on brisera pour faire tomber l'obstacle vers cette intériorité chaotique, ni d'aucun objet :

Vraiment, rien ne ressemble autant à l'œil de Dieu que celui de l'enfant, qui, pour la première fois, voit et crée le monde. Avant, le monde était un chaos. Toutes les créatures, les animaux, les arbres, les hommes, les pierres s'écoulaient indissolublement, non pas devant, mais à l'intérieur de lui, tout, formes, couleurs, voix, odeurs, éclairs et il ne pouvait pas les solidifier, y mettre de l'ordre. Le monde de l'enfant n'est pas fait de la boue qui le soutiendrait, il est fait de nuages, un vent frais soufflait sur les tempes de l'enfant et le monde se densifiait, s'éclaircissait et disparaissait. Le chaos devait passer de la même façon devant les yeux de Dieu avant la Création.

Quand j'étais enfant, je devenais un avec ce que je voyais et ce que je touchais; avec le ciel, avec l'insecte, avec la mer, avec le vent.

Les premières expériences de l'enfant, non loin de la « folie »¹, comme si la folie était plus proche de l'essence que la clarté positive de l'intelligence, nous ramène donc à la vision primitive et virginale de la réalité. L'image de la boue évoque ici le sol sur lequel construire. Celle du nuage au contraire évoque l'absence de solide, l'idée d'une création qui s'évapore pour laisser place à une toute nouvelle création. Plus on s'approche du chaos, plus on se crée son propre monde, comme l'enfant, comme Don Quichotte auquel Kazantzaki fait si souvent référence et qui se crée son propre monde dans la réalité², comme Zorba qui a su aussi conserver son regard enfantin, parce qu'il « vivait, sans l'intervention déformante de la raison, la terre, l'eau, les animaux et Dieux »³. L'idée que l'essence de la réalité se dévoile au moment où elle se crée n'est paradoxale que pour celui qui considère que l'essence de la réalité précède l'expérience dans un temps et un espace homogène. Dans une conception où préside la réalité mobile et la singularité de chaque expérience, l'affirmation vraie, en tant qu'elle concorde avec la réalité, ne peut plus être celle qui copiera la réalité. Au chaos, le fou et l'enfant « arrachent » une vérité en la créant, mais elle ne vaut que pour l'action du moment, d'autres

¹ *Ibid.*, p. 49.

² En particulier dans Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, Athènes, Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2006, p.33-39. Nous traduisons. Il lui a aussi consacré un de ses poèmes en tertsiue, *Ibid.*, p. 135-139.

³ Kazantzaki, *Alexis Zorba*, trad. Y. Gauthier, Paris, Plon, 1981, p. 158.

vérités seront créées pour d'autres actions, comme si le monde variait, changeait de couleurs, en fonction de leurs attentes : l'imagination de l'enfant saura mieux créer la vérité que l'érudit la fonder. En retirant à la réalité son fondement solide, comme le fait aussi le pragmatisme de William James d'après Bergson, alors la vérité n'est plus la « découverte » de ce fondement, mais création ou invention¹. Les vérités sont des routes ouvertes sur la réalité et non découvertes dans la réalité, en fonction de nos besoins. L'enfant ouvrira des routes bien différentes, mais sera bientôt obligé de reprendre les routes déjà ouvertes par d'autres, par tous ceux qui l'ont précédé. Ces chemins ont été solidifiées, officialisés, ils allaient subsister parce que l'utilité de leur invention pour l'insertion de notre action dans la réalité n'allait pas être remise en question : « la structure de notre esprit est donc en grande partie notre œuvre, ou tout au moins l'œuvre de quelques-uns d'entre nous »². « Voir pour la première fois », pour l'enfant des souvenirs de Kazantzaki, c'est être obligé de créer sa propre découpe de la réalité, et cela « à chaque instant », partir du chaos et y revenir, et ne pas avancer, sans doute pour très peu de temps, sur le chemin imposé des acquis intellectuels et sociaux.

Dans mon cerveau d'enfant se transformait magiquement chaque chose, au-delà de la logique, très près de la folie ; mais cette folie est le grain de sel qui ne laisse pas la sagesse croupir ; je vivais, je parlais, j'avais dans un conte, que je créais à chaque instant, et j'ouvrais des routes pour passer. Je ne voyais jamais la même chose deux fois ; car chaque fois je lui donnais un nouveau visage et elle devenait méconnaissable ; la virginité du monde se renouvelait à chaque instant³.

Un peu plus loin il ajoute :

Je rends grâce à Dieu que vive encore en moi cette vision enfantine, bruyante, fraîche ; elle garde mon cerveau hors de toute usure et ne le laisse pas dépérir et se solidifier. C'est la goutte sainte, l'eau immortelle qui ne me laisse pas mourir. Quand en écrivant, je veux parler de la mer de la femme de Dieu, je me penche sur ma poitrine et j'écoute ce que dit l'enfant qui est en moi et ce qu'il me dicte, et s'il arrive que j'approche avec les mots et que je fixe ces grandes forces – la

¹ « Sur le pragmatisme de William James Vérité et réalité », Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 246-247 « La réalité coule ; nous coulons avec elle ; et nous appelons vraie toute affirmation qui, en nous dirigeant à travers la réalité mouvante, nous donne prise sur elle et nous place dans de meilleure condition pour agir ». Le vrai « prépare notre action sur ce qui va être ». Il résume ainsi la conception de la vérité dans le pragmatisme, que nous retrouverons aussi dans sa propre philosophie dès lors que notre perception dépend de notre action sur les choses : « tandis que pour les autres doctrines une vérité nouvelle est une découverte, pour le pragmatisme c'est une invention ». La vision donquichottesque ne peut pas être vraie tant que son action ne l'insère pas dans la réalité pratique. Au contraire celle de l'enfant est d'autant plus vraie qu'il augmente à chaque instant son pouvoir d'action sur les choses. L'action la plus efficace sera chez Bergson celle qui dérivera d'une vision qui condense une histoire immense. Pour le rapport entre vérité et réalité chez Bergson, voir l'ouvrage de Arnaud François, *Bergson, Shopenhauer, Nietzsche, Volonté et réalité*, Paris, PUF, 2008, p. 188-192.

² Bergson, « Sur le pragmatisme de William James », *La pensée et le mouvant*, p. 249.

³ *Ibid.*, p. 49.

mer, la femme, Dieu, je le dois à l'enfant qui vit en moi. Je redeviens enfant pour pouvoir voir avec des yeux vierges, pour la première fois toujours, le monde.

« Voir pour la première fois », serait-ce donc voir comme un enfant, non pas voir ce que l'enfant voit, mais de la même manière que l'enfant : avec des yeux vierges, c'est-à-dire, avec l'esprit non structuré, et ne cadrant pas la perception ? Cette idée d'un retour vers le chaos pour puiser à la source rappelle l'idée bergsonienne d'une dialectique, d'un va-et-vient entre notre pensée qui se construit à l'aide des concepts et l'intuition, pensée qui se saisit, le temps d'un éclair, « se faisant »¹, c'est-à-dire, dans son mouvement créatif et non pas dans le déjà créé, déjà solidifié. Nous ne suggérons pas que la vision enfantine en elle-même soit égale à l'intuition, car elle ne va pas dans le sens de l'effort que l'intuition fait pour dépasser les catégories de l'intelligence, elle n'est pas un effort qui va dans le sens inverse de l'intellectualité : au contraire ses premiers mouvements sont ceux d'une intelligence qui va essayer de prendre appui sur la mobilité. Mais le chemin qui mène jusqu'à cette vision virginale du monde, que l'on définira ensuite comme supra-intellectuel, c'est-à-dire qu'il part du niveau de l'intelligence pour ensuite la dépasser, est celui par lequel on peut voir se former en remontant aux formes primitives de notre intelligence, tous les acquis d'une éducation. C'est le parcours que Bergson fait à la fois dans *L'évolution créatrice*, en effectuant la genèse de l'intelligence et dans les *Deux sources*, en effectuant la genèse de l'homme (en se demandant quelle est la constitution de l'homme primitif).

Parce qu'il s'agit d'une première fois, l'étonnement primitif du premier contact avec le monde accompagnera la perception tandis que les mots resteront les mêmes, sans surprise, univoques, ne sachant bien traduire la profondeur de la perception. Si nous écoutons François d'Assise, l'eau et le feu prennent la couleur du miracle, et pourtant il ne dit rien qu'on ne connaisse déjà. Mais il les voit comme pour la première fois, et son étonnement, son enthousiasme, son amour pour ces « prodiges » leur donnent une toute autre valeur que celle que nous avons l'habitude de leur donner :

Et l'eau! Quel miracle que l'eau! Elle court, babillante, se transforme en ruisseau, puis en rivière qui descend vers la mer en chantant! Sur son passage, elle lave et purifie tout! Et lorsque nous avons soif, comme elle rafraîchit nos entrailles! Avec quelle perfection le corps humain s'adapte à la terre et l'âme à Dieu!².

¹Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 239, « La dialectique est nécessaire pour mettre l'intuition à l'épreuve, nécessaire aussi pour que l'intuition se réfracte en concepts et se propage à d'autres hommes, mais elle ne fait bien souvent que développer le résultat de cette intuition qui la dépasse ».

² Kazantzaki, *Ο φτωχούλης του θεού*, (*Le pauvre d'Assise*), Athènes, Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2005, p. 362. Nous traduisons.

Et puis il y a Zorba, figure parfaite pour illustrer notre propos. Sauf qu'il semble d'emblée, comme s'il s'agissait de sa nature même, se placer dans la durée : « cet homme-là n'est pas allé à l'école et son cerveau ne s'est pas détraqué »¹. Il n'a nullement l'esprit ascétique, et semble n'avoir aucun obstacle à surmonter pour atteindre l'essence de la réalité. Individu libre, sans attaches, il a conservé cette simplicité des hommes « primitifs » que Kazantzaki aurait voulu pouvoir retrouver, un contact profond avec la réalité qu'il connaît comme le serpent rampant sur la terre, de tout son corps² :

Peu à peu son visage changea, une joie sauvage s'empara de lui, il secoua son long cou tout plissé et se mit à chanter.

Des airs macédoniens, des chansons kleftiques, des cris sauvages, le gosier humain revenait à des temps préhistoriques où le cri était une haute synthèse condensant tout ce que nous appelons aujourd'hui musique, poésie et pensée. « Akh! Akh! » crie Zorba du fond de ses entrailles et tout la mince croûte que nous nommons civilisation se fendait, livrant passage au fauve immortel, au dieu poilu, au terrible gorille³.

Le narrateur est un homme de lettre, homme des livres, « souris papivore »⁴, il devra désapprendre⁵ tandis que Zorba a tout appris à sa propre école. Comme François d'Assise, Zorba s'étonne de tout, du mystère de la femme qui fait « tourner les cervelles », du vin rouge, de « cette eau rouge », « quel prodige! »⁶, de la pierre qui roule dans une pente et devient vivante. Et les mêmes expressions reviennent sous la plume du narrateur : « Il s'interroge avec la même stupeur devant un homme, un arbre en fleur, un verre d'eau fraîche. Zorba voit chaque jour toutes choses pour la première fois »⁷. Le nom rend communes toutes ces choses qui semblent si familières mais l'attitude de Zorba renvoie au lecteur la mesure de leur profondeur. Revenons encore une fois au texte :

Je ne parlais pas. Je sentais, en écoutant Zorba, se renouveler la virginité du monde. Toutes les choses quotidiennes et décolorées reprenaient l'éclat qu'elles avaient au premier jour, quand elles sortirent des mains de Dieu. L'eau, la femme, l'étoile, le pain, revenaient à la mystérieuse source primitive, et le divin tourbillon se déclenchait de nouveau dans les airs⁸.

¹ Kazantzaki, *Zorba*, p. 76.

² *Ibid.*, p. 76.

³ *Ibid.*, p. 176.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ « Ma vie est fichue, pensais-je. Si je pouvais prendre une éponge et effacer tout ce que j'ai appris, tout ce que j'ai vu et entendu, et puis entrer à l'école de Zorba et commencer le grand, le vrai alphabet ! » *Ibid.*, p. 89.

⁶ *Ibid.* p. 63.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

Il y a dans ces visions primitives qui sauront être exprimées, quelque chose de profondément créateur, qui devient profondément vrai en ce sens qu'elles savent créer un nouveau découpage de la réalité, nouveau parce qu'arraché au chaos. Cette vision sera ressentie comme une vérité éternelle, quand en réalité elle aura d'abord changé en profondeur notre façon de percevoir. Elle n'aura pas révélé le monde, elle l'aura créé à sa façon. Kazantzaki remarque à Tolède où vivait le peintre Le Greco qu'il est très « difficile de voir un paysage avec ses yeux, quand avant soi un grand poète est passé par ce paysage ». Le poète sait modeler la perception de son lecteur, à tel point qu'on finit par voir avec ses yeux. Puis il ajoute à propos de l'Espagne qu'elle est l'invention de « quelques poètes, de quelques peintres, et de quelques fervents touristes » car ce sont eux qui ont éternisé un premier contact par des images devenu ainsi clichés, au travers duquel nous apparaît désormais le pays (il cite par exemple les tsiganes les castagnettes, et les toréadors). Il essaie de « s'affranchir de leur joug »¹, pour donner à son tour une image virginale de l'Espagne.

d) Inverser la manière de penser : creuser dans les constructions de l'intelligence

Les manières de penser de Bergson et de Kazantzaki se rapprochent étonnamment. Nous entendons par manière de penser, non pas exclusivement celle de penser pour la philosophie mais une manière de penser la réalité pour elle-même, distincte de la manière de penser « pour l'action »². Ce que Kazantzaki appelle l'ascèse, c'est le fait de creuser dans les croûtes durcies de nos habitudes de voir, dans nos habitudes de penser pour repérer, tout au fond, la place de l'homme dans l'univers ou encore pour atteindre l'essence même de la réalité. Si le premier devoir est consacré à l'intelligence, Kazantzaki nous laisse déjà entrevoir qu'il s'agit là, déjà, d'une première étape de l'ascèse, plutôt que d'une préparation la précédant. C'est ce que Charles Péguy appellera une « opération de désentrave »³, expression qui sied très bien car elle permet d'imaginer la tendance de l'intelligence à immobiliser le savoir sur lui-même. Désentraver veut dire essayer de relancer le mouvement arrêté.

Il s'agira pour Bergson de « remonter la pente »⁴ de l'intelligence, de la matière, du corps, ce qui pour Kazantzaki se formulera davantage par les verbes « creuser », « briser », « rompre », « éclater », « déchirer »⁵ « la matière » « la croûte », « le noyau dur » pour rattraper une perte,

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p.83.

² Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 156.

³ C. Péguy, « Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne », *Note conjointe*, Paris, Gallimard, 1935, p. 20.

⁴ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 29-30.

⁵ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία (Voyage en Angleterre)*, p. 8.

un écart, entre l'essence chaotique et les phénomènes découpés par l'intelligence. La solidité est la surface dans laquelle « creuser » pour atteindre l'essence de la vie et le fondement sur lequel « construire » pour vivre et travailler en société. La philosophie, écrit Bergson dans *l'Introduction à la Métaphysique* « consiste à invertir la direction habituelle du travail de la pensée »¹. Il imagine que ce qui empêchait Kant d'aller plus loin que les phénomènes, « n'est peut-être, au fond, que l'impuissance d'une intelligence asservie à certaines nécessités de la vie corporelle et s'exerçant sur la matière qu'il a fallu désorganiser pour la satisfaction de nos besoins »². Il propose alors lui aussi une forme d'ascèse pour que la connaissance puisse réfléchir la « structure fondamentale de l'esprit »³ qui est de durer. Il s'agit de « défaire ce que ces besoins ont fait », « renoncer à certaines habitudes de penser et de percevoir » pour rétablir « l'intuition dans sa forme pure »⁴ et reprendre contact avec la réalité. Si la méthode est la même, les habitudes qu'il faut défaire, et les moyens qu'on se donnera peuvent être très différents d'une personne à l'autre. Autrement dit la méthode exige un effort nouveau pour chacun des objets qu'elle se donne, car il faut pouvoir éclairer les besoins qui obstruent une vision directe de la réalité. Par exemple les philosophes n'avaient pas vu que le besoin d'agir était à l'origine de ce qui nous faisait penser la réalité comme discontinue. Il avait fallu faire l'effort de traverser cette pensée pour l'action, de la remonter, pour voir se dessiner une autre forme de penser à côté d'elle mais allant dans le sens inverse, celle de penser la réalité pour elle-même. Un autre exemple pris cette fois-ci dans l'œuvre de Kazantzaki, nous montre les besoins les plus primaires - manger, boire, survivre - propres à tous, dont les habitudes qui en dérivent ne seront combattues que dans le cadre d'un ascétisme caractéristique des personnages kazantzakiens. Ensuite, les besoins superficiels sont fonction de la personne, de la culture, de l'époque. Le besoin vital de nommer les choses pour les soumettre aux besoins sociaux sera lui aussi le lieu d'une ascèse qui mènera à cette belle poésie dans l'œuvre où les choses ne sont plus nommées mais imagées. Tandis que Bergson éclaire la dynamique de la méthode, en amont de son ancrage dans la vie particulière, Kazantzaki nous amène à son intuition de la réalité par sa propre ascèse, son expérience, sa découverte de nouvelles cultures qui l'oblige, nous le verrons, à réfléchir en-deçà de leurs différences.

Si le dualisme extériorité, intériorité et les distinctions entre l'intuition et l'intelligence, la matière et l'esprit, l'espace et la durée et même pour aller plus loin entre le clos et l'ouvert se

¹ Bergson, « Introduction à la métaphysique », *La pensée et le mouvant*, p. 114.

² Bergson, *Matière et mémoire*, p. 205.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

dessinent dans son œuvre, c'est à l'épreuve d'un texte qui devra, par la force du récit, devancer et conditionner la possibilité d'une théorisation au résonance bergsonienne. Il faut que la théorie adhère à la réalité, et non le contraire. Son intuition de la réalité doit être plus forte que sa philosophie, comme le dira Bergson, tout en y adhérant, à propos du pragmatisme de William James : « Celles des vérités qui nous importent le plus de connaître sont, pour lui, des vérités qui ont été senties et vécues avant d'être pensées »¹. Si elles ne sont pas senties et vécues avant d'être pensées, si elles sont d'abord pensées ou si elles sont une copie d'une autre pensée, alors c'est qu'elles sont du *tout fait*, et qu'elles appartiennent à cette « paresse de l'intellectualisme »² naturelle.

Nous partons convaincus qu'une œuvre littéraire réellement bergsonienne ajoute son effort à la philosophie plutôt qu'elle ne repose entièrement sur le sien, et cela parce que l'écrivain, comme tout artiste, témoigne d'un effort de création comparable à aucun autre en tant que cet effort « ascétique » est le sien propre et que personne ne décidera ensuite à sa place de l'histoire, du choix de l'expression, du rythme du discours et de tous les obstacles, les entraves qu'il aura eu à soulever pour aller jusqu'au bout de sa pensée profonde. Parce qu'« il est rare que la nature produise spontanément une âme affranchie et maîtresse d'elle-même, une âme accordée à l'unisson de la vie »³, c'est-à-dire un esprit libre de toutes les « véritables idées mortes »⁴ que le langage apportent avec lui, il n'existe pas de vision qui ne soit toujours susceptible d'évoluer. Bergson note d'ailleurs que même la vision enfantine de la réalité est déjà pleine de simplifications commodes à l'action, et qu'entre l'œil et elle de nombreuses idées toutes faites se sont déjà installées⁵. Cela suppose donc que tout esprit et même celui de l'écrivain qu'on croirait naturellement coïncider au mouvement de la vie, s'il veut se ressaisir lui-même sous la croûte épaisse des préjugés et des idées qui l'ont recouverts, doit être travaillé, creusé pour être affiné, et que de ce travail seulement pourra naître une vision plus directe, moins intellectuelle de la vie⁶. Bergson et Kazantzaki feront donc tous les deux des

¹ Bergson, « Sur le pragmatisme de William James », *La pensée et le mouvant*, p.244.

² Péguy, *op. cit.*, p. 21.

³ Bergson, « Le bon sens et les études classiques », *Ecrits philosophiques*, p. 159.

⁴ *Ibid.*

⁵ « L'enfant n'aperçoit dans la nature extérieure que ces formes grossières et conventionnelles dont il jette le dessin sur le papier dès qu'il a un crayon en main : elles s'interposent, chez lui, entre l'œil et l'objet ; elle lui présente une simplification commode, et chez beaucoup d'entre nous, elles continueront à s'interposer ainsi jusqu'au jour où l'art viendra nous ouvrir les yeux sur la nature », *Ibid.*, p. 160.

⁶ La position de Zorba, personnage qui nous semblait jusqu'alors si naturellement enclin à voir la réalité pour elle-même, doit être réajustée : cette vision primitive serait le résultat d'un effort constant pour s'accorder à la réalité, effort qui nous le verrons, se traduit par un bon sens prophétique. Zorba n'est pas libre naturellement. Il n'y a rien de naturel dans l'effort pour mieux voir et il y a forcément effort quand la réalité n'apparaît plus en fonction de nos besoins.

efforts différents pour inverser le processus de solidification, différents parce que la matière de départ n'est pas la même : le philosophe ira à rebours du chemin intellectuel parcouru par la philosophie et devra se rapporter, toujours de façon méthodique, à l'intuition, ce qui exige un travail effectué à même la façon intellectuelle de penser, le langage et la perception, pour lever les obstacles qui contraignent la recherche philosophique à réfléchir d'une certaine manière ; l'écrivain voudra exprimer le fond mouvant de son âme en y cherchant la multiplicité d'individualités qu'il porte en lui¹. La plupart de ces personnalités appartiennent à cette rare catégorie de personnes authentiques qui imposent une rupture avec les habitudes sociales. Kazantzaki relèvera le défi de faire sentir à son lecteur leur vision du monde, à travers leur lutte pour une liberté jamais vraiment acquise à cause de leur nature humaine. L'ascèse est donc la prise de conscience de cette lutte toujours reconduite entre la tendance à solidifier - c'est le courant de matière qui nous traverse - et la volonté de s'arracher à cette nécrose de notre être pour retrouver le contact avec la réalité - c'est le courant de vie créatrice dont nous sommes issus et que Bergson appellera l'élan vital. Nous entrons alors dans l'expérience vécue de cette lutte introduit dès le prologue entre la matière descendante et l'esprit ascendant.

II) Pensée de l'abîme : vaincre le dernier obstacle

Si la faculté de l'intelligence est celle qui construit, qui solidifie, Kazantzaki lui oppose dans le deuxième devoir de la préparation d'*Ascèse*, la faculté du « cœur », c'est la force qui incite à creuser dans les acquis. Plus l'on creuse, plus on la découvre, énergie qui voudrait se fondre dans le chaos. Tout l'« invisible » appartient au domaine du cœur, sixième sens, « sixième force »², placé à la suite des cinq sens comme s'il s'agissait d'un autre moyen de percevoir le monde. Le « cœur » nous rappelle l'organe dionysiaque que Nietzsche oppose à la raison dans *Ainsi parlait Zarathoustra* que Kazantzaki avait traduit en 1913. Mais au cœur il oppose l'intelligence, qui cette fois-ci nous transporte dans la terminologie bergsonienne. Il y a dans l'opposition entre les deux facultés - intelligence, cœur - comme un déséquilibre qui s'établit : le cœur, contrairement à l'entendement ou à l'intelligence est un nom dont l'empreinte poétique nous projette d'emblée dans un monde d'images. Le cœur nous ramène au vital, à l'impulsif, au sentiment, à l'intériorité. Alors que l'intelligence se fait victorieuse, conquérante, avançant d'un pas sûr, disciplinée, comme peut l'être la logique d'une démonstration, d'un seul coup, « sur le bord de l'abîme sacré du cœur, je chemine en

¹Bergson, *Ecrits philosophiques*, p. 510.

² Kazantzaki, *Ascèse*, p. 50

tremblant »¹. Là encore l'idée est très proche de la pensée de Bergson, pour qui « notre raisonnement est si sûr de lui quand il circule à travers les choses inertes »². L'hésitation, le tâtonnement suppose un effort bien différent du premier devoir. Il fallait alors progressivement construire sur l'abîme, s'en éloigner. Maintenant il faut y revenir, en cherchant, comme quand on marche dans le noir, des points d'appui qui permettront d'y rester sans tomber. Pour l'intelligence, rien ne peut être connu que ce qui se trouve dans « l'enceinte sacré des cinq sens »³. Le monde y semble à la fois réduit par rapport au mouvant que l'intelligence voudrait à tout prix contrôler, et en même temps fini, parfait et cohérent pour les « nécessités pratiques », aveugles à tout débordement, à tout questionnement, imperméable au doute : « Je ne sais pas si derrière les apparences vit et se meut une essence secrète, supérieure à moi. Je ne me le demande même pas, cela m'est égal »⁴. L'intelligence ne nous donne pas la réalité ultime du monde, son rôle pourtant est de le faire croire. Là où elle opère, sur cette surface construite, elle est toute-puissante : tout y a son explication rationnelle. La solidité implique par ailleurs le fondement, la certitude, mais il s'agira, comme dira Kazantzaki à plusieurs reprises, d'une « petite certitude »⁵.

a) Pensée de la vanité.

Quand la raison fait défaut, quand la question, dont l'intelligence peut démontrer le manque de fondement, demeure malgré tout, alors apparaît comme un éclair le sentiment qu'il y a, au fond, une réalité qui dépasse les pouvoirs de l'intelligence ou de la raison : « il est des instants terribles et imprévus où un éclair me traverse : Tout cela n'est qu'un jeu cruel et vain, sans commencement ni fin, sans aucun sens »⁶. Ce fond-là, ce questionnement du sens, quand il ressurgit par la fente percée dans les constructions de l'intelligence, quand il « étouffe » et lance un appel, il donne alors les limites de l'intelligence. Il fallait donc cantonner l'intelligence à son rôle et se placer, avant toute réflexion tendant à conceptualiser, c'est-à-dire à solidifier, à l'endroit où les questions se posent comme si à cet endroit se trouvait aussi la réponse : dans le fond, dans les profondeurs, dans l'âme humaine. C'est comme si on ne pouvait pas avoir accès aux frontières de l'intelligence en partant d'elle, puisque son royaume

¹ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 49.

² Kazantzaki, *L'évolution créatrice*, p. 6.

³ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 50.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ « L'homme, l'infortuné, a élevé autour de sa pauvre petite existence, une haute forteresse inexpugnable, prétend-il ; il s'y réfugie et s'efforce d'y apporter un peu d'ordre et de sécurité. Un peu de bonheur. Tout y doit suivre les chemins tracés, la sacro-sainte routine, obéir à des lois simples et sûres. Dans cet enclos fortifié contre les incursions violentes du mystère, se traînent toute puissante les petites certitudes aux mille pattes », Kazantzaki, *Zorba*, p. 333.

⁶ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 47-48.

s'étend à l'infini. Il faut au contraire partir de ce qu'elle rejette, de ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire partir des questions qui la dépassent. Ces questions en dessinent les limites non pas parce qu'elles n'y trouvent pas de réponses, mais parce qu'elles n'ont aucune raison d'y être posées. Dans *l'Evolution Créatrice*, Bergson montre qu'il est nécessaire de partir de l'intuition et non de l'intelligence, car de l'intelligence on ne pourra jamais passer à l'intuition. Il fallait remettre l'intellectualité et la matérialité dans une existence plus large dans laquelle on les verrait naître. Elargir la réalité dans laquelle nous percevons, c'est aussi ce qu'il avait fait dans *Matière et mémoire* en montrant que notre conscience qui perçoit n'est pas la seule durée, mais qu'elle est prise entre le chaos, et une série infinie d'autres durées, pour autant de consciences virtuelles dont la tension serait différente. Notre perception se trouve désormais englobée dans cette mobilité universelle que nous avons jusqu'alors approché par le bas, par le chaos¹. Dans *L'évolution créatrice*, ce n'est plus la genèse de notre perception qu'il fait, mais celle de notre intelligence, laquelle, avec ses catégories et son mode statique, nous fait entrer dans une réalité qu'elle a coulée dans son moule. Hors de cette perception intellectuelle, il y aurait donc une vision intuitive du monde, créatrice de « moules » dans lesquels les concepts viendront ensuite se solidifier. C'est la même idée qu'on retrouve chez Kazantzaki, et si on ne peut pas se donner le chaos comme direction à prendre pour creuser dans nos habitudes, on peut néanmoins sentir, au fond de soi, une insuffisance de sens lorsqu'on se donne la réalité seulement sous les traits de notre perception intellectuelle du monde. L'intelligence sait construire un sens intrinsèque à son royaume justifiant toutes les actions par l'idée de la survie et l'idée de la survie elle-même, une fois satisfaite par les commodités des sociétés évoluées, laisse place à d'autres buts comme celle de l'épanouissement personnel, du confort, du bonheur.

Bergson montre ensuite dans *Les deux sources*, que si les questions qui remettent en cause le sens de la vie sociale sont naturelles à l'intelligence, c'est l'intelligence qui trouvera en elle-même l'énergie de résister. Il part du tout de l'obligation, ensemble des obligations qui forment, comme un organisme, un dynamisme indivisible où tous les devoirs se soutiennent mutuellement et forment une unité sociale. Ce tout de l'obligation s'impose comme une obéissance naturelle ou instinctive de l'homme, reprise par l'intelligence sous une forme rationnelle, pouvant ainsi, lorsqu'il doute du sens ultime de cette obéissance, en retrouver les

¹ « l'intuition de notre durée, bien loin de nous laisser suspendus dans le vide comme ferait une pure analyse, nous met en contact avec toute une continuité de durées que nous devons essayer de suivre soit vers le bas, soit vers le haut[...]. Dans le premier, nous marchons à une durée de plus en plus éparpillée, dont les palpitations plus rapides que les nôtres, divisant la sensation simple, en diluent la qualité en quantité », Bergson, « Introduction à la métaphysique », *La pensée et le mouvant*, p. 210.

fondements dans sa raison. Instinctivement, on ne se poserait donc pas de questions, nous serions, comme les insectes, complètement soumis à la société à laquelle nous appartenons, et serions nés avec un sens instinctif du devoir. Mais l'homme est libre, relève la tête, et relâche son lien organique à la vie, mettant en danger les fondements de la société. Notre intelligence est là pour contrer un déséquilibre qu'elle avait elle-même créé, elle offre encore la solidité des liens extérieurs par lesquels nous sommes tous liés, mais en surface, c'est à dire en fondant ce lien sur la raison. En effet, elle aurait d'abord tendance, selon Bergson, à ne prendre que des décisions pour son intérêt personnel, elle ne penserait qu'à elle¹. Elle devra donc pallier cette tendance dangereuse pour l'équilibre de la société en employant la fabulation. Par ailleurs, et ce point nous intéresse ici davantage, l'intelligence apporte avec elle la conscience de la mort prochaine. Voyant que tout meurt, l'homme se persuade que lui aussi va mourir. Pour ne pas céder à l'état dépressif que l'idée de la mort, devenant obsédante, devrait rendre permanent, l'intelligence érige la religion, qui permet de « neutraliser l'idée par l'image de la survie de l'âme »².

Bergson nous permet ici de combler l'intervalle qui sépare l'ascèse en tant que désapprentissage, de l'image de l'abîme. Les questions métaphysiques du sens de l'être n'arriveront qu'ensuite. En effet, l'ascèse a son plus grand défi dans l'idée de l'espoir. Cette étape continuera et clôturera l'ascèse d'Ulysse, héros absolu de l'œuvre de Kazantzaki. A priori, l'humeur tragique du désespoir kazantzakien n'a pas grand chose à voir avec l'optimisme bergsonien. Pourtant il ne s'agit pas tant de désespoir, dans le sens où l'on voudrait espérer alors que les circonstances ne nous donnent rien pour espérer, que l'absence d'espoir parce qu'il y a disparition de la volonté d'espérer. C'est le grand Désespoir : il ne veut plus espérer, en ce sens il veut vaincre l'espoir. Le désespoir est volontaire et s'il est naturel d'espérer, il va dans le sens de l'effort. C'est le « dernier ennemi »³, l'« ennemi le plus redoutable »⁴, celui dont Kazantzaki va graver la défaite sur sa tombe. L'épithète est connue : « Je ne crains rien, je n'espère rien, je suis libre ». La crainte et le fait de ne pas espérer sont étroitement liés. Tant qu'il craint la mort, il s'invente des Dieux, il s'invente un paradis. Ainsi la dernière étape de la préparation d'*Ascèse*, après celles qui présentait l'entendement, puis le cœur, exige d'embrasser la vanité et de ne pas essayer de la recouvrir par ce que Bergson appelle la fabulation, faculté humaine et vitale de créer des histoires, pour faire croire et

¹ Bergson, *Les deux sources*, p. 128.

² *Ibid.*, p. 136-137.

³ Kazantzaki, *L'Odyssee*, trad. J. Moatti, Paris, Plon, 1971, p. 541.

⁴ *Ibid.*

absorber l'inquiétude dépressive, ou la résistance à la résistance : « Je jure, sur les trois cent soixante-cinq jointures qui nouent mon corps, sur les trois-cent soixante-cinq vipères qui ceignent mon âme, qu'il n'y a pas de dieu, pas de vertu, pas de justice, pas de récompense au Ciel, pas de châtement dans l'Hadès! »¹.

On peut deviner dans ce cas que le créateur, dans son mouvement toujours renouvelé pour arracher au chaos un sens et ne pas se laisser déposséder de sa liberté d'esprit par l'intelligence et sa fonction fabulatrice, rencontrera plus que tout autre l'idée de la mort. Il est intéressant de noter combien les formules se rapportant à la présence de la mort derrière toute forme de vie sont nombreuses et toujours très poétiques. Dès son œuvre de jeunesse *le Serpent et le Lys*, il écrit entre autres: « le microscope immobile devant les yeux de mon âme me montre deux effrayants squelettes qui s'enlacent et j'entends le craquement de leurs os et j'entends au tréfonds de mon âme, le froid et l'horreur des tombeaux »². La pensée de la vanité, faisait en effet partie de ces deux blessures de jeunesse qui le torturaient. Il sentait, dit-il dans le chapitre de son autobiographie relatant son adolescence, qu'il désirait un autre bien, « au-delà de la femme et de la connaissance, au-delà de la beauté »³. Il ne pouvait voir la beauté sans penser au mouvement de décomposition :

Tout est vain, rien ne vaut la peine, puisque tout est éphémère et court, poursuivi par une main impitoyable et invisible, vers l'abîme. J'observais le visage frais de chaque fille, et je voyais la future vieille, la fleur flétrissait, et derrière la bouche qui riait heureuse, je voyais les deux mâchoires nues du crâne⁴.

En creusant dans les acquis de l'intelligence, le sens que l'intelligence sait donner à la vie perd peu à peu ses fondements, et laisse apparaître, plus puissant que tous les autres obstacles, l'idée de la mort :

Au fond de moi une voix m'ordonne : Creuse ! Que vois-tu ?
- Des hommes, des oiseaux, de l'eau et des pierres !
- Creuse davantage ! Que vois-tu ?
- Des idées et des rêves, des éclairs et des apparitions.
[...]

Au-delà de l'entendement, sur les bords sacrés de l'abîme sacré du cœur, je chemine en tremblant. Tandis qu'un de mes pieds presse fortement la terre solide, l'autre, dans les ténèbres, tâtonne l'abîme⁵.

¹ *Ibid.*

² Kazantzaki, *Le Serpent et le Lys*, p. 111.

³ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 134.

⁴ *Ibid.*

⁵ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 49.

Kazantzaki utilise le mot *άβυσσο*¹ qui désigne ce qui n'a pas de fond. Ces images, celle de l'abîme ou du chaos, jouent sur l'impossibilité d'être imaginée dans leur profondeur et portent au cœur du problème le lecteur. Lewis Owen montre que l'abysse ou l'abîme est alors le vide non matériel nécessaire à la créativité qui permettra à l'individu de s'élever à de plus hauts degrés de conscience². Mais nous n'en sommes pas encore là. Pour le moment l'abîme est surtout ce qui emporte avec lui tous les sens de l'être. Son fond, invisible, rend impossible toute preuve de fond. L'abîme sera l'image de ce qui n'a pas de fondement, « au-delà de l'entendement » qui lui ne travaille que sur les bases d'un fondement, la « Terre solide », celui-là même que nous apprenons en société. Mallarmé avait trouvé deux abîmes en « creusant le vers à ce point » : la mort et le néant³ qui marquent aussi la fin de ses espoirs métaphysiques, parce qu'ils le « désespèrent ». C'est sur cette phrase que Maurice Blanchot commence son étude sur Mallarmé, phrase qui révèle selon lui, dans l'acte d'écrire, « quelque chose d'extrême ». En « creusant le vers » :

le poète entre dans ce temps de la détresse qui est celui de l'absence des dieux. Parole étonnante. Qui creuse le vers, échappe à l'être comme certitude, rencontre l'absence des dieux, vit dans l'intimité de cette absence, en devient responsable, en assume le risque, en supporte la faveur. Qui creuse le vers doit renoncer à toute idole, doit briser avec tout, n'avoir pas la vérité pour horizon, ni l'avenir pour séjour, car il n'a nullement droit à l'espérance : il lui faut au contraire désespérer. Qui creuse le vers meurt, rencontre sa mort comme abîme⁴.

Le troisième devoir de l'ascèse de Kazantzaki nous amène lui aussi vers l'abîme, mais il s'approprie cet abîme en le faisant objet de sa volonté. Il n'est pas surprenant dès lors que ce soit le cœur qui fasse creuser jusqu'à l'abîme, qui ose faire avancer jusqu'au point où se posent les questions dont l'écho se perd dans les profondeurs insondables du gouffre. L'abîme est le gouffre qui engloutit toute les constructions de l'intelligence, même les plus habiles. Tout ce qu'on invente est comme « une petite île faite de cerveau humain et de viande »⁵. Quelque soit le chemin choisi, il conduira à « l'océan infini, stérile, sombre »⁶. L'image de l'île avait été utilisée aussi par Kant⁷ : l'homme voudrait s'aventurer dans les mers pour voir s'il n'y a pas d'autres pays ; l'espoir est nourri par l'image trompeuse des glaciers qui fondent. Autrement

¹Kazantzaki, *Ασκητική (Ascèse)*, Athènes, Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2007, p. 17.

²Lewis Owens, « Does this One exist ? The Unveiled Abyss of Nikos Kazantzaki », *Journal of modern Greek studies* 16.2 (1998), p. 331-348. Nous traduisons.

³Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », premier volume, 1998, p. 696.

⁴M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio Essai », 2009, p. 37-38.

⁵Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ιταλία, Αίγυπτος, Σίνα, Ιερουσαλήμ, Κύπρος, ο Μοριάς*, (*Voyage en Italie*), p. 139. Nous traduisons.

⁶*Ibid.*

⁷Kant, E., *Critique de la raison pure*, Paris, Gallimard, 1998, p. 276.

dit, l'homme voudrait voir si les choses peuvent être données autrement qu'à l'expérience sensible, terrain de l'entendement. Le noumène, conclura-t-il, la chose en soi, l'essence de la chose en dehors de ce qu'elle donne à voir à l'entendement, n'est qu'un concept limitatif, purement négatif, servant de frontière aux ambitions de la sensibilité. Cela veut-il dire que Kazantzaki revient à l'affirmation kantienne selon laquelle on ne peut pas connaître les noumènes, les choses en soi ? Il y a, de plus, un autre point qui pourrait faire croire que Kazantzaki effectue à la fin de ce troisième devoir, comme un revirement kantien : les questions posées par le cœur ne sont pas de l'ordre de l'intelligence et en dessine au contraire les frontières. Auraient-elles, elles aussi, une fonction seulement limitatrice ? Mais ne nous trompons pas : l'abîme est une image qui engloutit aussi les inventions de l'imagination fabulatrice et intellectuelle de l'homme. L'océan n'est pas l'immense espace des choses que l'intelligence voudrait atteindre, il est, dans cette image, la fin de tout. On ne veut pas aller sur l'océan mais il entoure l'île, il n'y a pas d'échappatoire. En ce sens il délimite notre vie sans jamais s'absenter. Puis finalement, à la fin du troisième devoir, l'île a disparu, nous faisons route vers la mort, sur l'océan comme une rivière qui nous pousse fatalement vers la cascade :

Notre corps est un navire naviguant sur des eaux profondes et bleues. Quel est notre but? Faire naufrage!
Car l'Atlantique n'est qu'une cataracte. La Terre nouvelle n'est que dans le cœur de l'homme. Et soudain, dans un muet tourbillon, tu sombres dans la cataracte de la mort ; toi et toute la galère de la terre.
Ton devoir, c'est, tranquillement, sans espoir, généreusement, de faire route vers l'abîme. Et de dire: Rien n'existe¹.

b) Nietzsche et Bouddha : dépasser les premières influences.

Si on jugeait *Ascèse* à la lecture de sa première partie « Préparation », alors elle pourrait nous paraître en effet comme l'œuvre d'un nihiliste bien éloignée en ce sens de l'œuvre bergsonienne. Kazantzaki parle régulièrement de Nietzsche qu'il avait lu pour la première fois à Paris en 1907 et qui est selon lui, un des seuls qui sût se tenir devant l'abîme, le regarder sans trembler² et formuler ce désespoir dans la théorie de l'éternel retour. Nietzsche lui « ouvre les yeux »³ sur le fait qu'il faille « mettre de l'ordre dans le monde »⁴, sans rien attendre de Dieu, mais cet ordre, ce ne sera pas Nietzsche qui lui en inspirera la forme. La théorie du surhomme sera « un autre paradis », une « porte de salut » « ouverte dans le cercle

¹ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 56.

² Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 312-334.

³ *Ibid.*, p. 327

⁴ *Ibid.*

fermé de l'éternel retour », chimère que Nietzsche s'était laissé aller à créer¹. Pourtant le surhomme est un effort pour faire de l'homme le rêve du nouveau monde sur terre, mais cette volonté de puissance ne satisfait pas celui qui, à ce moment à Londres, voit passer les avions bombardiers dans le ciel, les avions qui eux-mêmes, quand Léonard De Vinci les avait imaginés, n'avaient pas été conçus pour détruire le monde². Malgré une thèse écrite sur sa philosophie³, thèse assez insignifiante en regard du reste de son œuvre, c'est surtout à l'homme qu'il s'intéresse, à sa souffrance, son martyre, à son effort pour faire tomber les idoles. Kazantzaki semble, comme Nietzsche, convaincu qu'il y a du positif dans l'attitude nihiliste, dans le sens où elle détruit l'équilibre des valeurs. Mais le double sens que prend son ascèse, creuser dans la matière et élargir simultanément l'esprit à travers l'action même de creuser, s'approcher ainsi de Dieu, son Dieu, coïncider de plus en plus avec la réalité, fait de la déconstruction du bâtiment intellectuel le lieu d'une recherche de sens qui prend toujours le pas sur la perte de sens vécue dans cette déconstruction.

En 1922, à Vienne, il écrit une tragédie qui s'appelle *Bouddha*, et dont la rédaction chevauche celle d'*Ascèse*. Bouddha marque par sa présence nombre de ses œuvres : en particulier l'*Odyssée*, le chant XVIII où Ulysse rencontre le prince Managui, représentant de Bouddha dans l'épopée ; *Zorba*, dans lequel le narrateur essaie de « se délivrer »⁴ de Bouddha en écrivant une tragédie ; *Lettre au Greco* dans le chapitre où il raconte à Vienne comment la tragédie sur Bouddha avait été le fruit d'une maturation ; le *Jardin des Rochers* qui raconte son voyage en Asie et évidemment ses nombreuses rencontres avec l'esprit bouddhique. Pour Bouddha, celui qui arrive au faite de l'effort est celui qui a réussi à « se délivrer de la délivrance »⁵, se délivrer de l'idée du salut ou de l'espoir d'une salut⁶. *Ascèse*, du moins l'ascèse comme libération de l'esprit, semble étroitement liée à l'ascèse de Siddhartha qui, tapi sous un arbre comme Ulysse au chant XVI de l'*Odyssée*, procède à un retour de l'esprit sur lui-même, pour se libérer de la souffrance et annihiler tout désir, cause des souffrances, jusqu'à la dernière étape qui est le nirvana, l'absence de souffrance. Comme dans la mystique chrétienne, et comme le remarque Bergson, il y a, derrière la religion savante du bouddhisme une vision mystique « transcendante à la raison comme à la parole », non intellectuelle qui

¹ *Ibid.*, p. 334.

² *Ibid.*, p. 327.

³ *Ο φρειδεरिकός Νίτσε εν τη φιλοδοφία του δικαίου και της πολιτείας, Καινούρια Εποχή*, été 1959, p. 34-89. Voir, à ce sujet, l'analyse qu'en fait Peter Bien, *op. cit.*, p. 24-36.

⁴ Kazantzaki, *Zorba*, p. 200.

⁵ Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 544.

⁶ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p.347.

mène à « l'absorption dans le tout »¹. Mais il prône, à la grande différence des mystiques chrétiens, « une extinction du vouloir-vivre »².

Si le but du bouddhisme est le nirvana, l'absence de désir, Kazantzaki dans son œuvre met l'emphase d'abord sur la lutte. Ulysse dans le chant XVIII refuse d'un côté le nihilisme de Managui et de l'autre, l'espoir de survie de l'âme après la mort que nourrit la prostituée Margaro³.

Le narrateur de *Zorba*, en lisant les vers sans vie de Mallarmé pressent soudain que Bouddha est le « dernier homme », indépassable parce qu'il « s'est vidé » : « en lui, c'est le néant, il est le Néant »⁴. L'idée de la lutte fait de l'abîme, tout comme du chaos, le sas de la matière et des illusions plutôt que l'endroit où l'être est complètement absorbé. Remarquons d'ailleurs que Kazantzaki ne parle jamais de s'annihiler dans l'abîme, mais d'avoir le courage de « rester debout, sans que les genoux ne plient, au bord du gouffre et regarder l'abîme sans peur et sans lâcheté »⁵. Prévélakis souligne également que la cosmologie de Kazantzaki, c'est-à-dire, précise-t-il, *L'Odyssée*, ne se termine pas par l'attitude bouddhique⁶. Le bouddhisme est une étape de sa maturation, tout comme le nihilisme. Pour Bergson le bouddhisme est dépassé par le mysticisme chrétien. En revanche, le bouddhisme sera par la suite influencé par celui-ci⁷. Kazantzaki dira que bouddhisme est arrivé trop tôt, il n'a pas encore assez vécu, il n'y a pas eu encore assez de vie, l'élan vital n'est pas épuisé ou au contraire, ne s'est pas encore totalement libéré de la matière. Or partout où Bouddha passe « il ne jaillit plus d'eau, pas une herbe ne pousse, pas un enfant ne naît »⁸. Il est la fin de la vie, car il s'est complètement détaché de la matière, et la dernière injonction de Maragui enterre le dernier élément vital : « Délivrez-vous de l'esprit et de dieu, de la peur et de l'espoir, délivrez l'âme du corps pour qu'elle se lève et s'en aille ! »⁹. Dans *le Jardin des Rochers*, il oppose son propre Dieu, celui que nous retrouverons aussi dans *Ascèse*, à Bouddha :

¹ Bergson, *Les deux sources*, p. 237.

² *Ibid.*

³ Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 606-607.

⁴ Kazantzaki, *Zorba*, p. 156.

⁵ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 329. Il dira même que les grands créateurs ont construit un pont sur l'abîme, sur lequel allaient pouvoir passer les hommes, parmi lesquels il mettra le Christ, Bouddha, Moïse (dans cet ordre). Celle qu'il appelle la tigresse, nom qu'il a donné à la vision intuitive qui l'accompagne partout, lui dit « nous appelons abîme tout ce que nous ne pouvons pas traverser ». *Ibid.*, p. 272. Comme si l'abîme qui pouvait être franchi par les âmes n'existait pas pour elles.

⁶ Prévélakis, *400 Lettres*, p. μς.

⁷ Bergson, *Les deux sources*, p. 239.

⁸ Kazantzaki, *Zorba*, p. 156.

⁹ Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 608.

Bouddha, ce vers à soi gigantesque, a grignoté le mûrier entier de la terre, il a tout mangé, tout bu, tout embrassé, il ne veut plus manger, boire, embrasser.
[...] Mais mon Dieu à moi a faim encore, il a soif encore, il voit le pain, le vin, la femme et rugit. Il s'efforce en suant de transformer un peu de chair en esprit.
[...] Il ne joue pas, il ne sait pas sourire, il souffre. Il croit à la matière et aux larmes¹.

Ainsi s'est-t-on demandé si ce petit traité - qui termine sur l'effondrement du dernier obstacle « Même ce un n'existe pas! »², conclusion de la dernière partie, « Silence », ajoutée en 1928 - n'était pas un ouvrage nihiliste. Mais de quel nihilisme pourrait-on faire émerger autant de poésie et de personnalités s'efforçant de lutter pour quelque chose qui les dépasse ? Quel effort ne fait-il pas au contraire pour arracher aux ténèbres un sens à la vie qui ne sera pas nourri d'illusions et saisir l'énergie qui sous-tend le désir primitif de vivre, d'agir, de créer !

Celui qui cherche à creuser au-delà de l'univers pratique de l'entendement se posera des questions qui surgissent en effet là où se fait sentir comme un trou noir dans l'existence, provoqué par le sentiment profond de la vanité de toutes choses, et celui, naturel, du désir d'éternité.

Il faut donc comprendre le « cœur », comme ce qui, par opposition à l'intelligence, saura trouver dans le vécu une réponse parce que c'est à la vie qu'il s'adresse et qu'il pose différemment les questions : « N'aspire ardemment qu'à une chose : chercher ce qui se cache derrière les apparences, le mystère qui m'enfante et me tue, et si derrière le cours visible et incessant du monde se cache une présence invisible et immobile » ou encore « Je cherche, au-delà de l'homme, le fouet invisible qui le fouaille et le pousse au combat »³. Bergson pose aussi la question : « d'où venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous? »⁴. Ces questions, il considère légitime de les poser au philosophe. Kazantzaki dans le prologue à *Zorba* rappelle que Bergson l'a « soulagé de ses angoisses philosophiques qui le tyrannisaient pendant sa jeunesse »⁵ - les réponses aux questions importent ici autant que le fait de poser les questions, et surtout de poser les mêmes questions. Si Bergson eut un tel succès, c'est peut-être parce que ces questions sont, même pour celui qui ne semble pas chercher, des questions qui sous-tendent, comme un fil invisible, le cours de notre vie dont certains événements viennent irrémédiablement rappeler la vanité.

¹ Kazantzaki, *Le Jardin des Rochers*, p. 223.

² Kazantzaki, *L'Ascèse*, p. 112.

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ Bergson, *Energie spirituelle*, p. 2.

⁵ Kazantzaki, *Βίος Και Πολιτεία Του Αλέξη Ζορμπά* (1946, *Vie et Politique d'Alexis Zorba*), Athènes, Εκδόσεις Κασταντζάκη, 1981, p.7. Nous traduisons.

Devant le silence de Zorba, les voix éternelles et vaines s'élevaient en moi. De nouveau, ma poitrine se remplissait d'angoisse. Qu'est-ce que ce monde ? me demandais-je, quel est son but et en quoi nos vies éphémères peuvent-elles concourir à l'atteindre ? Le but de l'homme est de faire de la joie avec la matière, prétend Zorba ; de l'esprit, disent d'autres ; ce qui revient au même sur un autre plan. Mais pourquoi ? En vue de quoi ? Et quand le corps se dissout, reste t-il quelque chose de ce que nous avons appelé âme ?¹

Le personnage bien différent de Zorba, Orestis², se sent tiraillé. D'un côté, il y a la logique qui lui dit : « mets des œillères à droite et à gauche de tes yeux et baisse-toi sous le fléau, toute la journée bien attaché au cycle aux frontières étroites de la vie » ou encore « Ne soulève pas le front et ne demande rien ! » et de l'autre les questions qu'il ne peut pas s'empêcher de poser à la Destinée (την Μοίρα) : « Dis-moi, qui sommes-nous ? Qu'est-ce que la vie ? Qu'est-ce que l'amour ? Qu'est-ce que la mort ? Et pourquoi, nous, est-ce que nous courrons ainsi ? Qui nous pousse ? Et où allons-nous ? Où allons-nous ? »³.

Les questions « où allons-nous ? » et « qui nous pousse ? » si récurrentes dans son œuvre impliquent qu'il y a une direction propre à la vie qui pourrait ne pas aboutir seulement à la mort, mais à quelque chose qui la dépasse dans le sens, non pas d'une survie après la mort, mais d'une continuité que la mort ne viendrait pas rompre. La question que posait le patron de Zorba, ne concernait pas le sens d'une vie malgré la mort, mais le sens de la vie au-delà des limites de la mort qui sépare les vies les unes des autres. C'est à une pensée de l'universalité que ces questions nous amènent et que Bergson saura formuler. Il remet l'intelligence dans une existence plus large qui la comprend, il a entouré la durée de notre perception d'une infinité d'autres rythmes dont deux ont pu être ici mise en exergue - celui du chaos et celui de

¹ Kazantzaki, *Zorba*, p. 306.

² Orestis est le personnage principal de son œuvre *Les âmes brisées* écrite en 1908 et signée de son pseudonyme Petros Psiloreitis. On y voit un jeune étudiant en philosophie à Paris. Dans la première partie (Triomfale), Orestis fait un discours sous la pluie devant une petite assemblée d'étudiants grecs qui se moquent de ses propos : il y prêche l'amour de tous les hommes, un rassemblement de l'humanité sous les auspices de la science. Dans la deuxième partie (Vibrato), Orestis, et Krisoula passionnément amoureuse de lui, se retrouvent dans leur petite chambre d'étudiant et essaient de surmonter l'épreuve du discours mal accepté. Orestis médite sur ce fossé qui le sépare des autres. Il s'isole aussi de Krisoula dont la gentillesse l'insupporte de plus en plus. La citation correspond à la fin de cette deuxième partie. Il perd contact avec une réalité dont il n'arrive pas à saisir le rythme. Dans la troisième partie (Fouetté), il se rend bien compte qu'il n'y a nulle part la liberté, l'égalité, la fraternité. Cela l'empêche de vivre tandis que le problème n'effleure même pas ses camarades. Xrisoula, elle aussi s'enfonce dans une souffrance aigüe, les deux protagonistes sont de plus en plus chétifs, leur corps de plus en plus malade. Nora, troisième personnage, qu'Orestis aime aveuglément, leur rend visite dans leur chambre et la souffrance de nos deux personnages implode. Dans la dernière partie (Marche Funèbre), le vieux Giorgas dont ils appréciaient la compagnie, meurt. Xrisoula et Orestis arrivent à un point de non retour où ils regrettent la dimension tragique de leur vie. Xrisoula est de plus en plus faible. Sa longue descente non retentit vers la mort s'accroît. Elle meurt et laisse Orestis seul. Il se rend à un concert un mois après sa mort. Il ressent des émotions qui semblent le remettre en contact avec la vie, mais son âme est définitivement brisée. On retrouve un rythme semblable à celui de ses autres romans, sauf qu'il ne s'agit pas d'une ascension mais d'une lente descente.

³ Kazantzaki, *Σπασμένες Ψυχές*, Athènes, Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2007, p. 169. Nous traduisons.

l'intelligence- , et pourra en même temps, par un même mouvement, remettre l'homme dans une durée moins discontinue que celle dans laquelle il se perçoit à travers la perception intellectuelle de son moi et moins continue que celle dans laquelle il se dissout, dans le chaos. Autrement dit, ce détour par la pensée de la vanité de Kazantzaki nous permet de montrer en quoi Bergson incite l'écrivain à sortir du rythme de durée de son intelligence pour adopter des rythmes qui apporteront dans leur dynamique, une nouvelle vision, dans laquelle c'est un nouveau sens que prendra la vie. Aussi n'est-ce pas aux questions de la vanité que le philosophe français apportera les ingrédients d'une réponse possible, mais plutôt aux questions qui se placent du point de vue de la vie dans sa durée, c'est-à-dire, la vie comme continuité. Peut-être même que Bergson est pour Kazantzaki celui qui a su formuler la question autrement, de sorte à ce que la place de l'homme dans ce contexte devienne participation à l'universel et non individualité close dont l'existence peut être jetée dans l'abîme. L'ascèse prend aussi une toute autre dimension, puisqu'elle s'inscrira aussi dans l'effort pour rejoindre le tout de l'univers en devenant exigence d'action : « Notre inextinguible soif d'immortalité, se demandera le narrateur de *Zorba*, vient-elle, non de ce que nous sommes immortels, mais de ce que, pendant le court instant où nous respirons, nous sommes au service de quelque chose d'immortel ? »¹

¹ Kazantzaki, *Zorba*, p. 306.

Deuxième chapitre : Constitution de l'homme nouveau

Nous avons montré dans la première partie que l'ascèse commençait par l'exercice difficile d'un désapprentissage du monde pour que celui-ci n'apparaisse plus sous l'autorité des besoins et des habitudes, mais pour lui-même, virginal et poétique. Creusant donc dans les acquis de la perception, ce sont trois questions primitives et fondamentales qu'ose poser Kazantzaki dès « La Préparation », et qui trouveront tout leur sens au fur et à mesure du texte : d'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous ? Il creuse même plus loin, et atteint le point où il n'y a plus d'appui pour formuler les questions, quand tout effort est happé par la pensée de la vanité du monde. Il ne peut plus y pousser qu'un « Cri », expression sans formes, dont l'écho se perd dans les profondeurs de l'abîme. Il fallait donc trouver un sens à la vie qui ne se laisse pas si facilement happé par la pensée de la vanité, et surtout, un sens qui ne dépende pas d'espoirs incertains d'une vie prochaine. Il fallait un sens profond qui pèse de tout son poids sur la vie pour qu'il puisse vaincre la mort ; il fallait un sens qui ne soit pas issu d'une réflexion intellectuelle ou logique, n'aboutissant qu'à des « petites certitudes »¹. Nous repartons du cœur pour commencer cette « marche mystérieuse »².

La pensée de la vanité est d'autant plus forte quand on considère la vie comme ce qui commence à un moment précis et ce qui finit à un autre. Avant ce commencement, après cette fin, il n'y a rien. Donner un sens à ce laps de temps est aussi difficile que de soutenir l'idée, qui sera montrée comme fautive par Bergson, d'un finalisme vital interne aux organismes³. Il est tout aussi difficile de donner un sens profond à une phrase dont on ignore le contexte. Mais cet exemple implique déjà qu'il y ait un contexte particulier. Comment donner un sens à ce qui a une fin, si cette fin emporte tout avec elle, et si le sens qu'on veut qu'elle prenne ne doit pas être celui d'une course au paradis gagné au Jugement Dernier?

Si dans le premier chapitre, nous avons plutôt insisté sur l'idée qu'il fallait creuser, sous les croûtes épaisses qui recouvrent l'âme, creuser dans les habitudes de la chair, creuser dans les habitudes du langage, le deuxième mouvement sur lequel nous voudrions insister, c'est donc

¹ Kazantzaki, *L'ascèse*, p. 59

² *Ibid.*

³ Dire qu'il n'y a pas de finalisme interne aux organismes empêche de penser l'individu comme un organisme complètement clos sur lui-même et dont on trouverait le sens sans sortir du corps. La finalisme interne correspond au fait que chaque cellule œuvre pour le bien de l'individu et « s'organise avec intelligence en vue de cette fin », Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 41. La pensée finaliste isole chaque être vivant. Mais pour Bergson, soit la finalité est externe, soit il n'y a pas de finalisme.

celui de l'élargissement. Ce mouvement ne fait pas suite au premier, il en est plutôt la conséquence directe, comme le lest lâché dans le vide permet à l'aérostat de s'élever. Le lest et l'élévation sont étroitement liés, ils sont même nous pourrions dire une même action, mais il a fallu les séparer pour mieux les décrire. Le terme de « libération » nous permettra cependant par la suite de les réunir dans un même mouvement.

I) Réinsérer chaque chose dans le Tout.

Commençons par réinsérer chaque chose dans le Tout, propose Kazantzaki, nous sentirons alors que l'espèce humaine appartient à une continuité vitale universelle, présente en chacun par ce qui le relie à sa race, à l'humanité, et plus profondément, à la nature :

Nous sommes une humble lettre, une syllabe, un mot de l'immense Odyssée.
Abîmés dans un chant gigantesque, nous luisons comme luisent les humbles cailloux tant qu'ils sont au fond de la mer.
Quel est notre devoir? Relever la tête de dessus le texte, un instant, le temps que le supportent nos poumons, et respirer le chant océanique¹.

La durée est ce qui permet de penser, autrement que par l'intelligence, le moi et son rapport à l'univers, par une continuité progressive qui empêche ultimement de considérer un être vivant isolé des autres. C'est aussi par la même méthode que le mot cesse d'être seulement un poids, une corruption du sens profond ; parce qu'il est relié aux autres mots du texte, il « incarne » un sens profond qui le dépasse, le déborde. Nous avons souligné dans la première partie que la philosophie avait pour fonction selon Bergson d'invertir la direction habituelle du travail de la pensée. Dans le troisième chapitre de l'*Evolution Créatrice*, il écrit que la philosophie ne peut être qu'un effort pour se fondre à nouveau dans le tout². Bergson reprend dans ce chapitre un des problèmes cruciaux dont nous avons parlé : dès qu'une théorie pense en terme « de faits et d'objets »³, elle se donne l'intelligence. Bergson utilise cet argument contre les théories évolutionnistes qui voudrait engendrer l'intelligence en se donnant dès avant l'intelligence. L'élargissement de la conscience du monde ne peut se faire qu'en désintellectualisant la vision du monde. Les contours des faits et des objets dépendent de la perception que nous en avons, et la perception découpe en fonction de l'action. Mais la véritable influence d'un corps ne se fait pas qu'aux points du dessin que nous en avons. Elle peut s'exercer sur l'univers entier : « plus la physique avance, plus elle efface d'ailleurs

¹ *Ibid.*, p. 71.

² *Ibid.*, p. 193.

³ *Ibid.*, p. 189.

l'individualité des corps et même des particules »¹, ce que les avancées de la physique elle-même tend à montrer. Bergson distingue alors de l'intelligence qui s'intéresse à la réalité « dans la mesure seulement où elle intéresse l'œuvre qui s'accomplit et le sillon qui se creuse »² cette autre faculté qui nous replonge « dans l'océan de vie », dans lequel « nous sentons que notre être, ou du moins l'intelligence qui le guide, s'y est formé par une espèce de solidification locale »³. Ainsi, si la conscience fait l'effort d'enlever le filet de l'intelligence, alors ce ne sera pas seulement la perception du monde extérieur qui se diluera dans une dynamique universelle, mais l'individu lui-même et la façon dont il se perçoit.

a) Dépassement du « moi » et du « mot ».

Ne faut-il pas en fait, commencer par oublier le mot, le point, suspendre sa matérialité, faire éclater ainsi ses limites en ne le considérant que sous le rapport qui le lie au reste de la phrase ? Puis de la phrase elle-même, observer que la pause marquée par le point qui l'extériorise en une phrase, ne commande pas un retour à rien, mais une continuité hors de laquelle elle n'a plus de sens, puisqu'elle participe irréductiblement à une histoire ? Le sens d'une phrase, le point d'eau dans un paysage, l'oasis dans un désert, la vie d'un homme, seront perçus différemment en fonction du contexte dans lesquels on les met, de la vision plus ou moins large dans laquelle ils s'inscrivent. La vie est, du point de vue de l'individu, comme une phrase qui ne sait pas qu'elle appartient à un texte. C'est pourtant tout le texte qui la précède qui lui donne tout son sens, et elle apporte à son tour, mais avec tout ce qui la précède, à tout le texte qui suivra, un sens qui ne peut être compris qu'en fonction du reste. Entre le visible brut de la vue, et l'invisible, qui n'est que le visible dilué, deux façons de voir se distinguent : il s'agirait dans le premier cas de voir les lignes d'écriture d'un livre, comme s'il s'agissait juste d'en observer l'imprimerie, et dans le deuxième cas, de voir ces mêmes lignes mais cette fois-ci en les lisant, dans l'ordre, chaque ligne rajoutant à la précédente, les voir non seulement avec les yeux mais aussi avec l'esprit. La durée est d'abord mémoire. Voir les choses dans la durée, c'est pouvoir sentir le mouvement continu indivisible que la suite de mots forme.

On part de presque rien (« oui, oui, je ne suis rien »⁴), le « moi » commence comme un point minuscule insignifiant : « Une phosphorescence imperceptible sur la plaine humide, une chose misérable qui rit, et qui aime, qui crie pendant quelques minutes, puis on lui bourre de

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 192.

³ *Ibid.*, p. 192-193.

⁴ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 61.

terre la bouche »¹. Le « moi » est ainsi réduit spatialement, comme un point à peine visible dans la plaine mais aussi temporellement, il crie pendant quelques heures² puis il meurt. La vie de l'individu, dit Kazantzaki est éphémère mais aussi passagère, dans le sens où elle est un passage, elle laisse passer, elle se laisse traverser³. C'est l'idée qu'il oppose implicitement dès le prologue à celle de l'abîme obscur que sont la naissance et la mort : « Dans les corps vivants et passagers luttent deux courants »⁴. A la fin du premier échelon de la deuxième partie, le « moi » prend conscience qu'il est un « pont provisoire »⁵, à la fois donc passage, dans le sens où à travers lui passe celui qu'il sent dans ses entrailles, et passager, dans le même sens que provisoire : il n'est là que pour laisser passer celui qui crie : « quelqu'un passe au dessus de moi et, aussitôt, je m'effondre derrière lui »⁶. L'homme serait donc traversé par une continuité qui le relie aux autres êtres vivants, continuité qu'il ne s'agit pas seulement de constater du point de vue biologique, selon lequel, nous le verrons avec Bergson, l'individu n'est jamais totalement clos sur lui-même. Kazantzaki propose d'aller plus loin et de rappeler en soi cette continuité, travail de mémoire que les recours à la fantaisie et à l'image seules pourront traduire proprement. Kazantzaki n'aspire pas dans cette deuxième partie d'*Ascèse* à remettre le moi dans un contexte qui le transcenderait mais à le fondre dans ce contexte pour qu'il y ait dépassement du « moi », disparition de ses limites, osmose avec l'univers. Cela implique à la fois un changement dans son être, et un sens renouvelé du monde. On n'élargit le contexte qu'en élargissant le moi. La science est capable d'étudier l'évolution de la vie sur des millénaires mais pour notre vision - non pas spatiale, car comme le remarque Bergson notre perception atteint les étoiles⁷, mais temporelle - le plan est trop large. Nous sommes comme des « tout petits vers » dira le narrateur à Zorba pour répondre à la question qu'il lui pose : d'où vient-on ? Où va t'on ? « De tout tout petit vers sur la feuille d'un arbre gigantesque »⁸. Il faut marcher, dira-t-il, pour aller jusqu'au bout de la feuille : « La marche »

¹ *Ibid.*, p. 62.

² *Ibid.*

³ Nous retrouvons la même idée dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 293. « Ce qu'il y a de grand dans l'homme, c'est qu'il est un pont et non un but : ce que l'on peut aimer en l'homme c'est qu'il est un passage et un déclin ». Mais il n'est pas un passage pour la vie mais pour le surhomme. En soi l'idée n'est pas tellement différente de celle que veut dire Kazantzaki : l'homme est un passage le long duquel l'évolution continue et mène pour Nietzsche au surhomme, pour Bergson à l'homme qui saura ressaisir la frange d'intuition.

⁴ Kazantzaki, *L'Ascèse*, p. 43

⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶ *Ibid.*

⁷ Bergson, *Les deux sources*, p. 274, « On ne se lasse pas de répéter que l'homme est bien peu de chose sur la terre, et la terre dans l'univers. Pourtant, même par son corps, l'homme est loin de n'occuper que la place minimale qu'on lui accorde d'ordinaire et dont se contentait Pascal lui-même quand il réduisait le « roseau pensant » à n'être, matériellement, qu'un roseau. Car si notre corps est la matière à laquelle notre conscience s'applique, il est coextensif à notre conscience, il comprend tout ce que nous percevons, il va jusqu'aux étoiles ».

⁸ Kazantzaki, *Zorba*, p. 304.

sera le titre de cette deuxième partie d'*Ascèse*. Or les différents arguments avancés par Bergson pour arriver à l'idée d'un élan vital offrent à Kazantzaki le sens d'une marche qui procède comme un élargissement de l'intérieur : il faut qu'il y ait continuité qui unisse les êtres entre eux à la fois dans le temps, et dans l'espace, et mémoire, pour que cette continuité se conserve et progresse.

b) continuité vitale entre les individus.

Dès le début de l'*Evolution Créatrice*, Bergson reprend l'idée de *Matière et Mémoire* selon laquelle les objets sont découpés en vue de notre action sur eux, ou, si nous voulons le formuler en terme de besoin pour mieux souligner le rôle de l'ascèse comme désobstruction de notre perception, la matière est scindée par la multiplicité de nos besoins. La première des images sur laquelle se régleront toutes les autres est celle de notre corps, lui même découpé au sein de l'univers¹. Bergson oppose alors à l'existence de notre être conscient, les objets qui, pour être isolés par la science et se soumettre à ses opérations, ne sont plus considérés que sous la condition de leur répétition possible. Ils sont immobilisés par un acte artificiel de l'entendement. Il faut donc les « réintégrer dans le Tout »² du devenir auquel ils appartiennent, dans une histoire et une interaction vitale universelle. L'être vivant, lui, en tant qu'organisme perceptible, n'est pas un découpage artificielle, il s'agit bien d'un individu, duquel se dégage une personnalité, un caractère, une âme. Mais Bergson démontre à ceux qui maintiennent l'idée d'un finalisme interne (toutes les parties d'un corps sont faites pour le bien de l'ensemble), qu'il ne peut être considéré d'organismes sans soumettre les plus petits organismes au bien du plus grand, et donc que toute finalité, si on veut en poser une, sera externe. L'être vivant, qu'on croirait objectivement clos, ne sera pas réellement une unité indépendante dans un Tout qui équivaldrait sans cela à une totalité d'unités libres et sans liens.

Tout individu est imparfait en tant qu'individualité, parce que difficile à isoler parfaitement en raison de ses possibilités de reproduction, de régénération :

Les éléments organisés qui entrent dans la composition de l'individu ont eux-mêmes une certaine individualité et revendiqueront chacun leur principe vital, si l'individu doit avoir le sien. Mais, d'autre part, l'individu lui-même n'est pas assez indépendant, pas assez isolé du reste, pour que nous puissions lui accorder un

¹ Voir le premier chapitre de Bergson, *Matière et mémoire*, p. 12 « Il en est une [d'image] qui tranche sur toutes les autres en ce que je ne la connais pas seulement du dehors par des perceptions, mais aussi du dedans par des affections : c'est mon corps ».

² Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 11.

« principe vital » propre. Un organisme tel que celui d'un Vertébré supérieur est le plus individué de tous les organismes: pourtant, si l'on remarque qu'il n'est que le développement d'un ovule qui faisait partie du corps de sa mère et d'un spermatozoïde qui appartenait au corps de son père, que l'œuf (c'est-à-dire l'ovule fécondé) est un véritable trait d'union entre les deux géniteurs puisqu'il est commun à leurs deux substances, on s'aperçoit que tout organisme individuel, fût-ce celui d'un homme, est un simple bourgeon qui a poussé sur le corps combiné de ses deux parents¹.

En raison même de cette isolation imparfaite, de cette fissure dans son individualité, qui est paradoxalement à l'origine de son individualité, l'être vivant doit lui aussi être réinséré, plutôt qu'isolé, dans le champs de la durée. L'image de la plante s'ajuste particulièrement bien à l'œuvre de Kazantzaki qui foisonne de références aux plantes, à la moisson, aux graines², aux bourgeons pour montrer la continuité de la maturation. Ici aussi il s'agit de montrer qu'il y a continuité, et que cette continuité serait la même que celle qui lie la tige à la fleur, si la fleur s'épanouissait séparément de la tige. La vie a un début et une fin, mais pour la vitalité, le principe vital autrement dit, qui fait liaison par la reproduction entre deux êtres vivants, il est impossible de dire quand l'individu commence et quand il finit de la même façon que le bourgeon prend toute sa vitalité dans la tige et plus loin encore, dans la graine.

Il montre donc que le corps vivant dure, que ce qui constitue sa vitalité est justement la durée et que cette vitalité n'est pas recommencée dans chaque être mais continuée : « jamais le cercle ne se ferme » écrira Kazantzaki en parlant de l'« essence de son Dieu » auquel l'homme participe, « c'est que ce n'est pas un cercle, mais une spirale qui monte éternellement, élargissant, enveloppant, développant le trinitaire combat [Souffrance-joie-espérance] »³. La spirale dira Bergson dans les *Deux Sources* est une meilleure image que l'oscillation pour décrire les mouvements de l'histoire : une action provoque toujours une réaction contraire, puis le mouvement reprendrait le mouvement initial. Mais il n'y a pas d'oscillation parce qu'il y a mémoire, évolution, la dernière action étant « grossie de l'expérience intermédiaire »⁴. L'idée de la spirale pourrait être appliquée autant à la vitalité qu'à son « Dieu » que les commentateurs auront tôt fait d'identifier à un élan vital. Le cercle est clos et oblige à la création *ex nihilo* d'un autre cercle si l'on veut poursuivre le même mouvement. La spirale elle imagine le même mouvement, mais sans discontinuité, d'une création qui partirait d'une victoire sur la matière liée à la souffrance dans cette lutte. Une meilleure image encore serait

¹ Bergson, *Evolution Créatrice*, p. 43.

² L'image de la graine sera le fil conducteur du chapitre de son autobiographie que nous étudierons à la fin de la seconde partie.

³ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 82.

⁴ Bergson, *Les Deux Sources*, p. 311.

celle d'une spirale qui s'élargirait au fur et à mesure, car tel est bien le but : « élargir le champs de la joie »¹ sans jamais rompre la ligne.

L'explication du vieillissement par la durée du corps (enregistrement continu de la durée, une persistance du passé dans le présent, et par conséquent une apparence au moins de mémoire organique) permettait de montrer l'insuffisance de l'étude du vital par les méthodes scientifiques qui découpent le vital en moment discontinu: « ce qu'il y a de proprement vital dans le vieillissement est la continuation insensible, infiniment divisée, du changement de forme »². Ce que Bergson souligne dans l'opposition entre le continu et le discontinu, c'est qu'une pensée du vieillissement par le discontinu est paradoxale puisqu'il fait naître et mourir un présent toujours renouvelé. La totalité du passé comme direction ne serait pas prise en compte : la cause ne serait cherchée que dans l'antécédent, sur lequel s'ajouterait ou se perdrait quelque chose. Comment expliquer l'évolution, la modification totale du corps comme peuvent témoigner les moments de l'adolescence et de la ménopause s'il y a juste des instants qui se succèdent ?

Personne ne soutiendra alors qu'elles surviennent ex abrupto, du dehors, simplement parce qu'on a atteint un certain âge, comme l'appel sous les drapeaux arrive à celui qui a vingt ans résolu. Il est évident qu'un changement comme celui de la puberté se prépare à tout instant depuis la naissance et même avant la naissance, et que le vieillissement de l'être vivant jusqu'à cette crise consiste, en partie au moins, dans cette préparation graduelle³.

La notion bergsonienne de continuité isolée ne suffit pas à expliquer les causes de l'évolution : il faut, pour qu'il y ait évolution, qu'il y ait mémoire, conservation de tous les instants, maturation. Partout où il y a évolution, il devrait y avoir continuité, que ce soit dans l'évolution des espèces, l'évolution d'une espèce, l'évolution d'un individu dans l'espèce. La continuité de la première évolution prendra comme nom l'élan vital. La continuité propre à l'évolution d'un individu humain sera la conscience humaine, la continuité dans l'histoire de l'humanité qui n'apparaîtra qu'à la fin de son œuvre, serait l'amour. L'élan vital, l'amour et la conscience humaine seront la réponse bergsonienne au problème de l'évolution repris sur trois niveaux. Mais il semblerait bien que ces trois énergies créatrices ne soient que les ramifications d'un même arbre. Parce que nous sommes à l'échelle humaine, il n'y aura que la conscience qui apparaîtra comme donnée immédiatement. C'est donc par là que Bergson avait commencé en y trouvant l'essence du temps, la durée, qui est d'être continue parce que

¹ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 82.

² Bergson, *L'Evolution Créatrice*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 19.

mémoire. Kazantzaki retrace le chemin d'une conscience, conscience du moi, qui s'étire, se continue indivisiblement au-delà du moi pour devenir conscience de l'humanité, conscience de la terre. Serait-elle donnée immédiatement que nous ne pourrions nous-mêmes la ressentir si nous ne coïncidons pas avec l'énergie créatrice qu'est cet amour. Car il s'agira bien, au final, dans cette *Ascèse*, d'un élan d'amour qui nous traverse. A la notion de continuité il faudra donc ajouter, pour que l'expérience soit valable et plus seulement de l'ordre de la fantaisie, le témoignage par l'immédiat de cet élan créateur. Ici se mesurera toute la difficulté de l'entreprise.

II) Problème de la primitivité et du progrès

Les deux échelons qui succèdent à celui du « moi », sont l'échelon de « la race » et celui « de l'humanité ». Qu'il y ait continuité, cela ne fait plus aucun doute, même si cette continuité se ramifie et se divise entre les générations d'hommes. Le problème que l'on rencontre à ce stade de l'élargissement du « moi » est davantage celui de la mémoire. C'est par la mémoire continue que le moi s'élargira jusqu'à l'univers, en faisant de l'homme le détenteur d'une mémoire de plus en plus grande, mais aussi, nous le verrons, de plus en plus condensée. Le problème d'une mémoire dans l'humanité du progrès de l'espèce peut se poser dès lors qu'il n'y a pas d'héritage des acquis, et même plus encore, dès lors que l'espèce est considérée comme close sur elle-même : elle n'évolue plus. Ce problème de la mémoire nous oblige à nous placer directement à l'endroit où aboutira la marche de Kazantzaki, celle du mouvement indivisible duquel nous voyons naître l'ensemble des êtres vivants. Nous nous donnons ainsi, d'abord le mouvement plutôt que sa solidification dans l'homme et les autres espèces.

L'élan vital est l'image d'ordre biologique de la force qui relie, par une continuité indivisible, l'évolution de l'ensemble des espèces vivantes. Mais l'image est avant tout une façon de récuser la façon dont les finalistes et des mécanistes pensent la vie¹. La grande erreur des deux grandes théories est de considérer que « tout est donné » et que le temps n'y change rien, ce qui engendre la possibilité d'un déterminisme radical dans lequel, puisque tous les éléments sont là, tout pourrait être prévu. Là où Bergson nous amène, c'est à l'idée d'une force créatrice imprévisible qui ne sied pas aux concepts intellectuels que l'on se donne généralement, c'est-à-dire, tous ceux qui ont rapport à notre action sur les choses². Dans *Les deux sources*, il résume en cinq points ce qui l'avait amené à parler d'un élan vital. Nous

¹ Il s'agit en particulier de réfuter le mécanisme de Spencer, le néodarwinisme de Weismann, le mutationnisme de De Vries, l'orthogénèse d'Eimer.

² Bergson, *Les deux sources*, p. 44.

donnerons ici le résultat de ses démonstrations pour avoir une vue d'ensemble de ce pourquoi la vie lui semble comme un élan vital, mais nous aurons à revenir sur certains points qui nous intéresseront plus particulièrement : tout d'abord du premier point émerge le fait que le phénomène vital n'est pas résoluble en une explication physico-chimique ou que du moins la science est bien loin d'en avoir montré la possibilité. Le deuxième point montrait que la vie avance dans des directions déterminées et n'est pas, comme le soutenait le darwinisme le fruit du hasard ou d'une multiplicité d'accidents infimes. Il souligne ensuite que l'évolution a lieu en profondeur dans les germes plutôt que dans l'« action mécanique des causes extérieures »¹, et que cette transmission est cause d'une complication accrue des organismes vivants. Il s'agit d'une « solution originale, trouvée par la vie, du problème que lui posent les conditions extérieures »² (quatrième point) et non d'une réponse imposée par des conditions extérieures. Mais le fait que ces solutions transforment l'ensemble de l'organisme et non seulement une partie, n'est pas encore expliqué. C'est en prenant le point de vue de la durée et non le point de vue mécanique que le mystère est en partie soulevé : le mouvement qui nous amène de l'organisme simple à l'organisme plus compliqué est le mouvement simple, indivisible, d'une force qui réussit petit à petit à soulever les obstacles de la matière (cinquième point). Bergson démontre que les espèces évoluent ainsi de manière identique sur les différentes lignes d'évolution à partir de l'étude de la structure de l'œil chez les mollusques et chez les vertébrés. Il peut ainsi aboutir au constat d'une vie en général. Puisqu'elle ne peut être envisagée ni du point de vue de la chimie, ni du point de vue de la physique, alors que la matière peut l'être, la vie est ce qui se « surajoute » à la matière (sixième point). La matière, elle, divise en différentes lignes d'évolution une force qui était originellement unique (septième point), et en divisant, elle la précise en individualités distinctes. Le dualisme vie et matière et la nature psychologique du mouvement vital que Lamarck avait pressenti permettent ainsi d'expliquer pourquoi la vie nous apparaît naturellement divisée dès lors qu'elle se mêle à la matière. Mais en tant que vie, elle est une force qui agit comme la conscience, c'est-à-dire comme une mémoire qui grossit en conservant chaque moment de son progrès, lesquels constituent un dépassement d'elle-même.

Ce qui attire notre attention ici, c'est le fait que la continuité vitale se ramifie dans la matière pour constituer des espèces par sauts brusques, mais que ces espèces ne prolongent pas l'évolution continue à laquelle elles appartiennent. Les espèces sont closes, elles constituent

¹ *Ibid.*, p. 116.

² *Ibid.*

un arrêt de la création de l'élan vital, et prennent par là-même la forme imprévisible dans laquelle nous les voyons. Nous pouvons déduire de ce que nous avons vu jusqu'à présent, que la matière est ce qui se caractérise par la discontinuité, et la vie ce qui se caractérise par la continuité. Or dans l'évolution des espèces, on peut « observer » à la fois la continuité de la vie engendrant les espèces les unes après les autres, et la discontinuité des espèces dont les contours sont visibles. Dès que la vie rencontre la matière, elle est ralentie, elle tourne sur elle-même, son énergie s'essouffle¹. L'élan vital se solidifie dans les espèces, comme il se solidifie dans l'homme. Il y a entre cette visibilité du solide et l'invisibilité de l'élan « une irrémédiable différence de rythme »². Là où il y a vie, il y a mobilité. La vie pénétrant la matière, son rythme est ralenti, si ralenti qu'elle « contrefait »³ l'immobilité alors qu'il ne s'agit que du « dessin d'un mouvement », autrement dit d'une condensation d'un mouvement très lent, ralenti par la matière, qui est un mouvement de création. Dans la continuité, on prend en compte la vie en se remettant dans la direction de son effort progressif qui a créé les différentes espèces, tandis que la discontinuité, autrement dit la continuité contractée en différents éléments solides, pouvant être regardés rétrospectivement comme autant de créations faites, est envisagée du point de vue de la matière et automatiquement du point de vue de l'intelligence qui la découpe. C'est la matérialité même de ces espèces qui épuise leur force et leur confère les contours saisissables. Chacune des espèces fait en cela le moins d'effort possible : « elle ne vise qu'à sa commodité »⁴, « elle va à ce qui demande le moins de peine »⁵, « elle entre dans un demi-sommeil »⁶. C'est comme si la force détachée de son élan originel n'était plus assez intense pour prolonger la création plus loin. Chaque effort par lequel une espèce est créée apparaît au contraire comme une lutte contre l'inertie dans laquelle la vie était plongée.

L'espèce de l'homme devra répondre en tant qu'espèce à la même immobilité. L'homme n'échappe pas à sa primitivité dès lors qu'il n'y a pas d'héritage des acquis. C'est ce que Bergson soutenait dans le premier chapitre de *L'évolution créatrice* en montrant qu'il est exceptionnel que des habitudes puissent être transmises. C'est sur ce constat que Bergson s'appuie, paradoxalement, pour démontrer qu'il y a eu progrès dans l'espèce humaine. Sous tous les acquis se cache une primitivité à laquelle l'espèce se raccroche comme le fond

¹ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 128.

² *Ibid.*, p. 128-129.

³ *Ibid.*, p. 129

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

inaltérable de la composition humaine : « Nous estimons que si l'on éliminait de l'homme actuel ce qu'a déposé en lui une éducation de tous les instants, on la trouverait identique ou à peu près à tous ses ancêtres les plus lointains »¹. Cette primitivité fera donc référence à la nature profonde de l'homme comme Bergson le montrera dans les *Deux Sources*. Mais alors si l'espèce est constituée, et s'il n'y a pas la conservation dans l'homme d'un degré gagné par l'humanité dans l'évolution, il faut définir ce qu'on entend par progrès et surtout se demander s'il y a évolution dans l'espèce humaine en tant qu'espèce, c'est-à-dire, s'il y a mémoire et à quel niveau se joue cette mémoire. L'évolution se fait de germe à germe et non d'individu à individu. Même s'il devait y avoir une modification du germe, dit Bergson, cela pourrait entraîné un « écart » par rapport au germe normal sans pour autant que le caractère acquis ne devienne le même que celui du géniteur. L'écart entre les germes, c'est-à-dire, la constitution physique qui a subi un changement ne détermine pas la constitution morale qui avait été acquise². Puisqu'il n'y a pas transmission des acquis, puisque le germe est quasiment toujours « primitif », alors en quoi l'individu peut-il porter plus haut son espèce ? Pourtant il semble indéniable qu'entre les primitifs et notre civilisation, il y a eût un énorme progrès effectué. Où se situe alors la mémoire de ce progrès dont nous sommes le résultat ? Les connaissances et les actions transmises par la civilisation constituent un progrès dans le sens quantitatif d'une plus grande soumission de la matière. Tout cela a-t-il eu un véritable effet sur la constitution humaine ? Cette quantité peut être comprise cependant comme une qualité dès lors qu'on envisage les limites que l'homme a dû franchir pour inventer tous les instruments qui lui permettaient de mieux connaître. Le progrès serait envisagé non plus du point de vue de l'action de l'homme sur les choses, qui reste une estimation quantitative, mais du point de vue de l'effort personnel : ce progrès est entièrement rejoué dans chaque individu par le dépassement des limites qui disparaîtraient rétrospectivement ; il s'agit du progrès par la création de l'âme humaine, qui marque peu à peu cette fois-ci, une distance réelle, irréductible avec l'homme primitif ou naturel. Celui qui lit ou écrit réinvente l'écriture, écrit Bergson dans les *Deux Sources* : il se hausse jusqu'à l'invention de l'écriture, née de l'effort de plusieurs génies et s'étalant sur plusieurs époques. Il aurait fallu que le non-civilisé fut lui-même plus qu'un génie pour comprendre ce qu'est l'écriture et qu'il n'apporte pas automatiquement le livre à son oreille pour entendre les informations qu'il a à transmettre³. Bergson s'appuie largement sur l'étude de Lévy-Bruhl sur les peuples non-civilisés qui sont parvenus jusqu'à

¹ *Ibid.* p. 290.

² *Ibid.*, p. 85.

³ Bergson, *Les deux sources*, p. 157.

nous. Ce qu'il y a de plus primitif en nous est aussi ce qu'il y a de plus paresseux : notre tendance intellectuelle à « convertir le dynamique en statique »¹. Mais cette paresse intellectuelle naturelle est ce qui s'oppose à l'effort de création par lequel on se hausse au-dessus des éléments donnés de l'intelligence. Les génies créateurs de l'écriture avaient dû faire un énorme effort, comme dans toute science inventive. Tous ceux qui ont suivi ce sillon creusé devaient désormais apprendre à utiliser l'outil qu'on avait mis à leur disposition. Il y aurait donc deux formes de progrès de l'espèce, celui qui mène du primitif au non-civilisé, et celui qui mène du primitif à la civilisation. Le premier progrès ne fait qu'amplifier en quantité plutôt qu'en qualité tandis que le second suggère une transformation qualitative dès lors qu'il y a eu invention, c'est-à-dire création de quelque chose qui n'existait pas encore. Entre le non-civilisé et le civilisé, il y a un rythme de durée différent, une concentration plus ou moins grande de mémoire. Cette différence de rythme sera essentiel pour mieux comprendre ce que Kazantzaki appelle le « rythme supérieur ». Ce rythme serait martelé par chaque invention, comme autant d'évolutions qualitatives. Du primitif au non-civilisé, le progrès est d'autant plus lent que le nombre d'inventions est minime. Ils sont surtout la « caricature » de notre primitivité : ils ont grossi, exagéré les superstitions d'alors au lieu de les diminuer par la science inventive². Du primitif au civilisé, le temps parcouru est le même et pourtant la durée est différente : le progrès est d'autant plus grand que les inventions foisonnent³. Pourtant le naturel ne disparaît pas sous la couche épaisse des acquis puisque notre façon de penser reste généralement la même. Ce naturel, cette « mentalité primitive » apparaît ou est trahi chez le civilisé par des réactions primaires rapidement recouvertes par une réflexion⁴. Celle du hasard par exemple, observe Bergson se présentait chez le primitif sous la forme d'une intention qu'il donnait aux événements tragiques pour donner une importance égale à la cause et à l'effet sur l'homme. Mais là où le non-civilisé dira qu'il n'y a pas de hasard, qu'il y a toujours

¹ *Ibid.*, p. 134.

² *Ibid.*, p. 156. Les deux grands exemples que prend Bergson sont celui de la magie et de l'intention, la magie s'étant transformée en esprits individualisés comme les manas chez les non-civilisés, comment les tabous originellement nécessaires à la société a vu son nombre d'objets agrandi (*Ibid.*, p. 134). Les sacrifices faits aux Dieux deviennent eux aussi de plus en plus absurdes : « Mais il ne faut pas oublier que les primitifs d'aujourd'hui ou d'hier ayant vécu autant de siècles que nous, ont eu tout le temps d'exagérer et comme d'exaspérer ce qu'il pouvait y avoir d'irrationnel dans des tendances élémentaires, assez naturelles » (*Ibid.*, p. 142).

³ « La multiplication des habitudes au cours des siècles a dû en effet s'opérer chez eux d'une manière différente, en surface, par un passage de l'analogie à l'analogie et sous l'influence de circonstances accidentelles, tandis que le progrès de la technique, des connaissances, de la civilisation enfin, se fait pendant des périodes assez longues dans un seul et même sens, en hauteur, par des variations qui se superposent ou s'anastomosent, aboutissant à des transformations profondes et non plus seulement à des complications superficielles », *Ibid.* p. 133.

⁴ « Il faut aller à la recherche de ces impressions fuyantes, tout de suite effacées par la réflexion, si l'on veut retrouver quelque chose de ce qu'ont pu éprouver nos plus lointain ancêtres », *Ibid.*, p.167.

une intention vivante, le civilisé verra dans les événements l'effet du hasard, prolongement de l'intention passée à travers les mailles d'une science mécaniste qui l'a « vidée de son contenu »¹. Le hasard reste néanmoins attaché à la signification humaine de l'évènement, puisque l'homme n'y a recours que pour expliquer le fait qu'il ait été touché ou pas par ce qui serait l'effet du hasard. Bergson pose ainsi l'explication des faits par la croyance en une intention vivante à l'origine, laquelle aurait grossi en matière le long de l'évolution vers les non-civilisés pour former des entités bienfaisantes ou maléfaisantes, et aurait affiné sa forme le long de l'évolution vers les civilisés. Nous voyons bien qu'il y a deux formes de « progrès » dans l'espèce humaine : celui qui avance par solidification, exagération, et celui qui avance par intensification, transformation, élévation. Reste à voir, puisque le progrès ne laisse aucune empreinte sur le germe, comment l'évolution procède.

a) le primitif avant et après l'intelligence.

La mémoire de l'espèce est forcément portée par une mémoire individuelle plutôt que par le germe ; le rythme dont nous parlions est moins visible sur les lignes d'évolution de l'espèce humaine qui séparent le civilisé du non-civilisé, que sur le plan individuel. Cela veut dire que l'homme civilisé qui naît pareil à l'homme non-civilisé franchit toutes les étapes de l'évolution humaine « par une éducation de tous les instants »², rythme beaucoup plus rapide d'une mémoire qui condense sur un même nombre d'années que celles vécues par les non-civilisés, toutes les inventions :

Nous voulons que l'homme naisse supérieur à ce qu'il fut autrefois : comme si le vrai mérite ne résidait pas dans l'effort ! Comme si une espèce dont chaque individu doit se hausser au-dessus de lui-même, par une laborieuse assimilation de tout le passé, ne valait pas au moins autant que celle dont chaque génération serait portée globalement au-dessus des précédentes par le jeu automatique de l'hérédité³.

Dans l'ascèse, nous avons défait l'homme de tout ce qui obstruait sa perception de l'univers, sa perception de lui-même, ramenant ainsi sa vision à celle primitive du créateur qui découpe directement sur le chaos de la réalité en coïncidant avec l'univers. Mais le problème surgissait en filigrane au fur et à mesure de l'ascèse de Kazantzaki : pourquoi Kazantzaki s'intéresse-t-il tant à ce fond primitif qui renoue l'homme avec ses origines mais semble piétiner ce que des millénaires ont apporté de progrès à la civilisation humaine ? En quoi la vision primitive peut

¹ *Ibid.*, p. 155.

² *Ibid.*, p. 132.

³ *Ibid.*, p. 169.

consister en une avancée de l'espèce humaine, en quoi sert-elle le progrès humain ? Notre primitivité n'est-elle pas ce qu'il y a de plus irréfléchi, de plus paresseux en nous ?

Bergson observe que l'élan vital avance par « voie de divergence » ou « voie de dissociation ». Cette faculté de dissociation est ce qui manquerait à l'homme s'il voulait garder toutes ses personnalités au fur et à mesure qu'il avance. Mais il n'y a que l'écrivain qui en serait capable, en rendant vivantes plusieurs de ses personnalités dans la matière de son écriture, quoique même ces personnages seraient obligés de faire des choix. La vie avance en développant différentes lignes d'évolution. Elle n'a pas à choisir. Ce qu'elle n'a pu laisser dans l'une, parce que c'était incompatible avec le reste, elle le met dans l'autre¹. L'homme retrouve dans sa constitution originelle la petite proportion d'instinct que l'élan vital avait déposé dans son espèce en petite quantité de telle sorte qu'elle soit compatible avec l'autre faculté, l'intelligence. Sur l'autre ligne d'évolution de l'animalité, celle des arthropodes qui mènent à l'insecte, l'instinct l'emporte sur l'intelligence en proportion². Cette petite proportion d'instinct qui nous est échue est ce qui nous permettrait de coïncider avec la réalité, de la jouer. Pour mieux comprendre ce qu'est l'instinct et faire lumière sur cette faculté qui opère en nous, Bergson la compare avec l'intelligence. Parce que les deux facultés procèdent comme tendances, c'est à dire dans la direction d'une attitude prise par la vie, c'est en montrant en quoi elles s'écartent que Bergson les sert de plus en plus près ; l'endroit où elles s'écartent le plus, dans l'homme et dans l'insecte, servira donc de point d'appui à la comparaison. Il s'agit tout d'abord de « deux manières différentes d'action sur la matière inerte »³. Tandis que l'intelligence fabrique des objets artificiels dont les combinaisons infinies permettent d'en varier l'utilisation, l'instinct prolonge, lui, le travail d'organisation dans l'organe qu'il va utiliser : l'instrument dont il se sert est parfait et parfaitement utilisé, la difficulté n'existe pas. L'instrument de l'intelligence est, au contraire, imparfait et exige un effort nécessaire à son utilisation. L'instinct répond au besoin urgent par un organe spécialement conçu pour lui ; l'intelligence répond au besoin moins urgent, son instrument fabriqué aura pour cela des conséquences sur le champs d'investigation de l'individu, en élargissant les besoins que par ses fonctions multiples il aura fait apparaître. Ensuite, Bergson se demande pourquoi, là où il y a une intelligence accomplie, il y a aussi conscience, tandis que dans l'instinct, quoiqu'il puisse y avoir une certaine forme de conscience à un degré zéro, il y a surtout inconscience. Or c'est le degré zéro de conscience qui lui permettra d'y

¹Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 101.

²*Ibid.*, p. 35.

³*Ibid.*, p. 137.

répondre. La conscience n'y est pas nulle, mais il y a coïncidence entre la représentation et l'action de l'acte qui vont pourtant en sens contraire l'une de l'autre tandis que dans l'intelligence, les représentations de mon action ou mon « activité virtuelle » l'emporte en nombre sur l'« activité réelle » autrement dit, je me représente plusieurs choix parmi lesquels je dois choisir une action¹. Dans l'instinct, parce qu'il n'y a pas de choix, il y a cependant ce que l'on traduirait d'une manière intelligible par certitude, mais qui est plus que la certitude intellectuelle. L'instinct n'a rien de conscient, sauf pour une intelligence qui se le réapproprie et le transpose dans le domaine conscient. Nous avons alors la principale différence qui sépare l'instinct de l'intuition, l'un est inconscient, l'autre est conscient. Dans la conscience de notre primitivité se joue la possibilité de jouer consciemment notre rapport instinctif au monde. Ce rapport instinctif inné, s'il devait dès avant être récupéré par l'intelligence, prendrait un ton catégorique, tandis que l'intelligence soumise aux conditions du point de vue qu'elle prend, parlerait sur un ton hypothétique. Nous sommes bien d'un côté, dans la certitude, de l'autre, dans l'incertitude, dans une petite certitude. Deux points achèvent l'écart entre l'intelligence et l'instinct : tout d'abord, l'instinct porte sur des objets, tandis que l'intelligence porte sur les rapports entre les objets, puis l'instinct porte sur la matière, tandis que l'intelligence porte sur le cadre, sur la forme. Ce qui signifie que l'instinct a une connaissance innée de l'objet, comme l'enfant qui dès la naissance s'approche du sein instinctivement, tandis que l'intelligence comprend de manière innée les rapports d'extériorité entre les objets². L'une connaît parfaitement la forme sans la matière, puisqu'elle connaît le rapport sans se donner pour autant ce qui est en rapport, comme l'idée d'une soustraction sans les nombres, l'autre connaît parfaitement la matière sans la forme, elle atteint son objet « directement dans sa matérialité »³. Ce qui nous amène à l'autre point qui témoigne parfaitement de la complémentarité entre instinct et intelligence : « *Il y a des choses que l'intelligence seule est capable de chercher, mais que par elle-même elle ne trouvera jamais. Ces choses, l'instinct seul les trouverait ; mais il ne les cherchera jamais* »⁴. L'opposition devient ainsi complémentarité. Ils s'opposeraient si leur fonction et leur objet étaient les mêmes. Ils se compléteront dès lors que leur fonction est différente et qu'ils ont un rapport à la réalité qui se partage comme le dualisme entre la matière et la vie. Pour que, remis à proportion égale, ils ne s'opposent plus, il fallait réduire l'intelligence à son domaine et grossir l'instinct.

¹*Ibid.*, p. 145.

²*Ibid.*, p. 148-149.

³*Ibid.*, p. 150.

⁴*Ibid.*, p. 152.

On pourrait se demander pourquoi cette complémentarité intéresse aussi l'œuvre de Kazantzaki. C'est que le dépassement de l'espèce humaine par elle-même, dépassement qui, nous allons le voir, est le mouvement qui réunirait l'ensemble de ses héros, ne peut se faire que par un rééquilibrage de la constitution de l'homme déterminée jusqu'à aujourd'hui ainsi : une frange d'instinct lumineuse, une « nébulosité vague »¹ autour d'un noyau d'intelligence. L'homme est naturellement beaucoup plus intellectuel qu'intuitif. Que serait-il s'il était aussi intuitif qu'intellectuel ?

L'intelligence voit l'inorganisé, le discontinu, l'immobile. Elle voudrait se faire une idée de tout, avoir une théorie de tout, tout comprendre. L'instinct voit, ou même vit l'organisé, le continu, le mobile. Bergson ne nous donne pas un tel tableau comparatif, il développe d'abord la fonction de l'intelligence, puis celle de l'instinct, sans doute pour que soit moins tentant l'opposition systématique et non réfléchie entre les deux. L'intelligence a comme instrument le langage qui lui permet de se préciser, comme l'élan vital avec la matière, en idées claires et distinctes. Le mot fixe et solidifie toutes les choses de la vie qui deviennent accessibles à l'intelligence, non sans avoir perdu l'essentiel de leur mobilité. Enfin, nous l'avons dit, l'intelligence compose et décompose, elle reconstitue pour comprendre et refuse de penser en terme de création, de nouveauté, d'imprévisibilité parce qu'elle se donne la réalité toute faite. D'où le résultat auquel arrive Bergson et qui apparaît de plus en plus évident au fur et à mesure de sa démonstration : l'intelligence se caractérise : « *par une incompréhension naturelle de la vie* »². En revanche, l'intelligence comprend très bien la matière, puisque l'une est conçue sur le moule de l'autre. C'est « sur la forme même de la vie, au contraire qu'est moulé l'instinct »³. L'instinct prolonge le travail de la vie. L'exemple qu'il prend est celui de l'organisation des abeilles dans une ruche, ou toute organisation qui ressemble parfaitement à l'organisme en cela que chaque cellule, comme chaque abeille, semble être totalement absorbée dans son travail pour le bien d'un organisme, et surtout semble savoir exactement quel est son rôle. Or cet instinct, Bergson le lie à la mémoire de la vie, comme si les abeilles puisaient, directement à la source de l'unité primordiale, leur connaissance instinctive de l'autre ; cette mémoire leur éclaire le peu qui les intéresse et laisse dans l'ombre tout le reste⁴. L'instinct est alors concentration et reste intérieur à lui-même, il est tout entier dans son objet. L'intelligence quant à elle s'extériorise : elle se disperse dans les objets de la matière, elle voit

¹ *Ibid.*, p. 178.

² *Ibid.*, p. 166

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 168.

tout donc veut tout comprendre. Nous comprenons mieux en quoi l'instinct ne peut pas aller chercher l'objet, mais trouver l'objet insaisissable de l'extérieur. Comment « le Sphecx à ailes jaunes, qui a choisi pour victime le Grillon », sait-il que le « Grillon a trois centres nerveux qui animent sur trois paires de pattes »¹? Il pique sa victime exactement au niveau de ces trois centres nerveux : sur le cou, en arrière du prothorax, vers la naissance de l'abdomen. Mais il ne connaît pas sa proie comme l'entomologiste. Il la connaît par *sympathie*², connaissance innée, s'il est possible de parler ainsi, de sa vulnérabilité, que Bergson fera correspondre à ce qu'on appelle « sympathie divinatrice » chez l'humain. Il n'y a aucun moyen de comprendre cette sympathie à l'aide des outils de l'intelligence puisque ces outils sont uniquement destinés à comprendre la matière.

Pour revenir à notre point, la primitivité telle que nous l'entendons nous renvoie plus à une progression qu'à une régression, et si nous l'appelons ainsi primitive, c'est parce qu'elle rappelle à nous cette petite proportion d'instinct que l'intelligence a tendance à recouvrir même chez les peuples les plus primitifs. Autrement dit, cette primitivité nous renvoie au pré-humain, cette primitivité est plus lointaine que le primitif humain. Elle nous ramène à l'élan vital même avant sa dissociation dans la matière. L'homme n'effectue pas un bond en arrière en allant chercher aussi loin que l'élan vital. Au contraire, ces quelques pas en arrière qu'il effectue sans se retourner lui permettrait de prendre de l'élan pour aller plus loin. Désenclaver la vision ne signifie pas réduire l'intelligence à l'instinct : il aurait fallu qu'intelligence et instinct soient des degrés différents d'une même faculté qui aurait évolué entre l'animal et l'homme, qu'elles ne soient pas complémentaires mais opposées sur une même échelle à différents degrés, pour que l'intuition empiète sur le terrain de l'intelligence. Mais ce n'est pas le cas. L'idée d'une irréversibilité du temps va dans le sens d'une progression comme celle du vieillissement, où il n'y a pas d'oscillation possible dans le temps. L'irréversibilité du temps, parce qu'il est mémoire, est un des points forts de la philosophie bergsonienne. C'est sur la durée comme mémoire qu'il commence le livre de *L'évolution créatrice* rappelant ainsi la méthode qu'il s'assigne. Instinct et intelligence appartiennent tout deux, en tant que facultés, à la vie psychologique. Or la vie psychologique se déroule dans la durée : il n'y a pas deux états pareils, puisque le deuxième état contient forcément en lui le premier, y ajoutant quelque chose de nouveau. Le second mouvement est grossi de la mémoire du premier, le troisième du second, c'est ce qu'il appelle « l'effet boule de neige »³. Un retour à la

¹ *Ibid.*, p. 173.

² Le mot est souligné par Bergson, *Ibid.*, p. 175.

³ *Ibid.*, p. 2.

primitivité n'est donc pas possible, mais l'avancée vers une faculté instinctive intelligemment utilisée est tout à fait concevable. Il ne s'agira plus alors de l'instinct, faculté infra-intellectuelle, mais de l'intuition, faculté supra-intellectuelle. Reste à savoir ce qui dans l'instinct peut être élevé au rang d'intuition, ce qui reste instinct et ce qui devient intuition. Ce serait en tout cas parce que le temps est irréversible, qu'il y a tout à gagner dans un « retour » à la primitivité.

Ces caractéristiques de l'instinct qui sert dans sa fonction originelle à la survie de l'être vivant devront être retenues pour envisager de qualifier une personne d'intuitive, récupérant la faculté instinctive à des fins que la conscience peut multiplier. Si les artistes - qu'il cite en exemple dans *L'évolution créatrice*, les personnes pleines de bon sens¹, les mystiques - qui n'apparaîtront que dans sa dernière œuvre - sont des êtres dont la faculté intuitive est proportionnellement plus large que chez les autres personnes, comment cela se reconnaîtrait-il sinon par l'expression intellectuelle d'un rapport instinctif au monde ? De l'autre côté de l'intelligence, l'intuition serait l'instinct « devenu désintéressé, conscient de lui-même, capable de réfléchir sur son objet et de l'élargir indéfiniment »². Désintéressée parce qu'elle ne serait pas employée strictement dans le cadre de l'action vital, l'intuition apporterait néanmoins une grande certitude dans sa compréhension du vital, elle serait une sympathie divinatrice. Ce n'est d'ailleurs pas la fonction de l'instinct qui intéresse autant Bergson que sa nature, car c'est sa nature ici qu'il veut réutiliser sans la fonction qu'elle a chez les insectes³.

Partant de l'élan vital nous avons atteint ici l'homme, même plus que l'homme, un être intelligent et intuitif, à proportion égale. Nous voulions élargir le moi, jusqu'à l'univers, mais puisque Kazantzaki voulait faire fonctionner pour cela la mémoire du sujet d'*Ascèse*, il était important de mettre la lumière sur cette mémoire intuitive du monde, mémoire d'une conscience autrement supérieure que la nôtre, mais loin d'être impossible, comme le montre Bergson. Cette intuition, *Ascèse* nous la donne sous la forme du cœur, mais surtout en rejetant, le temps de la « marche », l'intelligence, qui sera ensuite réintroduite.

b) La mémoire découverte : Continuité de l'homme à l'humanité

A force de creuser dans les acquis, et parce que ces acquis sont d'abord transmis par le mode de l'intelligence et non par l'hérédité, l'homme finit par atteindre une primitivité qui est mémoire, et cette mémoire est celle qui le relie, comme s'il s'agissait de tout son passé, à

¹Voir Bergson, « Le bon sens et les études classique », *Ecrits philosophiques*, p. 155-157.

² *Ibid.*, p. 178.

³ Les titres courants sont d'ailleurs « fonction de l'intelligence » et « nature de l'instinct ».

l'ensemble des êtres vivants. Kazantzaki se sert de l'idée que l'histoire de l'organique et l'histoire de l'homme, non seulement en tant qu'espèce, mais en tant qu'individu, ou pour le dire autrement, l'histoire de la vie en générale, que Bergson appellera l'élan vital, et l'histoire de la vie individuelle que Minkowski appellera l'élan personnel¹ s'expliquent par une mémoire qui conservent chaque instant. En fait, ce que dit Bergson de la vie en général, Kazantzaki le reprend en le déplaçant sur le plan de la vie humaine, rassemblant dans une même mémoire, ou ce qui revient au même, une même conscience - celle par laquelle le présent de la conscience s'échappe déjà dans l'œuvre de conservation - tous les faits qui ont amené un individu à être ce qu'il est : il dépasse pour cela les limites d'un passé qui se donne sur une vie. C'est ainsi qu'il commence son roman autobiographique par la présentation de ses ancêtres. Il remonte d'abord loin, jusqu'à cet ancêtre poilu, « fauve à l'état brut »² qu'il a dû lui-même transformer en homme, et qu'il réussira, peut-être, « à tirer encore plus haut que l'homme »³. C'est comme s'il nous donnait, dès les premières pages de son autobiographie, le but d'une vie, le sens d'une mission qu'il se donne, qu'il n'a pas peur de se donner et qui pourrait paraître exagérément audacieuse. Mais s'il tire son être jusqu'au singe, ou jusqu'au plus primitif des humains, son futur lui aussi s'étire bien au-delà de l'espace temporel de sa vie. C'est que l'élan qu'il prend lui permet d'ouvrir aussi l'horizon de son champs d'action temporel. Bergson disait que « l'homme, appelé sans cesse à s'appuyer sur la totalité de son passé pour peser d'autant plus puissamment sur l'avenir, est la grande réussite de la vie »⁴. Mais imaginait-il que la totalité du passé puisse comprendre l'ensemble de l'évolution de l'espèce, peut-être même des espèces ? La responsabilité que Kazantzaki s'assigne envers ses ancêtres, de ne pas les laisser disparaître dans le néant, d'offrir une continuité à leur effort, de « terminer leur œuvre »⁵, est aussi le moyen de donner un sens à son action présente. Plus il tire vers le passé la mémoire de son être, c'est-à-dire en prenant conscience d'être sur le chemin d'une évolution dont il n'aperçoit même pas l'horizon derrière lui, alors plus il prend conscience qu'il participe à une œuvre qui dépasse de loin sa vie éphémère. Il ajoute à son corps visible, « son corps invisible », celui de ses « ancêtres morts » et « les descendants qui ne sont pas nés encore »⁶. Que nous ne puissions traiter mathématiquement les phénomènes vivants, cela pourrait s'expliquer, disait Bergson dans le premier chapitre de *L'évolution*

¹ Voir Minkowski *Le temps vécu*, Paris, PUF, 2005, chapitre II du livre I.

² « Ακατεργαστο »

³ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 26.

⁴ Bergson, « La conscience et la vie », *Energie spirituelle*, p 25.

⁵ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 64.

⁶ « Ton premier devoir, en cet instant rapide comme l'éclair où tu marches sur la terre, consiste, élargissant ton moi, à pouvoir vivre ta marche infinie, ta propre marche, visible et invisible ».

créatrice, par le fait que « le moment actuel d'un corps vivant ne trouve pas sa raison d'être dans le moment immédiatement antérieur, mais qu'il faut y joindre tout le passé de l'organisme, son hérédité enfin l'ensemble d'une très longue histoire »¹. La raison d'être d'un corps vivant, ce pourquoi il existe, dans le sens non pas du but donné mais du mouvement auquel il appartient, nous semble très proche ici du sens de la vie, si ce sens n'est pas non plus le but, mais la direction de l'effort.

L'élargissement du « moi » se fait dans la durée, par la mémoire dont Kazantzaki se sent traversé et qui se prolonge devant lui avec sa volonté. Il ne s'agit pas de la mémoire du souvenir. Peu importe que l'on se souvienne d'ailleurs. Bergson émet dans *l'Évolution Créatrice* l'idée qu'il puisse exister chez les insectes une mémoire de l'unité primordiale de la vie, qui pourrait expliquer comment instinctivement, des insectes semblent avoir la connaissance parfaite d'autres insectes. On se souviendrait de la même manière que l'insecte se souviendrait de cette unité primordiale : non pas par la résurgence du souvenir individualisé, extériorisé, mais de la même façon que l'on fait acte de mémoire dans chacune de nos perceptions, de nos actions, à chaque instant de notre existence, par la multitude de « souvenirs-images » que l'on y insère pour pouvoir reconnaître ou interpréter ce que l'on voit². Autrement dit, nous verrions dans la réalité perçue le mouvement qui a commencé dans le passé, et qui s'est prolongé jusqu'à maintenant.

Kazantzaki se rapproche ensuite de son présent où se forme la synthèse entre la lignée paternelle et la lignée maternelle qu'il lutte pour harmoniser. Son père a des origines arabes, les ancêtres de la mère sont des paysans grecs. La mémoire de ses ancêtres n'est pas le souvenir. De son grand-père maternel, il se souviendra, il le sent en lui, mais il s'agit là plus du souvenir d'un être cher dont il voudrait prolonger la mémoire pour ne pas le faire disparaître. De ses lointains ancêtres il ne se souviendra pas, mais il sentira en lui, dans des réactions parfois bestiales³, dans certaines préférences, la perpétuation par le sang de ses ancêtres, comme si le sang portait la mémoire des êtres qui l'avaient précédé. Il écrira dans *le Banquet* :

Le sang n'oublie jamais [...] dès qu'il voit notre conscience étroite ne plus garder

¹ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 20.

² Bergson, *Matière et mémoire*, p. 147.

³ Le narrateur Alpagos raconte dans le *Banquet* l'histoire qu'il reprendra aussi au début de sa biographie : alors qu'il se promenait seul dans la montagne, il avait serré les poings en se tournant d'un coup vers le village en murmurant entre ses dents serrés : « je vous brûlerai tous », Kazantzaki, *Συμπόσιον (Le Banquet)*, Athènes, Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2009, p. 50. Nous traduisons.

le filet, il le brise et bondit sur nos lèvres et nos yeux, avec sa voix et sa volonté. Notre âme d'aujourd'hui, pauvre et misérable, pleine de mépris de logique et de compromis est une écorce mince qui se bat pour recouvrir et étouffer profondément en nous, des forces ancestrales terribles ¹.

Cette idée en tête, les signes se multiplient. C'est avec une « certitude mystique » qu'il remonte au « départ ancestral le plus lointain »². Comme un enfant qui chercherait son identité dans des géniteurs inconnus, il cherche ainsi à « consolider son âme », à la saisir et lui donner un visage sur lequel il travaillera à partir de la distinction en lui de deux courants ennemis : les origines plus orientales de son père, le goût pour la guerre et celles grecques de sa mère qu'il percevait comme une sainte. La synthèse qu'il cherche à faire n'est pas celle de deux personnes, mais celle de deux efforts qui se rejoignent : certains de ses ancêtres essaient de transformer « le poids sombre et en faire de l'esprit »³, ils font un effort qui les extirpe de leur bestialité, c'est cet effort qu'il recherche. Comme chez Dostoïevski, le réalisme côtoie le fantastique, l'irrationnel⁴, comme pour rappeler que les profondeurs de la vie ne sont pas comme en surface, toujours de l'ordre du vraisemblable. S'il n'y avait pas quelques événements pour lui rappeler ainsi que les profondeurs couvrent une surface beaucoup plus large que son « moi », alors cette histoire ancestrale n'aurait pas le vécu qui brouille les frontières entre le réel et la fantaisie. Mais il n'en reste pas moins que l'idée d'une résurgence de notre primitivité, d'un comportement qui révèle notre nature profonde, nous apparaît moins fantaisiste que l'idée d'une résurgence de personnalités ancestrales en nous : s'il y a fantaisie de la part de Kazantzaki, cette fantaisie repose toute entière sur l'idée, qui n'est cette fois-ci pas fantaisiste, d'une mémoire dans le présent, comme conservation du passé dans le présent. Nous sommes avec la fantaisie au bord du réel. Qu'il n'y ait pas d'héritité des caractères acquis nous permet d'imaginer que nous ressemblons, à la naissance, à nos ancêtres primitifs et non à un ancêtre en particulier. Bergson montre, à partir des études de Lévy-Bruhl que derrière certaines de nos réactions vite ramenées à la raison par nos réflexions, se cache la primitivité enfouie sous la couche des acquis. Mais parce qu'il n'y a pas de caractères acquis, l'effort pour se hisser plus haut est renouvelé dans chaque individu dans son intégralité. Chaque individu naît primitif et devient l'homme tel qu'on le connaît. Nous ne naissons donc pas avec une mémoire sanguine des ancêtres, dont l'évolution n'a pas d'empreinte sur notre corps. C'est là où commence la fantaisie narrative, mais nous recréons intégralement cette mémoire. Cette mémoire ne correspond pas à la mémoire historique de sa lignée ancestrale,

¹ *Ibid.*, p. 50-51.

² Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 29.

³ *Ibid.*

⁴ Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris, PUF, 2004, p. 760

mais à la mémoire des différentes limites qu'a dû franchir l'âme pour arriver à un tel degré de civilisation. Dans cette fissure de notre individualité, la mémoire biologique qui se transmet par le germe est celle d'une espèce vierge, mais qui a réussi à se hausser au-dessus des autres espèces. L'autre mémoire, ramassant en elle une connaissance acquise au fil des siècles, un comportement de plus en plus civilisé, une intelligence de plus en plus perfectionnée, est l'effet d'un effort de plus en plus intense, mais refait dans chaque individualité, dont Bergson avait mesuré l'écart avec le non-civilisé.

Il n'y a pas de meilleure démonstration que celle de Bergson pour montrer que c'est en soi qu'on trouve l'élan qui élève, parce qu'il a fallu, pour être un homme, et parce qu'il faut aujourd'hui aussi, pour être un homme, recommencer tous les efforts qui marquent la distance avec le primitif. La distinction qu'il fait entre les deux mémoires est en cela décisive. Celle qui nous intéresse ici est la mémoire qui ne fait pas effort en elle-même, qui ne dépend pas de notre volonté, et qui conservera fidèlement chacun des événements de notre vie¹. C'est une mémoire spontanée qui enregistre tout et enregistre dans l'ordre.

Le devoir que Kazantzaki prononce en premier répond à une pression du passé sur lui, pression du passé sur le présent. Une pression plus primitive encore hante tout l'ouvrage de l'*Odyssée*. Au chant XIV, alors qu'il monte seul sur la montagne, il se rappelle son enfance. Puis « le passé ressuscite dans les boyaux sombres de son corps, et sa tête déborde de colère, de joie, de rivages et de fruits ». Il remonte plus loin et voit « l'élan redoutable de sa pensée, qui meut la chair » :

Sur l'écorce de la terre, il regarde le premier Ulysse surgir de la grotte et s'élancer au soleil.

De la main gauche, il tient la femme aux seins hauts, de la main droite, la double hache couverte de sang et de cervelle ; il vient de tuer le vieux dragon son aïeul et lui a pris sa femme.

Et maintenant, sa tribu lui fait la chasse, femmes, hommes et chiens ; il court, plein d'écume et de sang, à travers les ravins tortueux.

La mémoire surgit dans les veines, le Solitaire se déchaîne et se précipite à travers gouffres et cimes, pourchassé par des voix ; en lui sifflant des haines noires, des désirs impudiques².

Parce qu'il n'est pas dupe et sent sa primitivité invaincue - elle est bien là, en lui - la question se pose de savoir s'il a réellement, en profondeur, dépasser l'ancêtre ou pour le dire autrement, si la nature humaine a réussi à s'élever au dessus de ce qu'elle avait été : «Je suis

¹ Bergson, *Matière et mémoire*, p. 94-95.

² Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 453.

plein de boue et de honte, je me bats en vain avec des plumes colorées et de cris, des ruses et de voyages, pour ferme la bouche tremblotante qui en moi gémit : au secours ! ».

Cette pression de l'élan vital, jaillie d'une connaissance, innée ou pas, de la continuité vitale entre tous les êtres vivants, et en même temps du constat de l'espèce humaine comme interruption de ce progrès vital s'exerce par derrière comme on pousse un homme en avant, pression d'une force qui projette dans l'action comme une *vis a tergo*¹ ou une « poussée » pour reprendre les formules qu'utilisera Bergson pour l'élan vital. Il est important de remarquer que Kazantzaki donne aux ancêtres le rôle qu'il se donne par rapport à ses descendants. Quand il parle de ses ancêtres il ne faut pas tant voir son regard tourné vers le passé, comme s'il s'agissait d'un culte aux anciens, que son regard tout entier concentré sur le futur qu'il cherche à créer à partir du mouvement lancé par les anciens jusqu'à lui. Sa pensée de la vanité seule semble lui faire tenir son regard plus longuement en arrière : si l'action des anciens n'est pas continuée, alors tout l'effort qu'ils ont fait disparaît ou s'annule. Ce regard bienveillant peut aussi être celui d'un homme redevable sentant que tout son effort s'appuie sur l'ensemble des avancées qui ont été faites jusqu'à présent. Mais les ancêtres ont les yeux rivés sur lui, c'est à dire vers leur futur. L'idée du germe, que l'on retrouvera par la suite, a toute son importance ici : ce qu'il sème peut lever, et influencer des générations futures. Son devoir est d'aller plus loin que les ancêtres, et surtout de préparer les générations futures. Mais avant tout il s'agit de montrer la solidarité au sein d'une même lignée, puis plus encore, au sein des êtres vivants. Dans des propos qu'il a tenu lors d'un entretien à la radio, il éclaire particulièrement bien ce rapport au passé : la tradition est un obstacle seulement quand elle exige de garder immobile l'ordre présent, quand elle est aveugle et ne voit pas que la réalité bouillonnante se renouvelle violemment dans les moments révolutionnaires ; le plus important est de dépasser la tradition tout en y étant fidèle et en suivant la ligne de sa direction originelle². C'est le même schéma que nous retrouverons régulièrement, qui reprend l'effet boule de neige de la durée dont parlait Bergson. Parce que la tradition comme quantité de savoir accumulée, est elle-même le fruit d'un énorme travail dans la durée, qu'elle ne s'est pas construite dans sa totalité, elle pourrait faire l'objet d'une dissociation suivant la méthode bergsonienne où serait mis en avant tout ce qui fut véritablement le résultat d'un effort, et ce qui fut la solidification de cet effort. Comment imaginer le dépassement du savoir autrement que par du nouveau qui viendrait éclairer rétrospectivement la somme des efforts accumulés

¹ Formule d'origine latine qui veut dire « force venant de l'arrière ».

² *Entretien Kazantzaki-Spiriot*, Editions du Rocher, Monaco, 1990, p. 45- 46.

par une lumière nouvelle ? Ainsi non seulement serait conservée la direction, mais toute l'œuvre passée, non pas l'œuvre horizontale de la solidification, mais celle verticale cause de l'évolution, jouirait de la vivacité d'une nouvelle pensée ou d'un nouvel homme qui renforcerait toujours un peu plus sa raison d'être :

Tu portes, que tu le veuilles ou non, un rythme nouveau. Un désir nouveau. Une idée nouvelle. Que tu le veuilles ou non, tu enrichis le corps de tes pères.
Dans quel sens vas-tu te mouvoir ? Comment vas-tu affronter la vie et la mort, la vie et la crainte ? Toute son ascendance se réfugie en ta poitrine ; elle t'interroge et attend, anxieuse, ta réponse¹.

c) l'homme et ses descendants.

Ce mouvement qui lie étroitement passé, présent et futur peut se remplir facilement de la matière de quelques passages de son autobiographie. Kazantzaki imagine par un espoir « mystique » deux fois renouvelé (le jour où le prince Georges a sauvé la Crète, et le jour où Moscou a fêté le dixième anniversaire de sa révolution) que les cloisons un jour s'effondreront (celles, il cite, du corps, des cerveaux et des âmes) et que les hommes seront capables « après une terrible pérégrination sanglante » de revenir à cette « unité primitive » :

Il n'y a pas le moi, le toi, et le lui, tout est un, et ce un est une profonde et secrète ivresse et la mort perd sa faucille, la mort n'existe pas, séparément un par un nous mourrons, mais tous ensemble nous sommes immortels, nous ouvrons les bras et nous nous embrassons, après avoir eu si faim, si soif, après autant de rébellion, comme les fils prodigues, du ciel et de la terre, nos deux parents².

Quelle force que cette primitivité qui ferait vaincre la mort ! L'individu a disparu comme un mot dans un texte. Cette primitivité s'est libérée de l'homme primitif. Elle remonte plus loin : tous les hommes sont nés du même élan, de la même force. Tous les efforts semblent désormais travailler pour l'effort d'une humanité rassemblée, et la libération de la Crète va dans le sens du bien de l'humanité : tous les hommes deviennent des frères et ont pour parents le ciel et la terre. En allant chercher loin derrière l'homme, derrière l'histoire de la Crète l'unité primitive, il projette en même temps, loin devant lui, comme le sens de la direction qu'il faut prendre, l'humanité réunie. C'est comme s'il s'agissait de reculer pour avoir une meilleure vue d'ensemble, reculer sans se retourner. Le jour où la Crète fut sauvée, il sentit des milliers de générations en lui « hurler et mugir »³ pour se soulager, et lui, enfant, dans les rues désertes, de faire de même. Plusieurs centaines d'années d'esclavage venait de prendre

¹ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 64.

² Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 107.

³ *Ibid.*, p. 110.

fin. Si la conscience d'un passé historique qui est tout entier pendu à nos actions présentes donne une impulsion nouvelle à l'effort, une joie immense dans le résultat, alors d'une conscience d'un effort universel encore plus large pourrait surgir une impulsion qui hausserait cette fois-ci l'humanité au-dessus d'elle-même : « Quel est ton but ? Lutter pour t'agripper solidement à la branche, et, comme une feuille, une fleur, un fruit, sentir l'arbre tout entier s'agiter en toi, se renouveler, respirer »¹. Parce que la race, que Kazantzaki dans sa propre traduction du *Jardin des Rochers* appellera les ancêtres, ne peut pas être considérée comme une partie de l'humanité, mais comme un élément dont l'histoire s'interpénètre avec les autres, la race est ce qui permet ici de penser l'humanité dans sa continuité. Il la refond aussi dans une totalité plus grande. On remonte ainsi jusqu'aux racines de l'arbre. Si, le jour de la libération de la Crète, nous dit Kazantzaki, il était possible de voir l'invisible, alors les crétois auraient vu Saint Minas pleurer. L'œuvre n'est plus seulement celle d'une vie, mais se poursuit sur des générations : « Termine notre œuvre ! Termine notre œuvre ! Nuit et jour, nous allons et venons dans ton corps et nous crions. Non nous ne sommes pas partis, nous n'avons pas quitté ton corps, nous ne sommes pas descendus dans la terre »². C'est l'ancêtre crétois qui demande à son fils de continuer la lutte. Il participerait ainsi à une œuvre qui dépasse de loin les cloisons des individus. La continuité était jusqu'alors biologique, sanguine, elle devient désormais également éthique. Mais c'est comme si l'espèce humaine, dont Bergson démontrera, en tant qu'espèce, le caractère clos, pouvait poursuivre, dans le progrès intérieur qu'elle dessine, le processus d'évolution qui avait amené la vie jusqu'à la forme humaine. La solidarité vitale qui unit tous les êtres vivants, devient une solidarité morale qui est elle seule capable de poursuivre l'évolution. Cette solidarité n'apparaît dans l'absolu dans *L'évolution créatrice* que sur le plan le plus élevé de l'universel où plus rien n'est isolé, ni le grain de sable ni l'humanité dans l'univers³. C'est la conclusion à laquelle, selon Bergson, « une philosophie qui fait effort pour réabsorber l'intelligence dans l'intuition »⁴ devrait nous amener : « avec elle, nous ne nous sentons plus isolés dans l'humanité, l'humanité ne nous semble pas non plus isolée dans la nature qu'elle domine »⁵. Pourtant dans *Les deux sources*, on voit se profiler l'idée pratique d'une fraternité universelle apporté par le christianisme⁶, et dont on en verra la floraison morale dans les

¹ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 66.

² *Ibid*, p. 64.

³ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 271.

⁴ *Ibid*.

⁵ *Ibid*.

⁶ *Ibid.*, p. 77-78. « Il fallu attendre jusqu'au christianisme pour que l'idée de fraternité universelle, laquelle implique l'égalité des droits et l'inviolabilité de la personne, devînt agissante ».

droits de l'homme, dans la démocratie, et dans la Société des Nations. Ce serait la direction à prendre pour que l'espèce close sur elle-même puisse se libérer de ses caractéristiques naturelles ; or ces caractéristiques sont avant tout celle de la division en société et en individus et l'exclusion des sociétés entre elles. C'est ce que Bergson voit aussi se projeter dans un idéal lointain. En tout cas, le caractère exceptionnel de l'hérédité des habitudes ne lui permet pas d'envisager que ce soit la cause d'un changement profond de la nature humaine. Car tel est bien l'enjeu ultime : pour que l'espèce ne soit plus close, c'est la tendance naturelle de l'homme qui doit changer, pas seulement son attitude, mais son vouloir. La volonté de l'homme représente donc le point d'ancrage de l'évolution de l'espèce humaine. Bergson projette ainsi le but d'une œuvre à laquelle l'homme pourrait participer. D'ailleurs qu'il puisse l'envisager montre déjà qu'il appartient à une humanité qui a évolué. Si Platon pouvait avoir pressenti que tous les hommes étaient de même essence, l'humanité était loin d'être prête à abolir l'esclavage ou à accueillir les étrangers¹. L'humanité ne pouvait pas alors envisager alors l'égalité des hommes.

Si Kazantzaki émet l'idée d'un devoir envers les anciens autant qu'envers les descendants, celui de continuer leur œuvre, c'est parce qu'il imprègne sa réflexion, comme nous l'avons dit, d'une pensée de la vanité qui n'existe pas chez Bergson. Une chose peut être engloutie dans le néant de l'oubli s'il n'y a pas quelqu'un pour la prolonger ou pour s'en souvenir. La philosophie de Bergson regarde toujours devant parce que la durée comme « la poussée vitale » ignorent « la mort² » et pour la même raison qu'il ne peut y avoir de retour en arrière : tout ce qui a eu lieu ne peut pas être effacé et le prolongement dépend entièrement de tout le passé, oublié ou non. Tout ce qui a eu lieu de vivant compose désormais sa mémoire. Ainsi il n'y aura qu'un devoir envers le futur comme le note Jankélévitch : « l'homme a donc un devoir, et ce devoir désigne la zone des choses à *faire*, ou plus précisément la région des choses à venir qui dépendent de notre travail, la partie du devant-être qui sera seulement si nous le voulons. Le devoir est un avenir qui m'incombe »³. Quand la marche d'*Ascèse* entre dans le troisième échelon qui est celui de l'humanité, le regard se tourne davantage vers l'avenir :

La mère regarde devant elle, vers sa fille ; la fille à son tour regarde devant elle, au-delà du corps de son mari, vers son fils : ainsi chemine sur cette terre l'Invisible.

¹Bergson, *Les deux sources*, p. 77.

²*Ibid.*, p. 144.

³V. Jankélévitch, *Henri Bergson*, Athènes, PUF, 2008, p. 279.

Tous, sans pitié, nous regardons devant nous, projetés par les forces obscures, immenses et infaillibles qui sont derrière nous.

L'œuvre ne se termine donc pas sans un dépassement, sans une création et sans l'apport d'une nouvelle génération qui a forcément mûri. Si l'œuvre devait être prolongée sans changement, alors il y aurait davantage une stagnation entraînant la répétition par des habitudes : l'œuvre serait rejouée, la mémoire ne serait que celle du souvenir, le rythme serait ralenti. Au contraire donc : joie d'Ulysse lorsqu'il découvre que son fils Télémaque lui tient tête, joie de la mère qui regarde son enfant, joie de Kazantzaki, lorsqu'en Espagne, discutant avec un jeune, il le voit dédaigner les anciennes valeurs et vouloir en créer de nouvelles :

le rythme rapide me plaît à moi aussi, je ne supporte pas le mouvement insensible et certain, je voudrais avant de mourir, voir la vie faire, autant qu'il est possible, le plus de chemin. [...] Quelle joie de sentir que la vie veut te laisser derrière, qu'elle ne s'intéresse plus à toi, qu'elle saute sur d'autres jeunes et s'accroche à leur cheveux noirs ¹.

L'élargissement du moi s'effectue ainsi vers les profondeurs temporelles que la faculté intuitive pouvait seule aborder, comme s'il s'agissait d'une quatrième dimension : « Exerce ton œil à dominer toujours une arène aussi vaste que possible. Suis, d'abord sur un siècle, puis sur deux, puis sur trois, puis sur dix, enfin sur tout ceux que tu pourras, la marche de l'homme »². Son œil se fait perception de l'univers. C'est que l'homme, non seulement l'humanité, mais aussi l'individu, concentre désormais en lui toute la mémoire de la Terre. Il n'était rien au départ. Il est maintenant toute la Terre évoluant, il en est la condensation ; dans cette vision de l'homme se mesurent les vastes profondeurs de l'âme humaine : « c'est la Terre entière avec ses eaux, ses arbres, ses animaux, ses hommes et ses dieux, qui dans ta poitrine crie »³. Chaque homme est le visage de tout ce que la Terre a dû faire tomber comme obstacle pour devenir homme, ce qu'elle a eu à parcourir, à chevaucher, à conserver dans sa mémoire terrestre jusqu'à ce que soit créé l'homme :

10 La pesanteur est vaincue ; la dalle sépulcrale est renversée ; voici que montent s'avancent, légions que poignent l'amour et la faim, l'arbre et l'animal.

11 Je regarde la Terre à la cervelle de fange ; je frissonne en revivant le danger. J'aurais pu me noyer et périr dans ces racines qui boivent béatement la boue, j'aurais pu étouffer dans cette épaisse peau toute ridée, ou me débattre sans fin dans la sanglante et aveugle carcasse de l'aïeul ancestral.

12 Je l'ai échappé belle. J'ai passé à travers les plantes à l'écorce coriace, à travers les poissons, les oiseaux, les monstres, les singes. J'ai fait l'homme.

¹Kazantzaki, *Taξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p.15.

²Bergson, *Ascèse*, p. 70.

³*Ibid.*, p. 73.

13 Et cet homme que j'ai fait, je m'ingénie maintenant à le défaire¹.

Dans l'homme elle se voit « tout entier », elle se retourne en arrière, et « revit sa terrible ascension à travers le chaos »². Dans le quatrième échelon de la partie « la Marche », il fait parler la Vie qui « bondit dans son sang », et traduit l'idée d'une continuité de la plante à l'homme, d'une histoire universelle, et d'une interaction universelle qui relie tous les éléments de l'univers, exprimée par la belle formule « elle trait l'univers » :

Je me rappelle un interminable désert : la matière éternelle dans son incandescence qui me brûle. Je traverse indéfiniment le temps inorganique ; je suis seul, tout seul, désespéré, criant en vain dans le grand vide.

Peu à peu la flamme s'apaise, la matière se rafraîchit, la pierre s'avive, elle s'entr'ouvre, et voici qu'en tremblant s'élève dans l'air comme une petite feuille verte. Elle s'accroche au sol, puis, s'affermissant, elle lève la tête et les mains, elle saisit l'air, la lumière, elle trait l'Univers.

Elle trait l'Univers et cherche à le faire passer par son corps mince comme une aiguille, pour qu'il devienne une fleur, un fruit, une semence ; pour qu'il devienne *immortel*³.

Dans la petite plante, se joue toute l'histoire de l'univers jusqu'à elle et tous ses nouveaux mouvements. Elle résume en elle-même toute l'étendue de son histoire, parce qu'elle refait pour s'élever tous les efforts qu'il avait fallu pour créer la plante. Cette perception de la plante nous introduit dans le rythme d'une durée extrêmement concentrée. Que Zorba ou Saint François d'Assise voient dans toute chose le monde renouvelé nous semble désormais prendre un nouveau sens : chaque individu vivant retrace l'effort qu'il a fallu faire pendant des siècles. Voir pour la première fois est donc radicalement différent quand le sujet est l'enfant, et quand le sujet est un homme. Il n'y a en réalité pas de retour possible au chaos tel qu'il était vu par l'enfant. L'acte de creuser dans les acquis de l'intelligence, est l'acte par lequel l'intuition supra-intellectuelle se libère et s'élève au niveau de l'intelligence pour la contrôler. Autrement dit, l'homme intuitif ne descend pas jusqu'à l'instinct mais s'élève jusqu'à l'intuition. Renouvelé n'a pas un sens imagé : le monde se renouvelle littéralement sous nos yeux, il franchit toutes les limites qu'il avait dû une première fois faire tomber. Tandis que l'enfant voit, avec les yeux, réellement pour la première fois, l'homme intuitif, voit avec l'esprit l'effort énorme qu'a dû faire la vie pour faire tomber toutes ses limites. L'enfant condense de manière à ce que lui apparaisse pour la première fois l'image. L'adulte condense dans l'image tout le passé, et toute la genèse de la création. La perception ne s'est-elle pas

¹*Ibid.*, p. 74.

²*Ibid.*, p. 73.

³*Ibid.*, p. 73-74.

infiniment enrichie entre le moment où l'enfant perçoit, le moment où l'adulte intelligent perçoit, et le moment où l'adulte qui a réussi à reconquérir son intuition perçoit ? Mais alors l'intuition ne servirait pas seulement à diluer la conscience vers le chaos, à diluer la perception pour qu'elle se concentre vers une mobilité universelle. Elle serait davantage l'acte par lequel je réussis à me promener sur les différents rythmes de durée, de celui qui condense à l'extrême et qui me permet d'avoir une perception de l'universel, à celui qui relâche la conscience et voit dans la réalité présente, le détail du mouvement qui se fait. Kazantzaki écrira à la fin de son Credo, écrit en 56 :

Je voyais maintenant nettement le chemin visible de l'invisible. Et tout de suite j'ai senti quel était mon devoir. Collaborer moi aussi avec le grand lutteur, transsubstantier moi aussi, dans ma petite région, la matière en esprit. C'est seulement ainsi que je peux atteindre le sommet suprême de l'effort de l'homme - en harmonie avec l'univers. J'ai senti que j'étais sauvé : je n'ai pas changé le monde, j'ai changé l'œil qui voit le monde¹.

Changer l'œil qui voit le monde fait d'autant plus sens que le monde se donne différemment en fonction du rythme de la durée sur lequel on se règle. Mais le moi ne devient pas toute la Terre sans que toute la terre ne soit recouverte par ce moi. Il n'y a plus seulement une histoire universelle mais aussi une interaction universelle. Ce que Kazantzaki avait appelé le corps invisible, élargissement du moi dans la durée, Bergson l'appellera le grand corps, élargissement du moi dans l'espace. Il y a un petit corps - le nôtre, centre de nos perceptions - et un grand corps - tout ce que nous percevons et notre action virtuelle sur ces perceptions - dira Bergson dans *Les deux sources* : « Nous sommes dans tout ce que nous percevons »². Mais puisque le parcours de notre moi dans l'espace se fait forcément dans le temps, alors corps invisible et grand corps signifient la même chose : son action virtuelle dépasse le moi et la mort. Nous verrons que le corps d'Ulysse semble immense à la fin de son ascèse. C'est que sa perception a atteint l'univers entier, il est devenu la forêt, il est devenu son grand corps, puis plus loin il est devenu l'univers, comme si sa conscience réussissait à condenser en une seule image l'univers entier.

III) Premiers traits de l'homme intuitif.

Kazantzaki oscille entre deux idées qui à première vue pourraient ne pas sembler différentes : l'homme participe à l'évolution, passivement, en tant que passage, non pas en tant qu'individu, mais appartenant à la lente mobilité d'une masse (s'il ne peut pas se dépasser, la

¹K. Friar, *op. cit.*, p. 71.

²Bergson, *Les deux sources*, p. 274-275.

génération à laquelle il appartient peut en tout cas dépasser la génération précédente et être dépassée par la génération suivante) et, l'autre idée, l'homme participe à l'évolution de l'espèce activement, en tant qu'individu, parce qu'il lui donne son orientation, sa vie est telle qu'elle insère quelque chose d'absolument nouveau qui, faisant chemin, pourra changer le monde.

Pour que l'espèce humaine se hausse au-dessus d'elle-même, il faut qu'il y ait dépassement des limites dessinées par la nature de l'espèce humaine. Il faut que l'homme s'arrache aux déterminations humaines qui l'enferment dans une tendance à l'inertie, qu'il soit créateur de quelque chose de nouveau. Bergson ne l'envisage pas sans la résurgence d'une faculté inhibée par la faculté intellectuelle. C'est la faculté intuitive, qui apparaît comme une attitude différente par rapport à la vie : résorption de la distance entre le moi et l'univers par la prise de conscience d'en être un élément constitutif ; conscience d'une appartenance à la fois dans l'horizontalité de la durée, du passé comme pression au futur comme devoir et dans la verticalité de l'espace, du moi aux étoiles ; mémoire d'un instinct qui n'a pas disparu, l'instinct étant un outil qui permet, dans le prolongement d'un « moi » qui s'est ressaisi, de pénétrer l'évolution intérieure de chaque chose et donc aussi de soi ; savoir se soumettre à ce nouveau rythme et donner l'impulsion en même temps qui permettra à la maturation d'atteindre son point culminant.

La faculté intuitive nous transposerait d'un rythme de durée à un autre, de la conscience d'un moi comme un point solide dans le présent, image où se contracte tout son passé, à la conscience relâchée d'un moi qui se sent changer. L'élargissement du moi à l'humanité représente le mouvement d'une conscience qui condense en elle de plus en plus de mémoire. C'est parce que Kazantzaki joue sur ces rythmes de durée qui entourent la durée de la pensée intelligible à l'échelle de notre langage, comme des mouvements d'accordéon, contractant plus ou moins la conscience, que la marche nous semble être l'expression intellectuelle de la faculté intuitive. Kazantzaki imagine la conscience tendue à l'extrême d'un moi qui percevrait toute l'évolution des espèces : « Je condense dans cet instant la germination, la feuillaison, la floraison, la saison des fruits, et l'anéantissement des arbres, des animaux, des étoiles, des dieux »¹ et qui ramasserait en elle-même toute la mémoire du monde. Bergson avait aussi émis l'idée, mais il aurait fallu pour que cela ait lieu que notre conscience fût différente, « plus

¹Bergson, *Ascèse*, p. 83.

tendue »¹. Elle percevrait dans une image tout le « développement de l'humanité en le contractant pour ainsi dire dans les grandes phases de son évolution ² ». Ainsi Kazantzaki nous amène vers une tension croissante de la conscience, alors que l'image du chaos correspondait au contraire à une conscience extrêmement relâchée dans laquelle il n'y avait plus de mémoire. Nous pourrions nous étonner alors que la désobstruction initiale de notre perception, allait lui donner une marge d'élan supplémentaire pour solidifier encore davantage le chaos. Mais cette solidification allait être à la mesure de l'élan vital :

La Terre entière est un grain qui a levé dans les circonvolutions de mon cerveau. Ce qui depuis des années sans nombre se débat dans l'obscur matrice de la matière pour grandir et porter fruit, éclot et éclate dans ma tête comme un court et silencieux éclair.

Ah ! Pouvoir regarder cet éclair, le retenir un instant, l'ordonner en verbe humain !³

a) *Le sur-homme bergsonien*

Ce que l'individu apporte, c'est « une nouveauté », le « germe », « un désir nouveau, une idée nouvelle, une affection nouvelle »⁴. Il est évident que Kazantzaki ne pense pas ici à la masse mais à un « grand homme » :

Mon sort, soit que désertant je reste en arrière, soit que je me batte avec courage, sera toujours de tomber sur le champ de bataille. Mais dans le premier cas, ma mort est stérile : mon âme se perd avec mon corps et se volatilise dans l'air.

Dans le second cas, par contre, je tombe sur la terre, tel un fruit mûr, rempli de germe de vie. Et mon dernier souffle, abandonnait mon corps à la pourriture, organise de nouveaux corps et poursuit le combat⁵.

Pour le second cas, on peut déjà penser aux créateurs qui ont rythmé par leurs inventions dans lesquelles l'intelligence de l'homme se coule comme un moule, l'évolution qui mène au civilisé. Les individus qui sentiraient pleinement la poussée si lointaine d'un passé et leur responsabilité envers les générations futures, qui consacraient complètement leur vie à une œuvre qui dépasse de loin les capacités d'une seule vie, ces individus sont rares. Ils sauraient, ceux-là, donner un sens profond à leur vie, en projetant sur des siècles les chemins que leurs actions feraient naître. Il y aurait deux sortes d'individus : les individus profondément féconds, et les individus qui ne renouvellent pas le monde. Il y a d'ailleurs en arrière-plan d'*Ascèse* cette masse de cadavres qui se fait piétiner, des « hommes qui se perdent en très

¹Bergson, *Matière et mémoire*, p. 233.

²*Ibid.*

³ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 83-84.

⁴ *Ibid.*, p. 64-65.

⁵ *Ibid.*, p. 52.

grand nombre, naissant et mourant stériles »¹, parce qu'ils ne sèment pas leur graine et que rien ne leur survit, rien ne commence avec leur existence, tout se termine avec leur mort. Mais l'élévation de l'humanité peut-elle se faire au dépend de cette masse qui constitue quand même, la presque totalité de la population ? C'est cette même masse que nous retrouvons dans ses romans, comme une grande toile de fond dont la marche est si lente, si lourde, qu'elle semble immobile et sur laquelle se détache l'ascension de ses personnages. Comme si l'âme du peuple avait une maturation beaucoup plus lente que l'âme de ces personnages capables de s'élever en une vie jusqu'au point où la masse ne parviendra qu'en plusieurs siècles. Deux rythmes de durée différents se distinguent donc déjà dans les romans. Celui du peuple, immobile, stagnant. C'est le peuple des traditions pesantes, des superstitions, souvent en contraste avec la sainteté des personnages, et présenté comme une foule irréfléchie de barbares : c'est le village entier qui tue la veuve dans *Zorba*, qui ne pense qu'à dépouiller la demeure de Dame Hortense à sa mort, qui « hurle » et « rugit » que Jésus doit être crucifié dans la *Dernière Tentation*², les gens du village qui comme des bêtes en furie frappent sauvagement Manolios qui se laisse faire, dans l'église³. Par opposition à la stérilité de cette foule dont l'âme ne diffère pas de celle du primitif, le « germe » que lance l'individu émet l'idée qu'il y a plus dans l'effet que dans la cause, que la cause ne produit pas l'effet, qu'il n'est pas une cause productrice de son effet. Ce que l'homme fait aujourd'hui peut déclencher quelque chose qui grossira dans les générations futures, les élèvera, comme, c'est un exemple que prend Bergson dans *l'Evolution Créatrice*, la machine à vapeur⁴ dont l'invention eut de nombreux effets qui la dépassèrent, comme les premières inventions qui libérèrent l'homme de ses besoins les plus urgents et surtout comme Jésus Christ, la grande cause non productrice de la démocratie, la graine semée il y a deux mille ans et qui a mis dix-huit siècles avant de voir sortir son premier bourgeon⁵. *L'Essai sur les données immédiates de la conscience* avait été l'occasion pour Bergson de chercher un concept de causalité qui puisse considérer l'action de la durée, ce que les théories précédentes refusaient de prendre en compte :

Que l'on approfondisse la physique cartésienne, la métaphysique spinoziste, ou les théories scientifiques de notre temps, on trouvera partout la même préoccupation d'établir un rapport de nécessité logique entre la cause et l'effet, et l'on verra que cette préoccupation se traduit par une tendance à transformation en

¹ *Ibid.*, p. 69.

² Kazantzaki, *La dernière tentation*, trad. M. Saunier, Paris, Plon, 1959, p. 449.

³ Kazantzaki, *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται (Le Christ Recrucifié)*, Athènes: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2003, p. 445.

⁴ Bergson, *Les Deux Sources*, p. 184, p. 139. Nous traduisons.

⁵ « Il fallut attendre jusqu'au christianisme pour que l'idée de fraternité universelle, laquelle implique l'égalité des droits et l'inviolabilité de la personne devienne agissante », *Ibid.*, p. 78.

rapports d'inhérence les rapports de succession, à annuler l'action de la durée, et à remplacer la causalité apparente par une identité fondamentale.¹

L'identité vient de ce que les mêmes antécédents auront les mêmes conséquences, comme s'il y avait une étroite solidarité entre la cause et son effet. Bergson peut observer ainsi deux sortes de préformation tenues pour vrai par le sens commun. Tout d'abord le présent est nécessairement préformé dans le passé des phénomènes du monde physique qui tend à perdre ses caractéristiques sensibles au profit d'une explication mathématique des phénomènes, ainsi déchargés de leur durée. Toute cause y aura son effet connu. La conscience partagerait les mêmes caractéristiques que le monde physique et pourrait être l'objet d'une analyse qui la réduirait en formules mathématiques. La deuxième préformation serait plus imparfaite et ferait voir en soi et dans toutes choses la même durée par analogie. Si dans le domaine psychique, dans l'effort qui mène de l'idée à l'action, on ressent un flottement qui ne rendrait pas nécessaire l'action à venir, la physique pâtirait de cette même incertitude selon laquelle l'effet attendu pourrait ne pas arriver. Bergson en réponse à ces deux théories effectue alors une coupure nette entre causalité externe et causalité interne : le rapport de causalité interne est purement dynamique, il est impossible de le soumettre à une loi puisqu'aucun des faits psychiques ne revient deux fois. Il s'agit d'un progrès « où le moi et les motifs sont dans un continuels devenir comme des êtres vivants »². Profondément liée à la liberté puisqu'elle empêche toute pensée de la détermination des événements de l'âme humaine, cette causalité insère entre la cause et l'effet toute une série infinie de maturations et de progrès ; la cause n'y est plus solidaire de l'effet ni dans le monde psychique, ni dans un monde physique qui s'inscrit dans la durée. Une cause qui s'y installe pourra avoir des effets multiples solidaires les uns aux autres, qui s'étalent et se continuent plus loin. Cette dissymétrie entre la cause et l'effet dans le temps psychologique se déplace avec *Matière et Mémoire* dans la réalité extérieure matérielle qui se déroule elle aussi dans une durée irréductible. Plus la conscience se relâche et désolidifie sa perception pour voir le changement, alors plus la cause et l'effet se fluidifieront jusqu'à faire disparaître les éléments sur lesquels s'appuyait la causalité mécanique. En fluidifiant ainsi, la cause peut ne plus apparaître comme productrice de son effet ou les effets peuvent être ceux d'une infinité de causes désormais insaisissables. L'exemple donné par Bergson de l'invention dans l'*Evolution Créatrice* montre que ce n'est pas tant l'invention en elle-même d'où surgiront les effets, plutôt que la maîtrise de cette invention qui libèrera des voies nouvelles qui ouvrent l'horizon. L'humanité entière est alors

¹ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 157

² *Ibid.*, p. 137.

entraînée dans un mouvement d'élévation : elle « déclenche » l'effet, en creusant le lit de la rivière, et toute la rivière est entraînée dans une nouvelle direction¹. Kazantzaki pousse encore plus loin ce mouvement de la réalité et chaque acte devient la cause d'un effet qui lui sera disproportionné : « chacun de tes actes se répercute sur des milliers de destinées. Tandis que tu ouvres et crées le lit où va entrer et couler le fleuve des descendants »². Il ne s'agit pas de considérer la distance qui séparerait la cause de l'effet comme un plus grand bond, mais l'effet serait désormais dans chaque instant qui suivra la cause, laquelle aura su marquer son empreinte dans la durée. Elle sera devenue éternelle. De ce point de vue, n'est éternel que ce qui a réussi à imprimer une nouvelle direction à l'humanité.

Cette « Marche » nous donne une morale taillée à la mesure d'un sur-homme qui aurait été l'extériorisation ou l'ajustement adéquate de la matière à l'élan vital. Cet homme serait l'exemple d'une « limite idéale »³. S'il a dû abandonner « en route une partie de lui-même »⁴, l'élan vital retrouverait dans ce sur-homme l'ensemble des facultés semées, rassemblées dans une conscience qui saurait condenser et fluidifier la réalité à son gré. L'élan vital serait comme un homme qui chercherait à « se réaliser » et n'y serait pas parvenu totalement puisqu'il aurait dû laisser une grosse proportion de l'instinct à l'animal. L'homme qui réussirait en revanche à réaliser ce que l'élan vital n'avait pas pu jusqu'alors accomplir serait celui qui réunirait à la fois les capacités instinctives des abeilles ou des fourmis et les capacités intellectuelles de l'homme qui s'en réapproprierait le bénéfice. Cette homme serait la liberté même, parce que son intelligence ne déborderait pas sur l'intuition, et qu'il ne soumettrait pas sa vision à des catégories figées. Il sentirait, faisant preuve d'une grande humilité, un indivisible lien qui le relierait aux autres hommes, même aux autres êtres vivants et travaillerait avec eux dans un but commun. Il aimerait d'un amour universel, hommes, plantes, animaux. Il aurait l'impression profonde de l'unité primordiale de la vie, comme le souvenir réveillé chez les insectes qui connaissent l'autre insecte de manière innée. Il serait ce « parfait Extatique »⁵ qui se retrouverait dans tous les êtres vivants. Surtout il est entendu que chacune de ses actions aurait une importance universelle, parce qu'il suivrait à l'échelle de son âme, le rythme universel de maturation du monde où l'inertie n'existe pas : peu lui importerait de voir le résultat, la visée de ses actions dépasserait le temps d'une vie. Il prendrait réellement conscience, dans une humilité profonde, qu'il n'est que passage, mais

¹ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 184.

² Kazantzaki, *Ascèse*, p. 65.

³ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 85.

⁴ *Ibid.*, p. 267.

⁵ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 84.

que lors de ce passage, il a les pleins pouvoirs. Il saurait vaincre la mort, comme le héros qui mourrait dans le maquis sans reculer. Vaincre la mort ne signifierait pas qu'il ne serait pas mort, mais qu'il aurait vécu en regardant au-delà de la mort.

Nous n'avons là que le dessin schématique qui était à l'époque de *L'évolution créatrice* l'intuition de la direction que devait prendre l'homme pour se hausser au-dessus de lui-même et qui allait être rempli seulement chez les mystiques ou les génies, ceux-ci apparaîtraient à rebours comme ceux qui allaient rendre possible l'idée que l'homme puisse être supérieur à ce qu'il est. Il fallait que l'homme supérieur se réalise pour qu'on puisse avoir l'idée de lui. Mystiques ou pas, les personnages kazantzakiens retracent à leur tour l'effort que l'homme fait pour se dépasser. Il faudra que l'auteur s'élève avec ses personnages pour que ses personnages réalisent l'idée qu'il se fait de l'homme supérieur. Il semble que cet ajustement prendra la durée de ses livres. C'est le temps, comme dans la matérialisation d'une idée, que la lourde matière, au rythme si lent, s'ajuste. Ce sera la montée vers Dieu. C'est dans la matière seulement que les contours définitifs de ces êtres se fixeront, se stabiliseront ensuite. Pour le dire autrement, la forme finale que prendra l'homme supérieur dépendra des obstacles qu'il aura à surmonter dans la matière.

Pour continuer dans la matérialisation progressive du sur-homme bergsonien, le profil peut se prolonger dans une attitude de vie qui laisse place à de nombreuses déterminations, comme si les deux noyaux si solides de notre morale, vertu et vice, se laissaient à leur tour fluidifier entre différents rythmes de durée, et se voyaient remplacé par un nouvel axe : les âmes chaudes, prises dans le mouvement de la réalité, de leur élan et les âmes froides, qui ne se déplacent que sur le plan logique des solidifications faites par le langage.

Dans *Les deux sources*, Bergson distingue deux origines de la morale, limites idéales¹ d'une morale qui nous apparaît dans son état mixte, qui sont la « pression morale » et l'« élan d'amour » ou « l'aspiration ». Ces deux sources correspondent au profil biologique de l'humanité. D'un côté, la pression morale est la forme naturelle qu'a pris la morale dans la « structure originelle de la société humaine »². L'espèce humaine est alors prise dans sa forme statique. De l'autre côté, la morale de l'aspiration « trouve son explication dans le principe explicatif de cette structure »³, c'est-à-dire dans l'élan vital qui par un arrêt de son mouvement créateur crée une espèce. L'espèce humaine, prise alors dans sa forme

¹ Bergson, *Les deux sources*, p. 85.

² *Ibid.*, p. 53.

³ *Ibid.*

dynamique, est replacée dans l'élan vital qui l'a vu naître, l'aspiration étant la force de cet élan irrationnel qui nous entraîne plus haut que nos déterminations, force grâce à laquelle l'espèce peut donc s'ouvrir. Bergson se déplace ici sur deux échelles différentes pour expliquer la morale. Il concentre son regard sur l'espèce formée qui conserve derrière les acquis sa primitivité, ou à l'inverse, son regard remonte plus haut que la constitution de l'espèce, à partir de laquelle il peut comprendre, et expliquer, la morale statique et la morale dynamique.

- Le statique vient de ce que l'espèce s'est fixée avec tout le bagage des comportements sociaux qui allaient pouvoir tenir la société en équilibre. Autrement dit, toute la morale statique n'a pas été inventée, elle est naturelle, et sa justification rationnelle vient de ce que l'intelligence, pouvant la remettre en question voudrait « lui rendre sa force » et « combattre ce qui s'oppose à elle »¹. Ce qui s'oppose à elle était la faculté même qui allait le combattre : double résistance qui annule les effets néfastes de l'intelligence. Bergson ne voit pas dans l'homme seulement la figure de l'homme d'aujourd'hui, mais l'homme d'une même espèce dont la nature n'a globalement pas changé jusqu'à aujourd'hui. Cette espèce est statique comme la masse que l'on retrouve en arrière-fond dans les romans de Kazantzaki. Cette morale non inventée est « impersonnelle »², parce qu'elle est pression de la société, et immobile comme l'instinct. Elle assurera à l'homme le bien-être dans la société, et le sentiment que son application apportera sera le plaisir. Née en même temps que la société, cette morale a pour but le bien-être de cette société, quoique rationnellement elle puisse être rapportée au bien de l'individu. Autrement dit, elle ne se donne que l'échelle de la dimension de l'espace où elle s'applique ; toute réflexion sur elle qui partira de l'axe habituel sera réflexion sur la société close. Toute action bonne obéissant à cette pression de la société sera d'abord une action bonne pour la société, toute morale partant d'elle sera toujours fonction de la société même si elle semble prêcher d'abord le bien de l'individu : l'équilibre de la société est bénéfique pour l'individu qui, malgré sa liberté ou sa marginalisation, s'y sent naturellement attaché. Par conséquent le sentiment d'être bon est soumis au résultat de cette bonté. S'il devait y avoir une morale primitive, nous dit Bergson, elle ressemblerait beaucoup à la morale de la société : « Ils [les théoriciens de la morale] se sont donnés par avance, avec la société, la matière de cette morale et sa forme, tout ce qu'elle contient et toute l'obligation dont elle s'enveloppe »³. Comme les philosophes qui posent un écran intellectuel

¹ *Ibid.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 93.

sur la réalité pour l'étudier, les théoriciens de la morale ne voient pas que la morale a une origine biologique comme la société, qu'elle tient à la nature de l'homme en tant qu'être social. Comme pour la genèse de l'intelligence, Bergson montre que la source n'apparaît que quand on élargit le plan d'ensemble, élargissement dont la condition était le changement du mode de penser, lequel n'est plus coulé dans le moule de la matière, comme il l'est naturellement pour les besoins de la société. Toutes les vertus et les péchés fondés sur la raison, appartiennent en réalité à la société comme s'il s'agissait de son paysage naturel, et ne constituent pas une morale construite originellement sur la raison, mais semble être justifiée par elle quand celle-ci est déjà forgée par la société. Elle est voulue naturellement par l'homme, par instinct et par habitude. La morale statique appartient donc en ce sens profondément à l'espèce.

- la morale d'aspiration ne sera pas enfermée dans un organisme comme la morale close l'était dans l'organisme social. Elle ne comprend à la limite plus d'espace, plus d'objet. Elle emporte toute l'âme et la volonté, parce qu'elle est émotion, émotion nouvelle qui ne répond pas aux besoins de la société. Cette émotion, amour, ne naît pas de l'objet qui pourrait provoquer en elle ce sentiment, cette émotion est dans l'âme, comme l'œil changé qui voit différemment le monde et qui ne voit même plus le plaisir. De ce nouveau contact avec le monde généré par la nouvelle émotion sortiront de nouvelles idées, de nouvelles représentations, comme l'invention qui en apportant une nouvelle couleur au monde, génère dans la foulée, en se combinant aux anciennes, une infinité de nouvelles couleurs possibles. L'homme qui saura intégrer une œuvre nouvelle dans la durée du monde, cette homme-là aura en ce sens profondément fécondé le monde, pour reprendre l'expression de Kazantzaki. Cette émotion n'est pas juste une « agitation de surface », mais un « ébranlement de l'âme »¹ c'est-à-dire qu'elle élève l'âme et ainsi élève l'espèce en reprenant l'activité créatrice de l'élan vital. Ces hommes qui réussirent à prolonger « l'effort d'évolution créatrice »², les vrais mystiques « s'ouvrent simplement aux flots qui les envahit »³, dans lesquels « ils se sont retrempés »⁴. Le mysticisme se situe en un point « jusqu'où le courant spirituel lancé à travers la matière aurait probablement voulu, jusqu'où il n'a pu aller »⁵. Ils ont réussi à se détacher de la nature humaine pour aller chercher dans le pré-humain, hors du domaine rationnel, la direction pour atteindre le sur-humain. Alors que le statique était une morale de la raison, le

¹ *Ibid.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 99.

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁵ *Ibid.*, p. 226.

dynamique serait une morale de la volonté libre, du devenir, parce que l'âme devient véritablement ce que cette morale veut qu'elle ressente.

On peut imaginer de ces morales épurées de l'état mixte dans lequel on les retrouve dans la réalité, les personnages archétypes qui répondront soit à l'une soit à l'autre. Car la pureté de ces morales existe sans doute plus fréquemment dans la littérature que dans la vie, même si c'est dans des modèles de vie réels que la littérature prendra son inspiration. Ce sont alors deux attitudes de vie qui pourraient se distinguer, l'une régie par le plaisir et le bien-être, l'autre par la joie. Si on les rejoint dans une seule et même morale qui cette fois-ci embrassera les deux comme ses deux extrêmes, alors nous n'aurons plus un axe qui séparera vertus et vices, bonnes et mauvaises actions, mais deux attitudes de vie. La morale de pression « est celle d'un individu et d'une société recourbés sur eux-mêmes »¹. Elle est « individuelle et sociale tout à la fois, l'âme tourne ici dans un cercle, elle est close »². Bergson se pose la question de la propagation de l'autre morale. En effet, si la pression sociale est naturelle à l'homme, la morale d'aspiration exige au contraire constamment un « effort »³ parce qu'elle doit essayer de composer sa parole avec les éléments anciens. C'est un « mouvement »⁴, qui entraîne dans « sa danse » : de la même manière qu'une musique nous entraînerait, une personne réussirait, sans nous convaincre de ce qu'il faut faire, sans nous le dire, juste en nous faisant vibrer avec sa vie et son être comme modèle, à nous imprimer cette émotion et à changer ainsi notre regard sur le monde. L'attitude de vie qui correspondrait à cette autre morale prise en sa limite serait à chercher du côté des « fondateurs et réformateurs de religions, mystiques et saints »⁵. Elle irait chercher la société pour l'emmener plus loin, elle serait donc à côté de ses autres caractéristiques, action. La première de ces deux morales exigent de l'homme davantage de faire fonctionner son intelligence, de réfléchir, de rationaliser, de prendre de la distance avec la vie dès lors que l'instinct social a été une première fois brisé. La deuxième morale s'adresse à la sensibilité, elle est contact et exige d'être vécue, plus encore, elle exige de nous de reproduire ou prolonger son mouvement.

Le sens ultime d'une vie ne serait donc découvert qu'à l'échelle de l'histoire vitale. Le chemin nous sera montré par ces actions qui émanent de l'élan d'amour et dont la visée dépasse le temps d'une vie. C'est au dynamisme de telles actions saintes et héroïques que s'intéressera

¹ *Ibid.*, p. 3.

² *Ibid.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 47.

Bergson. Ce sont ces actions qui constitueront la matière des principaux sujets des œuvres de Kazantzaki ; en les accomplissant, ces individus font apparaître à travers la courte descente de leur corps vieillissant, l'énergie spirituelle et immortelle qui les consomme et les élève : ils sentent en eux « quelque chose de meilleur qu'eux »¹. Ce que Kazantzaki dit à propos de ses personnages d'une manière très générale les rapproche fortement de ce que pourrait être un surhomme bergsonien :

Les héros de mes romans, malgré la violence de leur combat restent fidèles à la ligne qu'ont tracée leurs parents et leurs grands-parents. Ils suivent la tradition ancestrale et ne se trouvent jamais devant un dilemme. Ils sont sûrs. Ce sont des hommes simples qui obéissent seulement à leur instinct et que les réflexions intellectuelles ne peuvent pas dévier².

Aux deux échelles des deux morales correspondraient un rythme de durée bien précis. Soit l'homme est parfaitement en osmose avec la société. Son rythme lui est imposé alors par la réalité sociale, à l'échelle de l'élan vital il appartiendrait à cette intervalle d'interruption non créateur. Soit l'homme sent l'élan qui est à l'origine de l'espèce. Avec cette échelle plus grande, comme s'il plaquait son âme sur la poussée vitale, son existence serait plus diluée, le rythme serait plus lent, parce que plus patient ; il sentirait un progrès dans toute sa personne qui ramasserait en lui une immense histoire dont il ferait partie. A force de patience il saurait pousser plus loin ce progrès : « le génie a été défini une longue patience »³. Patience parce que le rythme sur lequel il travaille est celui de l'élan vital et que l'élan vital travaille lui-même à créer la matière. C'est le rythme de la matière créée, rythme sur lequel nous reviendrons avec la matérialisation des personnages.

b) Schéma d'une morale : nouvel axe des vertus.

S'il parle régulièrement en terme de « devoirs » (το χρέος μας είναι...), en utilisant l'impératif, surtout dans *Ascèse*, l'axe utilisé par Kazantzaki donne nettement la préférence à une attitude particulière de vie, qui distinguera, par exemple, non pas entre les âmes vertueuses ou mauvaises, mais entre les âmes chaudes et les âmes froides, chacune d'elles pouvant bien être vertueuse ou mauvaise⁴. L'âme chaude ira au « Paradis » de Kazantzaki parce qu'elle se sera frottée à l'élan universel, à l'élan créateur, elle en sera ressortie plus humble, mais aussi traumatisée, pleine de démons, car elle aura saisi la distance infinie qui la sépare de cet élan.

¹ *Ibid.*, p. 101.

² *Entretien Spirituel Kazantzaki*, p. 45-46.

³ Bergson, *Les deux sources*, p. 42.

⁴ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ρουσία (Voyage en Russie)*, Athènes, Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2000, p. 151. Nous traduisons ; Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p. 64.

Elle se posera des questions que l'âme froide, logique, satisfaite, ne pose pas car tous ses problèmes sont déjà résolus, ou plutôt parce qu'elle ne creuse pas sous la surface : « je ne distingue pas les humains en vertueux ou vicieux ; ni en forts et en faible, en beaux et en laids, en intelligents ou stupides ; mais en chauds et en froids »¹. Il privilégie donc le contact avec la vie comme critère de sa morale, plutôt que le comportement social ; le fait qu'il parle très souvent de l'âme nous amène déjà à un niveau au-dessus de celui d'une morale de surface, c'est-à-dire régissant à distance les comportements extérieurs pour le bien-être de la société. Dans *Ascèse*, dans la quatrième partie, il énonce clairement sa morale en terme de bien et de mal : « Le bien c'est tout ce qui s'élance pour monter et aider Dieu à monter. Le mal c'est tout ce qui pèse, entraîne vers le bas, et empêche Dieu de monter »², et puisque Dieu est par essence mouvement, alors le bien est tout ce qui est mouvement, et le mal tout ce qui va dans le sens de l'inertie : « Guerre aux infidèles ! Ces infidèles, ce sont les satisfaits, les rassasiés, les stériles » et puis dans la même partie :

Chacun a son chemin de salut, l'un la vertu, l'autre le mal.

Si le chemin de ton salut passe par la maladie, le mensonge, le déshonneur, il te faut t'enfoncer dans la maladie, dans le mensonge, dans le déshonneur, pour les dominer³.

Kazantzaki s'exprime avec le même vocabulaire que la morale courante, mais il déplace la signification de vertu et de vice à un autre niveau. Cette distinction est déjà utilisée dans sa description des personnages dostoïevskiens, qui ont beau être des « athéistes, des nihilistes, des satyres, des criminels », ils seront « sauvés par Dieu » parce qu'ils sont des âmes chaudes pleines de « modestie et d'amour »⁴. Chez plusieurs bergsoniens convaincus, on retrouve un axe semblable autour duquel se dessinent non pas les vertus et les péchés, mais le clos et l'ouvert : par exemple chez Jankélévitch, Peguy ou Minkowski. Bergson nous ramène sans cesse à deux attitudes de vie : l'attitude dominée par la faculté intellectuelle est rapportée davantage au statique, à la société, au clos, à l'espèce qui tourne sur elle-même ; l'âme close s'enferme dans les formules de la morale comme une loi à laquelle elle doit obéir⁵. Tandis que l'attitude dominée par la faculté intuitive ou du moins en proportion égale avec la faculté intellectuelle est liée cette fois-ci au dynamique, à l'ouvert, à la création. Profond moraliste tout autant que Kazantzaki, les livres de Bergson sont une invitation à chercher sous le

¹ Kazantzaki, *Le Jardin des Rochers*, p. 73-74.

² Kazantzaki, *Ascèse*, p. 94

³ *Ibid.*, p. 102.

⁴ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ρωσία (Voyage en Russie)*, p. 151.

⁵ Bergson, *Les Deux Sources*, p. 17.

statique, le mouvement avant sa fixation : cette morale est celle qui fait parvenir à l'état d'âme d'où est sortie la formule et qui fait naître le sentiment qui générera l'action. A partir de là, toute valeur peut être traversée par l'axe qui ordonnerait d'un côté le statique, de l'autre le dynamique. Si la morale dynamique est le fait de rares individus - les mystiques chrétiens - elle n'en reste pas moins qu'elle s'adresse à la sensibilité¹, faculté que nous possédons tous ou presque tous, et grâce à laquelle nous pouvons ressentir une émotion en écoutant de la musique. C'est un nouveau facteur que Bergson introduit au début des *Deux Sources*, il s'agit de celui de la sensibilité comme l'endroit de l'incision possible dans le clos et qui permet d'insérer, comme dans la musique, un sentiment qui se répand dans tout l'univers : « En dehors de l'instinct et de l'habitude, il n'y a d'action directe sur le vouloir que celle de la sensibilité »². Avec la musique l'âme se laisse pénétrer et suit ses variations en se mouvant avec elle : « il nous semble, pendant que nous écoutons, que nous ne pourrions pas vouloir autre chose que ce que la musique nous suggère »³. On pousse notre volonté dans une direction qui ne préexistait pas à l'émotion⁴ : or cette fois-ci ce n'est pas la nature de notre être social qui nous fait vouloir, mais bien une autre émotion qui fait dériver le cours naturel de notre volonté. Le clos est une morale de l'individu, que cet individu soit un être en particulier, qu'il soit la famille, la patrie, il est en tout cas clos sur lui-même. Au contraire la morale ouverte dans sa limite idéale est une morale sans objets puisque tout s'interpénètre, tout est refondu comme dans la musique : toute l'atmosphère prend la couleur de la musique qui la traverse⁵. Voyant avec des yeux pleins d'amour, toute la réalité se colore, lorsque les yeux de l'intelligence tendaient naturellement à la diviser.

Nous pouvons mieux différencier ici un état d'âme d'un simple sentiment « de surface » qui n'anime pas toute l'âme. L'intelligence nous détournait du fonctionnement de la société parce qu'il est dans ses habitudes de discuter, elle nous en détournait pour mieux nous y ramener. La sensibilité profonde nous en détourne moins qu'elle la traverse, comme si la société n'était plus là. Pour que la volonté soit l'effet de la morale dynamique, il faudrait donc répondre à ce genre de questions : est-ce toute l'âme qui avance dans la vertu ou qui recule dans le vice ? Les valeurs nous donnent-elles réellement la mesure de ce que nous sommes profondément ?

¹ *Ibid.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ Bergson précise qu'il y a bien une nouvelle émotion dans la musique, même si la façon dont nous analysons cette émotion avec les sentiments tout faits de notre répertoire langagier : « à chaque musique nouvelle, adhérents des sentiments nouveaux, créés par cette musique et dans cette musique, définis et délimités par le dessin même, unique en son genre, de la mélodie ou de la symphonie », *Ibid.*, p. 37.

⁵ *Ibid.*

Charles Péguy avait souligné cette capacité du bergsonisme à revoir la hiérarchie du *tout fait* de l'intérieur. Il prend l'épithète qu'il divise en deux, comme s'il signifiait deux choses radicalement différentes. Les oppositions changent d'axe et ce nouveau axe s'imprime sur toute la surface du langage : elles ne se font plus entre les sentiments, entre les domaines. C'est à l'intérieur des sentiments et des domaines qu'elles s'exercent. Il y a par exemple la science inventive et la science qui analyse. Péguy écrit à propos de la philosophie bergsonienne :

Il ne faut pas dire que le bergsonisme soit une philosophie pathétique, ni une philosophie du pathétique ni qu'elle oppose le pathétique ou le pathétisme au logique, ou au mathématique, ou au scientifique, ou au rationnel, ou à la sagesse, ni qu'elle essaie, ni qu'elle se propose de substituer le pathétique à tout cela. C'est à l'intérieur même du pathétique qu'elle opère, comme c'est parallèlement à l'intérieur du logique ou du mathématique. Car il y a un intellectualisme du pathétique comme un intellectualisme du logique, ou du mathématique, ou de tous les autres. Et, partout, c'est le même¹.

Ainsi va s'opérer dans toute attitude la distinction profonde qui la fait appartenir au clos ou à l'ouvert, à l'inerte ou au dynamique, au naturel ou à l'effort. Il y a d'un côté le cercle fermé des attitudes répondant aux exigences sociales, lesquelles peuvent rencontrer une résistance de la part de l'intelligence, être soumis au raisonnement rationnel. Il est important de noter que ce n'est pas la résistance de l'intelligence qui provoque une fissure dans le cercle. La remise en question des valeurs sociales appartient au cercle, puisqu'il est ce qui permet à l'intelligence de s'accomplir, en transformant en certitude rationnelle les fondements de la société. Il y a de l'autre côté, l'ouverture du cercle par une émotion nouvelle, qui ne se positionne pas contre la société, mais au-delà d'elle et de ses limites.

Cette morale basée sur le « contact vital avec la réalité », n'est pas sans nous rappeler la théorie des constitutions du psychiatre Minkowski, même s'il n'en fait pas une morale à proprement parler. Il s'attache néanmoins lui aussi à « creuser »² dans les habitudes des psychologues pour trouver, en-deçà des symptômes et des notions utilisées « des notions plus profondes servant de soubassement et aux uns et aux autres »³. On retrouve ainsi le même mouvement que celui qu'on avait mis en relief dans la première partie - celui de creuser -, mouvement qui implique chez Bergson, Kazantzaki et Minkowski l'élargissement du contexte de la vie de l'individu au mouvement de l'évolution créatrice : son étude ne s'intéresse pas au

¹ C. Peguy, *op. cit.*, p. 13.

² Minkowski, *Vers une cosmologie, Fragments philosophiques*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1999, p. 189.

³ *Ibid.*

rapport de l'homme avec son espace social, mais avec la réalité chaotique et mouvante du fond de l'âme. Le conflit qu'il appellera conflit anthropo-cosmique, car il remet l'homme en présence du cosmos, et qu'il opposera directement au conflit idéo-affectif, plus de l'ordre sentimental, ou pour aller jusqu'au bout de notre rapprochement, du social, est révélateur du conflit fondamental de notre existence¹. Ce conflit est celui par lequel l'homme, tiraillé, voudrait à la fois se plonger dans le devenir, dans l'ambiance, mais duquel, pour s'affirmer en tant que moi, il est obligé de se détacher, de s'extraire. Du point de vue de la théorie de la constitution, cela se traduit par la forme syntone et la forme schizoïde mises en avant par Bleuler : « Ce qu'il y a d'original dans les notions de schizoïdie, de syntonie et de glischroïdie, c'est ce fait que toutes elles ont pour fondement le phénomène du contact vital avec la réalité. Elles reposent sur l'idée de l'interaction intime et élémentaire entre l'individu et l'ambiance »². Pour comprendre la nature de ce conflit qui caractérise le mode d'être de toute personne par rapport au devenir, l'individu doit être envisagé dans son rapport au milieu ambiant. L'« ambiance » est un terme souvent utilisé par Minkowski, et qu'il définit, dans le chapitre intitulé « constitution et conflit anthropo-cosmique » comme un « océan mouvant »³. A l'origine, elle coïncide donc avec le devenir. Mais l'homme va y découper, comme il l'avait fait dans le chaos, tous les éléments plus ou moins éloignés qui composent le paysage de sa vie. Par ailleurs, tout individu doit en même temps s'accommoder d'une autre volonté, celle de s'unir avec l'ambiance : chaque personne conserve « au fond d'elle-même la nostalgie de l'union, de la fusion intime avec le devenir ambiant »⁴. La syntonie est le principe qui nous permet de vibrer à l'unisson avec l'ambiance, tandis que la schizoïdie au contraire désigne la faculté de se détacher de cette même ambiance. Ces termes psychiatriques permettent une première approche de la structure du conflit « et c'est tiraillé entre ces deux forces : besoin de s'affirmer et besoin de se confondre, que la personnalité humaine au cours de sa vie, se trouve constamment en état de déficience par rapport au tout du devenir »⁵. Evidemment, nous n'en resterons pas ici, mais nous pouvons déjà noter qu'un axe semblable se forme, puisqu'il y a d'un côté, l'acte pratique de la schizoïdie, par lequel je me met à l'écart du devenir pour me construire dans la société et de l'autre, l'acte non intéressé dans la syntonie.

La schizoïdie ou la syntonie ne déterminent ni qualités ni défauts. Elles sont beaucoup plus profondes, elles pénètrent jusqu'au « fond de l'être humain », « c'est le cadre qui fait le

¹ Voir le chapitre « constitution et conflit », *Ibid.*, p. 187-203.

² *Ibid.*, p. 191.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 190

tableau »¹, dans le sens où à l'intérieur même de ces constitutions pourra être joué toute la panoplie de nos qualités et défauts. Par exemple, le syntone ou le schizoïde ne se caractérisent ni l'un ni l'autre par la bonté, mais par la façon dont ils sont bons, d'une manière chaude, intuitive, « sympathique »² pour le premier, froidement, avec distance pour le deuxième, « davantage par sentiment de devoirs plutôt que par sentiment tout court »³. Ce qui intéresse Kazantzaki comme Minkowski ici ce n'est pas « le quoi mais le comment »⁴. Ce n'est pas l'action en elle-même que l'on fait qui leur importe, mais comment on la fait : était-ce calculé? Était-ce porté par l'enthousiasme? Ces notions marquent « une nuance », qui laisse une large place « aux conflits personnels, aux événements contingents, au hasard de la vie »⁵. Bergson posera la question autrement dans l'*Essai* : est-ce que l'action intéresse la personnalité tout entière ou ne l'intéresse-t-elle que du point de vue du résultat qu'elle peut en tirer ?

Le pathologique apparaît comme un glissement, un déséquilibre où l'individu « cède » à sa constitution que la nuance venait révéler : « c'est ainsi que sans s'en douter, il prendra de l'ambiance ce qui lui convient le mieux et ne fera que renforcer, souvent dangereusement, sa déficience, son infirmité constitutionnelle »⁶. C'est ce déterminisme relatif que dénonce la psychanalyse, alors que Minkowski montre qu'elle appartient à la contexture de la vie en général, et ne décide de rien sinon d'un certain rapport au devenir, comme un mouvement qui affiche une orientation particulière sans qu'un dessin précis ne s'en dégage. La distinction entre la syntonie et la schizoïdie rappelle donc sur de nombreux points celle que fait Kazantzaki entre l'âme chaude et l'âme froide, ou pour le dire autrement entre les personnes se soumettant davantage à leur cœur, et celles davantage à la logique de l'intelligence. Notons que chez Minkowski l'une de ces constitutions n'exclut pas l'autre, l'aiguille qui nous caractérise ne va pas de l'un à l'autre, mais chacune présente une bipolarité dont les extrêmes sont pathologiques⁷. Il y a en tout cas, dans ces caractéristiques, la possibilité d'imaginer comment le clos peut s'ouvrir, comment la tendance syntone, par sa traduction dans une attitude de vie tourne le regard de l'homme vers l'humanité, un regard profondément humain.

¹ *Ibid.*, p. 190.

² Minkowski mettait au mot « sympathique » les guillemets, sûrement parce qu'il fait davantage référence au sens profond et non qualitatif du terme, comme on le voit dans la définition qu'il en donne dans *Le temps vécu* : « nous appelons ainsi ce don merveilleux que nous portons en nous de faire nôtres les joies et les peines de nos semblables, de nous en pénétrer entièrement, de nous sentir en parfaite communion, de ne faire qu'un avec eux », p. 61.

³ *Ibid.*, p. 190.

⁴ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p. 64.

⁵ Minkowski, *Vers une cosmologie*, p. 193.

⁶ *Ibid.*, p. 193.

⁷ *Ibid.*, p. 194.

c) L'attitude de vie du nouveau personnage.

La vraie morale ne serait plus celle qui prêcherait une attitude conforme aux valeurs morales les plus hautes, mais une adéquation totale entre l'âme et l'attitude conforme ou non aux valeurs. Comment autrement pourrions-nous comprendre que deux personnages aussi différents dans leur choix de vie que Zorba et François d'Assise aient une part également importante dans la philosophie et la littérature de l'écrivain? Il écrivait en 1928, dans cette période, si féconde en réflexion, de ses voyages en Russie :

Je connais les limites humaines, combien elles sont étroites, je connais la loi de la semence, de la floraison, de la fructification et de l'anéantissement, mais je connais aussi la force de l'âme qui n'a qu'un seul but, le plus élevé ; celui non pas de continuer, mais de « vaincre » la nature¹.

L'horizon de la morale de l'ascèse est l'ascension de l'âme, mais pour qu'il y ait ascension de l'âme et non pas seulement amélioration du comportement humain, c'est à dire, pour qu'une véritable distance s'établisse entre l'âme d'aujourd'hui et celle d'hier, il faut une parfaite adéquation entre la morale et l'intériorité. Entre une morale qui prêche la vertu pour les besoins de la société, et une morale qui entraîne l'amour, il semble qu'il y ait la même distance qu'entre celui qui aide une personne en difficulté, parce qu'il le faut, et celui qui s'élance pour aider cette personne sans raison, de manière désintéressée. Dans le deuxième cas, il y a une parfaite adéquation de l'âme au comportement, tandis que dans le premier cas, s'insère entre la perception de celui qui a besoin d'aide, et la décision de l'aider, le raisonnement qui saura peser les différentes alternatives. Par conséquent le jugement de la moralité d'une personne deviendra plus difficile. Sera plus conforme à cette morale celui qui veut l'embrasser de toute son âme - même si malgré tout il s'y tient encore à distance - que celui qui irréprochable et vertueux n'est vertueux que par calcul. Le comportement de l'homme peut progresser, mais l'âme rester au même niveau. Dans ce cas, le sentiment profond n'est pas celui qui pousse à bien agir. Autrement dit, la morale close est celle qui agira par pression - il faut - tandis que la morale ouverte est celle qui saura faire du sentiment la cause profonde d'un acte, c'est une morale de l'aspiration qui nous rappellera, dans la dernière partie, la « montée », sur laquelle se construira la structure des romans de Kazantzaki. En ce sens le sentiment correspond à un mouvement de l'âme entière. Ce qui nous importe n'est pas que l'acte soit jugé bon ou mauvais, mais qu'il réponde à l'état d'âme de toute la personne. L'*Essai* de Bergson est en cela déjà très moraliste puisqu'il y montre qu'il y a une inadéquation entre la façon dont nous nous percevons et la façon dont nous

¹ E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 200.

sommes réellement. La plupart de nos actions sont exécutées automatiquement, comme des actes réflexes, sans que toute notre personne s'y intéresse. Pour qu'un acte soit libre il faut qu'il réponde à toute la personne, ce qui arrive rarement puisque notre moi est recouvert « d'une croûte épaisse » qui recouvre « nos sentiments personnels »¹. De sorte qu'en général, nous ne savons pas ce que nous voulons réellement, nous n'y attachons d'ailleurs peu d'importance. Comment agirions-nous si nous devions être en adéquation avec notre âme, s'il n'y avait pas les besoins de la société pour nous rappeler à l'ordre ? L'effort est donc beaucoup plus difficile. La morale devient presque miraculeuse. Son rôle n'est plus de faire en sorte que la vie dans la société soit harmonieuse, mais de faire en sorte que toute la personne agisse ni pour l'intérêt général ni pour l'intérêt particulier, mais juste par amour. C'est pourquoi Bergson dit que la nouvelle religion est apportée d'abord par l'émotion.

Le dessin du parcours de l'homme à Dieu se précise un peu plus : nous partons de l'homme dans tout ce qu'il a de plus humain, des déterminations de sa nature, de la forme close propre à son espèce pour l'élever doucement vers ce qu'il pourrait être s'il se haussait au-dessus de lui-même, s'il ressemblait de plus en plus à Dieu lui-même. La direction qu'il prend est celle de la liberté, que la part d'intellectualité en proportion dominante dans sa nature empêche d'atteindre pleinement. La forme que prendra l'homme pour recouvrir sa pleine liberté n'est déterminée qu'au niveau de sa constitution : il faut que l'intuition, faculté qui va dans le sens de la vie dominée jusqu'alors par l'intelligence, se développe à un degré qui saura rééquilibrer les facultés humaines. C'est pourquoi le recours aux études d'un psychiatre a toute sa place dans une réflexion qui interroge les possibilités de l'homme à dépasser ses limites. S'il semble jusqu'ici que c'est dans l'homme et même plus loin, dans le chemin qu'a pris l'évolution des espèces, que nous trouverons les éléments de ce qui pourrait constituer le plus haut degré de divinité des êtres vivants, d'autres pourront se demander au contraire, en partant des caractéristiques divines, à quoi pourrait ressembler l'homme s'il devait ressembler à Dieu. Ils partiraient ainsi de l'image idéal de Dieu pour ensuite y ajuster l'homme. De nombreux commentateurs de Kazantzaki ont cru voir dans le Dieu d'*Ascèse*, la personnalisation de l'élan vital sur lequel serait calqué le schéma de ses romans. Dieu serait alors évolutif, changeant, montant. L'homme devrait dans ce cas prendre pour modèle Dieu et participer à l'évolution, au changement, à la montée. Mais cette évolution, ce changement, cette montée, ne sont-ils pas le résultat des déterminations de la matière plutôt que des vertus divines en soi ? N'est-ce

¹ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 127.

pas pour atteindre Dieu que nous montons jusqu'à lui, et non parce que Dieu monterait lui-même ?

Troisième chapitre: L'élan vital, vers une matérialisation croissante.

Précisons d'emblée que le nom de Dieu, tel qu'il l'utilise dans *Ascèse* est, dit-il, d'abord utilisé pour son pouvoir de retentissement, ce qui a toute son importance quand le désir ultime de l'écrivain est la prédication :

Nous avons vu le cercle suprême des forces tourbillonnantes. Ce cercle nous l'avons appelé Dieu. Nous aurions pu lui donner tout autre nom que nous voulions : abîme, Mystère, Ténèbres absolus, Lumière absolue, Matière, Esprit, Ultime Espoir, Ultime Espoir, Ultime désespoir, Silence. Nous l'avons nommé Dieu parce que seul ce nom trouble profondément notre cœur pour des raisons qui datent de l'origine des temps. Et ce trouble est indispensable pour atteindre corps contre corps, au-delà de la raison, l'essence terrible¹.

On le voit toujours manipuler avec beaucoup de précaution le mot Dieu, « le très utilisé nom de Dieu »². Quand il s'agit de ses réflexions, en général dans ses *Voyages*, Kazantzaki suivra souvent son nom d'une définition mise en apposition : « Dieu, je veux dire la Force qui nous donne toujours plus que ce que l'on peut accepter, et qui nous demande toujours plus que ce que l'on peut donner »³. Ainsi est Dieu au moment où il parle de l'artiste qui tend son âme comme un arc pour réussir à donner à son œuvre le visage du futur. Quelques pages avant, dans le même livre, on pouvait lire « Dieu, c'est-à-dire la nécessité et le hasard »⁴, tandis que dans *Toda-Raba* nous lisons, « Dieu - nommons ainsi la Tour formidable »⁵, ou dans le *Voyage en Angleterre*, « Dieu - Je veux dire, le désir suprême de l'homme d'aujourd'hui »⁶. Ailleurs ce sera sous forme de paraboles, d'images, de sensations, que ses personnages réussiront à parler de Dieu ou encore par l'expression d'une émotion, voir d'une sensation : « Dieu n'est ni tremblement de terre ni incendie, ni miracle ; il n'est qu'une brise

¹ *Ascèse, op. cit.*, p. 87. Voir aussi *Lettre au Greco, op. cit.*, p. 489. « Cette essence a pris beaucoup de noms ; tant que nous la chassions elle changeait de masques - parfois nous l'appelions l'espoir extrême, parfois le désespoir extrême, parfois le sommet de l'âme de l'homme, parfois le reflet du désert, parfois l'oiseau bleu et la liberté. Et parfois enfin, nous l'imaginions comme un cercle complet, qui avait pour centre le cœur de l'homme et comme périphérie l'immortalité, et nous lui donnions arbitrairement un nom, rempli de tous les espoirs et de tous les pleurs de la Terre : Dieu ».

² Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 477-478.

³ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p. 94.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁵ « Voilà, c'est un tour comme celui que tu vois là-bas. Il tourne sans cesse, il tourne et passe sur la terre et fait ce qu'il veut : des cruches, des vases, de spots, des marmites, des lampes. On y met de l'eau ou du vin, du miel, ou encore du fumier ; certains servent à cuire, d'autres à éclairer... C'est ainsi que nous, les hommes, nous sortons des mains de Dieu. Et si nous nous brisons, peu lui importe. Il tourne, lui, il tourne toujours » Kazantzaki, *Toda-Raba, Moscou a crié*, Paris, Plon, 1962, p. 198.

⁶ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία (Voyage en Angleterre)*, p. 218.

légère qui passe »¹. Quand le frère Léon demande à Saint-François d'Assise comment Dieu lui apparaît quand il se trouve seul dans l'obscurité, il répond qu'il lui apparaît « comme un verre d'eau fraîche », « un verre d'eau de Jouvence » :

J'ai soif, ajoute-t-il, je bois cette eau et je me désaltère pour l'éternité.
Mais quelques années plus tard, épuisé, Père François qui n'était plus qu'un paquet d'os et de poils, me dit, à voix basse pour ne pas être entendu des autres frères :
- Dieu est un incendie, Frère Léon. Il brûle et nous brûlons avec lui².

En-deçà de l'image, il n'y a, semble-t-il, plus rien à saisir, sinon pour François, son ressenti personnel qui est laissé à l'état pur et trouve son expression par défaut dans le plaisir d'une sensation. A la fin du chapitre de son autobiographie où il achève le cercle des visites des monastères du mont Oros, Sikélianos et Kazantzaki découvrent au milieu d'une cour, au cœur de l'hiver, un amandier en fleur. Sikélianos se rappelle alors des paroles d'une chanson : « J'ai dit à l'amandier : « Sœur, parle-moi de Dieu », et l'amandier se couvrit de fleurs ». C'est la réponse à toutes les questions qu'ils s'étaient posés. Dieu est comme le mouvement de l'arbre qui fleurit plutôt que l'arbre en fleur³.

Parler de l'élan vital comme d'un « Dieu » bergsonien trônant au sommet de la cosmologie kazantzakienne ne doit pas occulter l'ensemble des occurrences de la vision et ses contextes, et le moyen que Kazantzaki se donne pour parvenir à en extraire l'essence. L'approfondissement de la réalité par une distinction entre l'espace et le temps qui est le principe même de la philosophie bergsonienne a tendance à être souvent oubliée au profit d'une lecture plus systématique de ce qu'est le Dieu « élan vital » dans l'œuvre de Bergson. Pourtant, le problème n'y est jamais purement théologique. L'auteur grec ne pose pas non plus le « problème de Dieu » dans son œuvre. Ou s'il y a un problème, c'est surtout celui, non pas de définir Dieu, mais de savoir comment s'élever jusqu'à lui. Et ce n'est pas à partir de la connaissance de Dieu que l'on s'élèvera jusqu'à lui, mais c'est en s'élevant jusqu'à lui que l'on connaîtra mieux Dieu. Nous avons là le principe de la métaphysique bergsonienne, que l'on retrouve dans l'idée de la montée de Kazantzaki. D'après *Ascèse*, la connaissance de soi et la connaissance de Dieu sont étroitement liées. Dieu ne sera atteint que si les différentes étapes de l'ascèse sont suivies : l'affranchissement des pouvoirs dévastateurs de l'intelligence, la réintégration de soi dans le tout universel d'où jaillira une exigence de création et la mise en branle de l'action en accord avec le rythme de l'univers vital sont les différentes étapes d'un seul chemin que Kazantzaki appelle la montée. Notons ainsi que tant que nous parlons de

¹ Kazantzaki, *Jardin des Rochers*, p. 52.

² Kazantzaki, *Ο φτωχούλης του θεού*, (*Le pauvre d'Assise*), p. 24.

³ Kazantzaki, *Αναφορά* (*Lettre au Greco*), p. 233.

Dieu comme nous le faisons ici même, nous n'apportons qu'une connaissance intellectuelle. La vraie connaissance, intuitive, inexprimable n'appartiendra qu'à celui qui aura réussi à dépasser les limites dessinées par son corps, par sa mort, et qui visera par son action, plus que l'humanité, l'univers. Celui-là sera le mystique. Le seul moyen qu'aura le mystique de répandre sa connaissance de Dieu sera d'ailleurs d'élever l'homme jusqu'à lui en propageant l'émotion de l'amour. Bergson ne tranche d'ailleurs pas non plus sur la question qui pourrait se poser au sujet des mystiques mais qu'eux-mêmes ne posent pas : sont-ils en contact avec « la cause transcendante de toute chose » ou avec sa « délégation terrestre »¹? Il lui suffirait, ajoute Bergson, « de sentir qu'elle [l'âme] se laisse pénétrer »². En effet pourquoi la question se poserait pour celui qui *sent* le contact qui le transforme radicalement ? Aussi un des points qui réunit Bergson et Kazantzaki n'est pas tant leur réponse commune aux problèmes théologiques que posent leurs textes, mais surtout une similarité de méthode qui prise en son terme et isolée à ce niveau laisse apparaître des problèmes théologiques.

Il n'en reste pas moins que Dieu y est constamment présent chez Kazantzaki ; en témoignent la profusion du vocabulaire qui recourt au divin, ainsi que le choix de ses sujets, de ses romans et de la profonde religiosité de ses personnages. Mais cette présence révèle-t-elle le souci de privilégier une thématique qui partirait de Dieu ? Dieu ne serait pas seulement une façon de nommer un être au-delà duquel nous ne pouvons rien concevoir de meilleur et qu'il s'agirait de saisir dans sa perfection en s'élevant vers lui, mais aussi une façon de nommer la force qui nous élève, saisissable par la volonté, comme si Dieu venait en réponse non pas à une théologie, mais d'abord à l'effort de l'homme. Elever l'âme, tel serait le rôle à la fois du philosophe (« élever l'âme au-dessus de l'Idée » l'Idée étant définie comme « une certaine assurance de facile intelligibilité »³ ou encore « la philosophie devait être un effort pour dépasser la condition humaine »⁴), et de l'écrivain, non pas seulement en tant qu'écrivain et philosophe, mais aussi en tant qu'homme. La métaphysique consiste en ce sens à s'élever jusqu'à l'intuition d'un niveau supérieur de la réalité. Or s'élever à ce niveau exige d'aller contre la nature humaine. Voir dans la durée c'est voir la réalité à la lumière d'une intuition qui élargit son cercle : c'est cet élargissement qui constitue le niveau supérieur de la réalité, niveau supérieur par rapport à l'étroitesse d'une réalité purement intelligible. Toutes les occurrences différentes de Dieu chez Kazantzaki pourraient être fonction du rythme de durée qu'il se donne, autrement dit, de la réalité plus ou moins large qu'il vise. Les contradictions

¹Bergson, *Les deux sources*, p. 224.

²*Ibid.*

³ Bergson, « Introduction à la métaphysique », *La pensée et le mouvant*, p. 219.

⁴*Ibid.*, p. 218.

que l'on croirait voir dans ses textes, si l'on voulait prendre comme objet de notre étude Dieu pourraient se délier si l'on y discernait les deux sources, qui sont chacune un des deux aspects de la religion dissociés par Bergson. Bergson se demande dans *Les deux sources* s'il fait bien d'appeler du même nom -religion- les deux rapports à une divinité. C'est que l'une s'appuie sur l'autre pour s'éclairer, s'élever, pour parfaire le Dieu antique qui aspire « à se perdre dans celui qui se révèle effectivement, qui illumine et réchauffe de sa présence des âmes privilégiées »¹. La religion dynamique se sert de la religion statique pour se propager, pour être entendue. Il s'agit dans les deux cas d'une religion, les deux liées en revanche nous apparaissent comme une « religion nouvelle »², « religion » parce qu'elle utilise les mêmes instruments que la religion statique, « nouvelle » dans le sens radical que donne Bergson à la nouveauté : tout son plan horizontal s'élève plus haut par un effort inverse à la nature humaine. Kazantzaki pose implicitement la question par rapport à Dieu : comment appeler l'élan qu'il ressent ? Doit-il l'appeler Dieu quand le mot « Dieu » a reçu tant de différentes significations ?

Par ailleurs, plus le plan de la vision de Kazantzaki s'élargit, mieux l'élan vital apparaît, il parlera alors moins de Dieu que de l'effort de l'homme pour aller jusqu'à Dieu. Plus le plan rétrécit, plus la durée se contracte vers celle de notre réalité intelligible, et Dieu devient égal à ce qu'un peuple est capable de saisir de la puissance divine et en fabulant sur elle. La différence de nature dans la religion peut être alors ramenée à une différence de degrés de la durée, réunissant au sein d'une même échelle religion dynamique et religion statique.

Si dans *Les deux sources*, Bergson distingue, au sein de la religion mixte qui est la religion telle qu'elle nous apparaît³, la religion statique et la religion dynamique, il faut se demander à laquelle de ces deux sources le Dieu « bergsonien » de Kazantzaki devrait être rapporté. Peut-être même trouverons-nous l'esquisse de cette distinction dans *Ascèse*. Il est facile de comprendre en quoi un problème théologique pouvait apparaître dans l'œuvre de Kazantzaki. On y retrouve un dessin très critique de l'église que ce soit dans son autobiographie, dans *Zorba* où règne au sein d'un monastère une lourde atmosphère propice au crime, dans le *Christ recrucifié*, dont le récit est structuré autour de la rencontre entre deux villages. Les uns sont prospères, les autres sont nomades, expulsés par les turcs, mourant de faim et de fatigue. Le premier village est dominé par les riches notables dont le pope Grigoris, les réfugiés sont réunis autour de la figure sainte du pope Fotis, lequel sera rejoint par le personnage principal

¹ Bergson, *Les deux sources*, p. 227.

² *Ibid.*, p. 228.

³ *Ibid.*

Manolios et par ses apôtres¹. Les premiers sont surtout concernés par leur bien-être tandis que les personnages principaux, Manolios, le pope Fotis, les « apôtres » désirent ardemment être bons pour remplir leur rôle. Par sa structure binaire il serait facile de rapprocher ce roman de la distinction qu'effectue Bergson entre les deux sources de la religion observée en ses deux extrémités : avec Manolios et le pope Fotis, on relit les mots de la bible à la lumière de l'effort qu'ils font pour la comprendre², et parce qu'humblement ils reconnaîtront ne pas comprendre les formules, ils concluront qu'il faut lire avec le cœur, plutôt qu'avec le cerveau. Le Christ est, naturellement, le modèle de Manolios, lequel lit aussi seul de son côté les Evangiles, et dont le cœur déborde d'une joie qu'il voudrait répandre³. On assiste à des moments douloureux de confession où chacun fait remonter ses démons à la surface pour juger en toute sincérité des profondeurs de l'âme, ainsi qu'à des gestes héroïques, comme Manolios se portant coupable du meurtre du protégé de l'agha du village⁴, comme Michelis qui se dépossède de toutes les affaires de son père, ou comme Giannacos qui veut donner son âne au village de réfugiés⁵. Tandis que le pope Grigoris essaie de répandre sa haine de l'étranger à tout le village en faisant croire ici qu'ils ont le choléra⁶, là qu'ils sont bolchéviques et veulent la révolution.

La même hétérogénéité peut être retrouvée dans son autobiographie, lors de son séjour dans les monastères où ils rencontrent des popes bien nourris, loin de l'idéal ascétique chrétien. Trop humain et pas assez divin, l'homme n'a pas encore réussi à atteindre Dieu : il est encore le « picanthropos », l'homme-singe au milieu du chemin qui mène à la divinité⁷. Pourtant d'un autre côté lui et son ami, le poète Sikélianos, apparaissent tout imprégnés d'un profond sentiment mystique créé par l'atmosphère des monastères⁸, celle-là même qui a donné naissance aussi bien à la folie « qu'à la sainteté et à l'héroïsme ». Kazantzaki et son ami s'y sentent gonflés du désir puissant de rendre le monde meilleur, ils sentent que rien ne peut « résister à l'âme de l'homme »⁹, comme si les monastères imprimaient sur leur volonté une force nouvelle. Et tout le chapitre peut se lire à lumière de cette frontière qui oscille entre l'humain et le divin : Kazantzaki nous fait part d'un côté de ce contact sensuel avec les

¹ L'histoire prend place au moment où sont désignés les villageois qui représenteront Jésus et ses apôtres pour Pâques. Manolios est désigné pour prendre le rôle de Jésus .

² Kazantzaki, *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται (Le Christ Recrucifié)*, p. 172-174.

³ *Ibid.*, p. 203-204.

⁴ *Ibid.*, p. 221.

⁵ *Ibid.*, p. 358.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁷ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 206.

⁸ *Ibid.*, p. 207

⁹ *Ibid.*, p. 208

odeurs¹ (par exemple, l'odeur du néflier²), la nature, l'atmosphère profondément chrétienne du mont Oros, le recueillement des personnages, et de l'autre côté, l'attitude de tous les popes, ramenés à l'épaisseur de leur chair, à leurs désirs latents qui les rongent et font de leur comportement la caricature de l'âme humaine. Les soirs où les deux amis se retrouvaient seuls, ils essayaient de donner « un contenu plus neuf au mot très utilisé des popes »³. Mais Kazantzaki sent, à la lumière des questions qu'il se pose, que la religion ne suffit plus à lui montrer la voie pour aller vers Dieu. D'un côté, le bien-être et le confort, la voie du péché, de l'autre la voie de l'ascétisme : mais il n'est pas possible que Dieu veuille le martyre, la nudité, la faim, pas possible qu'il veuille non plus de l'homme tel qu'il est. Il se dit qu'il lui faut « nouveau décalogue » : « comment ce nouveau décalogue va-t-il ordonner les vertus et les péchés ? »⁴.

Les nombreuses études qui ont emprunté la voie d'une interprétation théologique de Kazantzaki pour le raccorder à celle du *process*, ou *relational-process* (comme celles de Middleton⁵, de Lewis Owens⁶) se donnent d'abord Dieu et ensuite en déduisent une cosmologie entièrement interprétable en fonction de ce Dieu, au lieu de s'attacher d'abord au dessin de la réalité telle que Kazantzaki la perçoit, la décrit et de laquelle surgit une conception divine comme vision ultime et puis seulement ensuite comme cadre de perception. F. Worms écrit dans l'introduction à l'évolution créatrice, qu'« une théorie de la vie qui ne s'accompagne pas d'une critique de la connaissance est d'obligée d'accepter, tels quels, les concepts que l'entendement met à sa disposition »⁷. L'une n'allant en effet pas sans l'autre, l'image de l'élan vital pour être bien comprise doit être accompagnée du travail qui précède sa formation, travail à la fois philosophique et scientifique, retraçant à l'aide d'études paléontologiques, biologiques, psychologiques, la genèse de l'intelligence, afin d'envisager une autre forme de connaissance possible. Il était impératif par conséquent, afin d'éviter tout malentendu sur l'image, de s'attarder sur ce qui la rendait possible pour comprendre en quoi ce qu'elle évoque - car il s'agit bien en tant qu'image d'évoquer - dépend aussi d'une refonte de notre manière de connaître. L'image seule de l'élan vital ne peut pas changer notre manière de

¹ *Ibid.*, p. 210.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 225

⁴ *Ibid.*, p. 232.

⁵ D. J.N.Middleton, « Vagabond or Companion? Kazantzakis and Whitehead on God », *God's struggler, Religion in the Writings of Nikos Kazantzakis*, ed. par Darren J.N. Middleton and Peter Bien, Macon, Mercer University Press, 1996. Nous traduisons.

⁶ L. Owen, *Creative destruction, Nikos Kazantzakis and the literature of responsibility*, Macon, Mercer University Press, 2002. Nous traduisons.

⁷ Bergson, *L'Evolution créatrice*, p. IX.

voir le monde. Elle n'évoquera sans doute pas grand chose pour celui qui n'a pas lu Bergson. Mais si elle exerce sur nous un véritable pouvoir de retentissement, c'est que tous les enjeux, les implications et la méthode sont compris, c'est que la manière de voir a déjà pris le tournant rendant possible sa compréhension. Autrement dit, si Kazantzaki s'approprie en effet, comme veulent le démontrer ses nombreux scoliastes, l'élan vital tel que Bergson l'entend, c'est que sa manière de voir en favorise l'utilisation.

Il fallait montrer tout d'abord que l'élan vital est chez Bergson une image et non une métaphore ou un concept. Il est une image parce qu'il évoque un impalpable, un invisible insaisissable par la perception telle qu'elle est soumise aux exigences de l'entendement. Si la mémoire était capable d'embrasser tout le mouvement de l'évolution en la condensant en une seule image, cette image serait celle de l'élan vital, qui deviendrait par là-même visible. Mais le rythme de durée de notre conscience ne nous donne qu'à voir des petites parties de ce mouvement. Si Bergson s'appuie sur les sciences du vivant comme la paléontologie et la biologie, l'élan reste le progrès invisible auquel toutes ces études nous amènent. Pour pouvoir alors imaginer la continuité de l'évolution créatrice, et rendre visible à l'imaginaire ce qui ne l'est pas dans la réalité du vécu intelligible, Bergson a créé l'image de l'élan vital, rassemblant ainsi l'ensemble des résultats auxquels il parvient. Elle n'est pas une métaphore car elle ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même, ni un concept puisqu'elle désigne quelque chose de réel et non une abstraction. L'élan vital est un rythme particulier de durée.

1) Occurrence du mouvement et personnification.

Les points communs que Dombrowski ou Peter Bien découvrent entre Bergson et Kazantzaki sont à souligner, mais dès lors qu'ils posent comme base de leur étude l'idée que le Dieu de Kazantzaki, sa cosmologie, sa vision du monde sont « bergsoniens » en raison de la présence d'une personnification dont le mouvement rappelle l'élan vital, et qu'ils ne s'attardent pas réellement sur la critique de la connaissance que Bergson s'efforce de faire ainsi que sur la mise en place d'une expérience intime sur laquelle repose toute sa philosophie, leur découverte doit être également nuancée. Kazantzaki ne se décide pas d'ailleurs à subsumer toutes les nuances de sa « Vision » aux mots « l'élan vital ». Les commentaires le font à sa place, et le groupe nominal l'emporte bientôt sur l'ensemble des autres éléments dans lesquels s'éparpille son émotion. Le mouvement est d'ailleurs récurrent dans ses œuvres, d'*Ascèse* à son Credo¹, jusque dans ses romans, son *Odyssée* en particulier, on peut lire la vision d'un

¹ Son Credo a été écrit en 1954 à Antibes, et n'a été publié qu'en 1958. Il contient selon Kimon Friar « la conclusion de sa vie et de son travail », dans *Καινόβρια Εποχή* 1958, p. 61-63. On peut y lire « [Un en nous et

élan qui progresse. L'expression y apparaît sous une forme plus condensée, par exemple dans *la Liberté ou la Mort* : « Les plus grands monuments de la pensée, de l'art, et de l'action, sont issus de cette impétueuse montée de l'homme. De la matière aux plantes, des plantes aux animaux, des animaux aux hommes un combattant monte et se bat pour la Liberté »¹. Ces références à l'élan vital ne nous intéressent pas tant que les circonstances dans lesquelles il apparaît dans le récit. Nous nous appuyerons d'abord sur *Ascèse*, où, dans le troisième chapitre, « la Vision », apparaît l'image de cette continuité à laquelle la deuxième partie avait menée.

Apparaissent donc les traits de l' « élan vital » : on y sent une force qui se relève de ce qui est tombé, une énergie qui monte malgré un courant inverse sur lequel, néanmoins, elle s'appuie :

10- Le souffle ascendant, pris dans un épais courant qui descend, se disperse, tournoie, et la durée d'un instant – le temps d'une vie d'homme- les deux aspirations contraires se font équilibrer. / 11- Ainsi naissent les corps ; ainsi se crée le monde et s'équilibrent dans tout ce qui vit les deux forces opposées. /12- La durée d'un instant, celui qui monte se sent étroitement enveloppé d'un corps aimé, son corps, qui ralentit son ascension. Mais soudain l'amour, la mort, l'en délivrent. Et il continue sa route. /13- il marche sur l'inanimé, il modèle la plante et il la remplit. Il y campe tout entier, tout entier veut dire ; avec le désir ardent et la force de s'en libérer. /14- Il se redresse, il respire péniblement, il étouffe. Il abandonne aux plantes toute la pesanteur, tout l'engourdissement, toute l'immobilité qu'il peut ; allégé, il s'élance d'un bond, de nouveau tout entier, plus loin et plus haut, créant les animaux, et campe tout entier dans leurs reins [...].18- De nouveau il se redresse, plus léger, et s'élance pour se libérer ; c'est cet élan vers la liberté, dans la lutte avec la matière, qui lentement crée la tête de l'homme².

Cet élan rejoint ensuite son propre cœur tel qu'il s'animait dans les premières parties de l'*Ascèse* et dont il avait élargi les exigences à l'ensemble des êtres vivants, par un effort rétrospectif pour embrasser toute l'évolution : «19- Maintenant, nous le sentons avec terreur, il s'efforce de nouveau de se libérer de nous, de nous rejeter avec les plantes et les animaux, pour bondir toujours plus loin »³.

Kazantzaki décrit l'évolution de « celui », « élan » ou « souffle », qui s'approprie les moyens d'expressions corporelles dans lesquelles il peut s'incarner, se redressant, comme s'il

dans tout l'univers] s'est libéré de la matière et a sauté dans les plantes, mais il étouffait, il a sauté de nouveau, il a sauté dans l'animal, en transmutant continuellement de plus en plus de matière en esprit, mais de nouveau il étouffait, dans les animaux, il a sauté dans le métaphysique qu'on a appelé homme avant l'heure et maintenant il se bat pour échapper au métaphysique et atteindre l'homme ».

¹Kazantzaki, *Οι Αδελφοφάδες (Les frères ennemis)*, Athènes, Εκδόσεις Κασταντζάκη, 1973, p. 112. Nous traduisons.

²Kazantzaki, *Ascèse*, p. 78-79

³*Ibid.*, p. 79.

s'agissait de saisir le dessin schématique de l'évolution de l'homme. Personnage énergique et énigmatique, que son *Ascèse* veut laisser apparaître, « Il » a alors cela de particulier qu'il ne personnalise pas la vie comme l'ensemble de ce qui fut vivant, mais la force continue, montante, qui dessine les traits de son évolution. Il agit sur la matière « il marche sur l'inanimé ». Parce qu'il est progrès et que rien de fait, d'achevé, ne saurait le « contenir », il ne s'épuise pas dans la plante. Il n'est plus la plante. Il crée ailleurs pour parvenir à évoluer en soumettant la matière. Comme un être dont on pourrait suivre le parcours, rassemblé à l'extrémité toujours renouvelée de sa marche, *Ascèse* fait de lui un personnage, ce qui facilite ensuite et même invite des grands commentateurs comme Peter Bien à faire de ses personnages ascendants dans la narration des personnifications du mouvement vital. Mais Kazantzaki en fait-il un « personnage métaphysique » pour reprendre l'expression de Jankélévitch¹ ? S'il se pose la question dans le chapitre « vision » d'où est tiré cet extrait « comment cerner avec des mots cette terrible vision? »², comme s'il prévenait son lecteur qu'aucune forme ne le satisfera, c'est qu'il n'a jamais l'intention de la limiter à une représentation. Il y a malgré tout un mouvement d'ensemble qui se dessine. Dans cette partie, les substantifs pour le désigner sont d'ailleurs nombreux : « Le souffle ascendant », l'« élan vers la liberté », l'« Invisible », « Dieu » ou « Mon seigneur » quand il s'adresse à lui, « une spirale », « le grand souffle », « le souffle premier », « ce rythme indestructible et pré-humain ». Ce que Kazantzaki exprime particulièrement bien dans l'image d'un Dieu qui monte, en s'appuyant sur la matière de ses créations, c'est qu'il y a d'un côté une force mobile, dont l'essence même est cette mobilité - ce qui explique qu'il étouffe dans l'immobilité de ses créations - et donc de l'autre côté, l'immobilité, l'inertie des créations dont ce même Dieu est le créateur. L'élan est le créateur toujours créant, les créations sont une interruption de cette élan, ou pour le dire autrement, elles sont le produit de l'élan pénétrant la matière, celle-ci étant une force inverse à la vie, menant à l'inertie. Ces réflexions d'ordre conclusif apparaissant surtout dans le troisième chapitre de l'*Evolution Créatrice* nous amenaient à l'idée que l'espèce humaine, étant elle aussi immobile, pourrait, parce qu'elle est une conscience libérée, prolonger la montée vitale. Mais la conscience a beau être libérée, dans le sens où pour une même perception elle saura répondre par une multitude d'actions

¹ Jankélévitch, *Bergson*, p. 135. L'élan vital ne peut pas être un personnage métaphysique parce qu'il est un vouloir qui se réalise au moment même où il veut, volonté et réalisation coïncide de telle sorte qu'il ne « prévoit » rien, puisque pour prévoir il faudrait qu'il soit plus qu'un simple élan et qu'il se détache de son vouloir pour désirer, il faudrait qu'il devienne humain. Si l'élan vital dans l'*Ascèse* prend souvent les traits anthropomorphiques, c'est-à-dire si Kazantzaki en fait parfois un personnage métaphysique, les autres images utilisées viennent nous confirmer qu'aucune ne doit être comprise comme une représentation formelle.

² Kazantzaki, *Ascèse*, p. 78.

différentes¹, là où celle de l'animal répond instinctivement et parfaitement à la perception, la constitution vitale de l'homme est aussi la raison pour laquelle l'espèce est immobile : l'intelligence est la faculté de soumettre la matière en se calquant sur la structure de cette matière. Elle utilise donc des outils qui fonctionnent par discontinuité contribuant à la perception d'individualités closes, par généralisation du même répété, par la compréhension par composition et décomposition plutôt que par création, et par l'appréhension de l'évolution à partir de l'évolué. Or la proportion d'intelligence chez l'homme l'emporte sur celle de l'instinct. La conscience n'a donc pas atteint le plus haut degré de liberté auquel l'élan vital aspire, là où ses créatures auraient la faculté de continuer l'élan par des créations tout à fait nouvelles. Les créatures ne seraient plus seulement créations mais aussi créatrices. L'homme pourrait participer au large mouvement de l'évolution, en relançant la création interrompue. L'homme n'est pas que matière, toute création porte en elle suffisamment d'élan pour qu'il y ait vie, juste assez pour prendre contact avec elle et coïncider avec son principe.

Dieu est « en danger »², Dieu criant « Au secours », sont des idées qui reviennent comme des leitmotiv dans *Ascèse* et l'œuvre de Kazantzaki. Le salut de l'homme passe par le salut de Dieu³. Poursuivant l'image, nous comprenons que ni Dieu (mais s'agit-il vraiment de Dieu ou de l'effort divin dans la matière ?), ni l'homme ne sont libres, encore pris dans la matière qui soumet l'esprit. L'élan vital n'en est pas encore en son point culminant.

II) L'Élan vital comme terme générique

Des toutes les études sur Kazantzaki, la plus connue et la plus utilisée est celle de Peter Bien. L'élan vital y est utilisé comme un terme générique dans lequel Bien concentre toute l'influence de Bergson sur Kazantzaki ce qui lui permet d'y faire référence sans développer à chaque fois la pensée bergsonienne⁴ (« l'élan vital de Bergson »⁵, « la force descendante de Bergson »⁶). Mais la mise en exergue d'une influence facilite-t-elle la lecture de l'œuvre littéraire ? Par ailleurs, F. Worms prévient du danger de réduire tout l'ouvrage de Bergson (ici on pourrait même dire toute l'œuvre) à cette formule très appréciée de l'élan vital qui a

¹ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 180.

² Kazantzaki, *Ascèse*, p. 40 « Dieu, dans l'enceinte de notre précaire chair, est en danger, tout entier. Il ne saurait être sauvé si nous, par notre propre lutte, nous ne le sauvons pas. Et nous ne saurions être sauvés si lui-même n'est pas sauvé ».

³ Bien, *Politics of the Spirit*, vol.1, p. 94.

⁴ Le deuxième volume de *Politics of spirit* fait référence à Bergson en reportant son lecteur à l'introduction faite dans le premier volume. Ce sont les mêmes idées de *L'évolution créatrice* qu'il reprend, celles développées autour de l'élan vital comme énergie, sur lesquelles il revient parfois brièvement mais qui sont désormais plus souvent implicitement contenues dans l'adjectif « bergsonien » ou même dans le substantif « bergsonisme ».

⁵ *Ibid.*, p. 72

⁶ *Ibid.*, p. 73

tendance à « faire obstacle à sa lecture »¹. Une telle tendance porte le risque de conceptualiser la notion d'élan vital qui ne devait être qu'une image. Or l'expression peut être la même, Kazantzaki n'en recrée-t-il pas moins l'image, lorsqu'en prenant le chemin unique de son ascèse, il l'a remplie d'une signification que seule l'œuvre saura dessiner ? Cela satisfera aussi la vision créatrice du monde de l'écrivain, vision qui puise sa force dans l'effort qu'on met à créer le monde.

a) Destruction ou dépassement ?

Avant toute référence à Bergson et après avoir présenté l'influence de Nietzsche sur le crétois, Peter Bien introduit le philosophe sur quelques pages du deuxième chapitre de son livre *The politics of the spirit* publié en 1989, en rappelant les grandes lignes de sa philosophie à travers la présentation qu'en fait Kazantzaki dans son essai et les textes de Kazantzaki qui témoignent d'une influence bergsonienne profonde. Dans les chapitres suivants dans le premier volume ainsi que dans le deuxième volume publié en 2007, il cite régulièrement mais rapidement Bergson et « bergsonisme », « bergsonien » (en particulier dans son étude d'*Ascèse* et de *l'Odyssée* du premier volume) sont des termes qui charrient désormais une réflexion très concentrée de la pensée de Bergson. Selon lui, Bergson apporte à Kazantzaki un nouveau Dieu qui lui permet de formuler une « théologie post-chrétienne »². C'est dans la rencontre nécessaire entre la matière et l'énergie que Kazantzaki aurait trouvé son nouveau Dieu qui équivaldrait alors au processus évolutif : « l'essence primordiale qui souhaite d'abord coaguler en vie et ensuite défaire cette action créatrice »³. Parmi les images qu'il retrouve dans l'œuvre du crétois, Peter Bien, et à sa suite Dombrowski, insiste sur celle de l'évolution à partir de l'image du jet de vapeur :

Imaginons donc un récipient plein de vapeur à une haute tension, et, ça et là, dans les parois du vase, une fissure par où la vapeur s'échappe en jet. La vapeur lancée en l'air se condense presque toute entière en gouttelettes qui retombent, et cette condensation et cette chute représentent simplement une perte de quelque chose, une interruption, un déficit. Mais une faible partie du jet de vapeur subsiste, non condensée, pendant quelques instants; celle-là fait effort pour relever les gouttes

¹ Présentation du livre, Bergson, *L'Évolution Créatrice*, p. 8.

² Bien, *op. cit.*, p. 36. « Post-chrétienne » peut être pris dans le sens de la création de nouvelles valeurs qui ne se retrouvent pas dans les valeurs chrétiennes. Par exemple la vertu et le vice, ou le péché sont remplacés par les attitudes de vie que nous avons vues dans la sous-partie précédente, ou par l'exigence de création, c'est-à-dire exigence de rompre avec l'inertie de l'espèce. Si cependant, nous faisons avec Bergson une lecture des Évangiles, les formules ne doivent pas être entendues d'une manière intellectuelle, mais plutôt à la manière d'un état d'âme que l'on cherche à insérer. Dans ce cas, Kazantzaki dépasserait la chrétienté dans un mouvement vertical en insérant un nouvel état d'âme, ou au contraire, prolongerait le mouvement horizontal, et le même état d'âme serait formulé autrement.

³ Bien, *op. cit.*, p. 38.

qui tombent; elle arrive, tout au plus, à en ralentir la chute. Ainsi d'un immense réservoir de vie doivent s'élancer sans cesse des jets, dont chacun, retombant, est un monde¹.

Ce passage difficile de *L'évolution créatrice* est souvent mal compris par les commentateurs de Kazantzaki. Il s'agit de deux mouvements qui « remplissent la réalité », par lequel la « réalité se fait à travers² celle qui se défait »³. Bien l'interprète surtout comme ce qui est créé, puis détruit, annihilé, pour laisser place à une nouvelle création⁴. Y-a-t'il en vérité dans le système bergsonien l'idée d'une « annihilation »⁵ du geste créateur par le mouvement contraire ? Comment est-il possible de faire cohabiter une pensée de l'annihilation et donc de destruction totale, et celle de la durée, selon laquelle, au contraire, toute création laisse une empreinte indélébile dans le temps ?

Il serait nécessaire de commencer par distinguer plusieurs niveaux de la réalité et de se demander où se situe l'élan vital : il y a celui du déroulement de la totalité du réel vivant dans lequel chaque élément évolue dans le temps, comme dans la conscience, celui de la vie individuelle et sociale où l'âme peut ne pas aller au bout de l'énergie créatrice qu'elle contient et celui de l'évolution des espèces où l'espèce humaine forme pour Bergson en haut de la ligne d'évolution comme un cercle qui tourne sur lui-même. Si le temps est essentiellement créateur, faut-il en déduire que le danger qui menace « Dieu » est celui de sortir de la réalité temporelle, de ne plus être entraîné par le flux mouvant de la réalité créatrice ? Le danger serait de ne plus « durer », non pas dans le sens où une vie s'arrêterait mais dans le sens où il n'évoluerait plus, où le même mouvement se répèterait indéfiniment. Dans ce qui se défait, il n'y aurait donc pas destruction, mais plutôt interruption, pas d'annihilation mais conservation du geste créateur qui « subsiste » dans la réalité qui se défait et l'a amené ainsi à des niveaux plus hauts. C'est parce qu'il y a conservation qu'il y a évolution. Il n'y a pas non plus organisation ou création puis destruction, mais le mouvement même de la création et d'organisation est le point de rencontre d'une action qui se fait et se défait. Bergson dit en retrouvant par analogie ce qui est mouvement créateur dans l'être humain et du point de vue de l'évolution des espèces que Dieu est Conscience, autrement dit, Liberté, Création,

¹ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 248. Juste après cette image, Bergson prend soin d'en créer une autre, celle d'un bras qui se lèverait et qui en retombant, abandonné à lui-même, garderait « quelque chose du vouloir qui l'anima ». Ce geste qui se défait permet d'imaginer la matière qui, dans son mouvement descendant conserve l'énergie qui a retardé sa chute, autrement la matière dans laquelle on a inséré une conscience, une durée.

² Nous soulignons.

³ *L'évolution Créatrice*, p. 248.

⁴ La même dialectique est reprise dans le livre de Lewis Owen, *Creative destruction* : « La pensée existentielle et politique de Kazantzaki est dominée par la dialectique de destruction et de création, une dialectique largement modelée par le mouvement de l'élan vital de Bergson », p. 10.

⁵ Bien, *Politic oof the spirit*, op. cit., p. 38.

conscience qui peut s'endormir dans la matière parce qu'elle n'y est plus libre dans son élan. Autrement dit, une réalité qui se défait n'est pas celle qui se détruit, car la détruire supposerait de la concevoir en tant que chose. La conscience peut en effet s'endormir, même a tendance à s'endormir, sur les trois niveaux de réalité cités plus haut : une espèce se forme par l'interruption de l'acte créateur, création par laquelle la conscience s'endort, sauf chez l'homme où elle a réussi à faire tomber l'obstacle qui l'empêchait d'être libre¹. Il n'empêche qu'elle s'endort aussi dans l'homme, dominé par l'intelligence qui utilise toujours les mêmes éléments. Bergson prend bien soin de préciser dans le paragraphe suivant qu'il ne s'agit pas de choses qui se défont mais d'actions. Défaire une action, c'est aller dans le sens de son automatisme, de l'inertie², du clos : « si je considère le monde où nous vivons, je trouve que l'évolution automatique et rigoureusement déterminée de ce tout bien lié est de l'action qui se défait, et que les formes imprévues qu'y découpe la vie, forme capable de se prolonger en mouvements imprévus, représentent de l'action qui se fait »³. Il faudra attendre les *Deux Sources* pour trouver une formulation qui ne nous trompe pas sur la façon dont l'énergie vitale évolue : elle est ouverture, ouverture d'un cercle qui s'était fermé sur lui-même, dans lequel n'étaient plus utilisés que les éléments de sa propre composition pour recomposer. Détruire les valeurs, ou la destruction de la cité par un séisme⁴ ne peuvent pas être des exemples d'une action qui se défait dans le sens bergsonien. Pour la morale bergsonienne, il ne faudra pas détruire pour reconstruire, mais percer dans le système clos de la réalité une fente pour libérer un peu plus l'esprit. Il n'est donc pas nécessaire de détruire mais de creuser dans la matière, comme pour aller en chercher la base et l'élever plus haut.

b) Maturation de l'idée de l'élan vital dans la pensée Kazantzakienne.

Pour argumenter l'idée d'un « Dieu bergsonien », Peter Bien s'appuie surtout sur *l'Evolution*

¹ Si toute l'évolution peut être comprise comme la confrontation de deux courants inverses, « sur la plus grande partie de sa surface, à des hauteurs différentes », « le courant est converti par la matière en un tourbillonnement sur place », *L'évolution créatrice*, p. 269.

²² *Ibid.*, p. 249.

³ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 249.

⁴ « Le dernier mot de l'évolution créatrice en ce qui concerne la cité, est que la cité doit s'effondrer avant même qu'elle soit inaugurée, évitant le reflux du matérialisme que Kazantzaki a tant regretté dans la Russie post révolutionnaire, et libérant Ulysse pour qu'il évolue mentalement comme dans le précepte bergsonien », Bien, *op. cit.*, p. 216. Kazantzaki parle fréquemment de la nécessité de détruire pour reconstruire. Le communisme détruit par exemple les anciennes valeurs, Jésus prendra le parti de détruire « par le feu » le monde pour en refaire un meilleur. Cependant, il est utile de noter l'autre mouvement présent dans ses textes et aussi dans celui de la *Dernière Tentation* ; il s'agit de reprendre l'ancien et de le pousser plus loin : « ne croyez pas que je suis ici pour abolir les lois et les prophètes, je ne suis pas ici pour abolir les anciens commandements, je suis ici pour les pousser plus en avant », Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 357. Il y a alors dépassement et non pas destruction. Or c'est bien ainsi qu'agit l'élan vital dans *L'Ascèse* et dans *L'évolution créatrice* : il relève le mouvement qui est retombé.

Créatrice (en particulier, même s'il ne le précise pas, sur le chapitre *De la signification de la vie*). Il retrouvera ensuite dans l'ensemble de l'œuvre de Kazantzaki la présence de cette force qui s'élève contre le courant inverse de la matière qui la ralentit, et cela dès le prologue d'*Ascèse* ou dans la dynamique de ses œuvres comme dans celle de l'*Odyssée* ou du *Christ Recrucifié* que nous aborderons ensuite. Mais il ne la liera pas systématiquement à la distinction entre deux modes de connaissance qui est celle-là même qui permet d'envisager le processus de solidification. Il ne s'attardera pas non plus sur les moyens que Kazantzaki se donne pour traduire avec son propre langage et autrement que par le vocabulaire du divin, ce qui dans la solidification laisse transparaître de l'immatériel.

Une telle approche permet de juger dans son résultat l'importance de l'influence mais ne permet pas de voir que l'effort de Kazantzaki se rapproche davantage de celui de Bergson s'il fait dériver ces termes de sa propre expérience intérieure plutôt que d'une œuvre dont il aura reçu l'influence. La démonstration de Bien nous amènerait à poser la question ainsi : Kazantzaki construit-il sa cosmologie entièrement sur les bases de l'enseignement de Bergson? N'utilise-t-il pas plutôt de nombreuses images, de nombreuses personnalités - dont la dynamique évoque celle de l'élan vital - au centre desquelles se déploierait une vision du monde personnelle que toute l'œuvre aiderait, autant que l'image de Bergson, à formuler par son esthétique et son mouvement intérieur ? Nous parlerons par exemple de la récurrence de l'image de la semence, du grain, qui une fois jeté dans le sillon mûrit lentement et dont les fleurs s'épanouissent après de longues années de lutte. Il semble que l'influence de Bergson sur Kazantzaki ait pu opérer de cette façon, laissant une dizaine d'années de maturation (de 1908 à 1922) avant que son œuvre ne prenne la forme d'*Ascèse* : Bergson a planté la graine d'une philosophie dont il allait lentement se rendre maître. La forme de la fleur sera surtout le résultat de l'effort de Kazantzaki pour nourrir la graine. Grâce aux études de Bien, de Dombrowski, l'influence de Bergson sur Kazantzaki n'est plus à prouver mais l'inversion de la recherche qui ne partirait pas de l'élan vital bergsonien mais l'intégrerait en tant qu'image dans une méthode intuitive commune nous permettrait de faire ressurgir l'originalité de la démarche propre à Kazantzaki.

En 1908, dans *Les Ames brisées*, le roman de jeunesse ouvre sur un discours du jeune idéaliste et prosélyte Orestis dans lequel il explique que l'homme doit mettre la connaissance scientifique et les lois biologiques au service d'une nouvelle religion dont le Christ avait déjà, à sa manière, poser les fondements : il propose que s'unissent l'élan du cœur et les découvertes de l'esprit, afin de raviver la responsabilité de l'homme dans l'univers. Entre 1908 et 1953, date où il écrit son credo, Kazantzaki témoigne d'une constance certaine dans ses idées.

Influence profonde ou communauté de pensée, le discours en lui-même reste cependant dans son deuxième roman à distance d'une réalité qu'Orestis ne réussira pas à franchir. Il y a un écart entre le discours et sa pratique dans la réalité : « son idée inébranlable pour la révolution spirituelle reste en lui, mais son application pratique a trébuché, s'est brisée aujourd'hui, et elle est devenue mille morceaux »¹. Ce n'est donc pas tant le discours qui importe que l'action au moyen de laquelle l'homme convoite sa place au sein de l'évolution. Ainsi, dans ses deux romans de jeunesse *Le Serpent et le Lys*, *Les âmes brisées*, ce dernier étant écrit l'année même où il suivait les cours de Bergson, la vie prend la direction d'une longue descente, se dévêtant de tout sens, et en particulier du sens profond qu'elle avait pris dans son discours prononcé au début du roman : hymne à la science, la connaissance des lois biologiques nous invitent à soumettre les valeurs morales aux valeurs vitales. Dès lors qu'Orestis échoue à transmettre sa nouvelle religion, laissant perplexes et moqueurs les étudiants venus l'écouter, commence alors la décomposition d'un être dont Kazantzaki évoquera le décalage constant avec la réalité. Incapable de discipliner ces « milliers de qualités, belles mais contradictoires, et par conséquent dévastatrices [...], sans aucune direction déterminée »², son élan se perd dans des considérations qui restent enfermées dans le cercle étroit de son univers. Son discours n'évoque rien aux étudiants, parce qu'il en a puisé les sources dans les livres et non pas dans la réalité, parce que l'idée n'a pas mûri en lui, il n'est pas encore à sa hauteur³. Il parle de fraternité, d'amour universel, mais il se comporte, en partie avec celle qui l'aime, Xrisoula, et Nora, celle qu'il aime, d'une manière qui épuise son énergie vers le bas plutôt que de l'élever vers le haut.

Or n'est-ce pas d'une manière toute différente que Kazantzaki prêchera l'amour universel ? Tirera-t-il toutes ses formules des livres qu'il aura lu ou bien partira-t-il de sa propre expérience du monde pour nous faire voir, à travers ses yeux de « saint », le monde éclairé et travaillé par cet élan d'amour ?

Après avoir rappelé les grandes lignes de l'article « La faillite de la science » qui fait selon lui implicitement référence à Bergson et confirme son attitude par rapport au scientisme du début du XXème siècle, Bien cite une partie de son « credo » écrit en 1953. Kazantzaki n'y fait pas

¹ Kazantzaki, *Σπασμένες Ψυχές*, (*Les Ames Brisées*), p. 96.

² *Ibid.*, p. 308

³ Orestis regrette à plusieurs reprises dans le récit d'avoir passé sa vie dans les livres au lieu de vivre la vie (p. 116, p.197). Ce problème se retrouve dans beaucoup des livres de Kazantzaki : le narrateur dans *Zorba*, lui-même dans son autobiographie, le neveu du Capétan Mixali, Kosma. Ces personnages éprouvent tous le regret de ne pas goûter à la vie autant qu'ils se documentent sur la vie. Un rapprochement peut être fait avec la conférence de Bergson, dans laquelle il remarque que certains lisent d'abord le guide d'un pays avant de regarder le pays, . On peut voir aussi dans « De la position des problèmes » dans Bergson, *La pensée et le mouvant*, sa proposition d'une éducation qui ne commence pas par les livres mais par les sens : « Un savoir tout de suite livresque comprime et supprime des activités qui ne demandaient qu'à prendre leur essor », p. 92.

référence à Bergson mais parle explicitement de l'évolution des espèces, dont l'élan, par sa direction et son rythme donne un sens à la vie de l'homme : se sentant ainsi « responsable » du devenir du monde, son devoir est alors de se soumettre à ce rythme, en transformant la matière en esprit, à la manière du « grand lutteur », « Quelqu'un d'immortel ». Dans son *Credo*, ce n'est pas à l'époque des cours suivis au Collège de France qu'il replace l'expérience de la ligne rouge. En 1915, soit sept ans plus tard, il partait pour le mont Athos, y « entraîna son corps à obéir à son âme »¹ prolongeant son ascétisme sur plusieurs mois (la même histoire est racontée dans le *Banquet*). C'est en se tournant ensuite vers son âme, soulagée des exigences du corps, qu'il se réveilla un jour « heureux » :

J'avais vu la ligne rouge qui laisse derrière elle, montant, Un Lutteur, en nous et dans tout l'univers ; j'ai vu, clairement, les traces ensanglantées de ses pieds monter de la matière à la vie, de la vie à l'esprit. C'est ainsi qu'en moi tout s'est éclairé : « la transsubstantiation de la matière en esprit, voilà le grand Mystère, voilà la ligne rouge que suit le Lutteur »².

La volonté de présenter ce bouleversement d'abord comme une expérience intérieure, et non comme le résultat direct d'une influence n'a sans doute pas été assez soulignée. Cela n'enlève rien à l'influence en tant qu'elle a eu lieu, mais permet de questionner aussi le rôle de l'expérience vécue dans la formation de l'image d'une ligne rouge. Pourquoi avait-il fallu par exemple qu'il vive au préalable une ascèse monastique ? Quel horizon donnait-il déjà à la vie qui le fit parler d'un mystère, qui le fit chercher dans une direction contraire à ce qu'il y a de plus naturel pour nous, notre action au service de notre corps ? En quoi cette vision dépendait moins d'une connaissance extérieure que d'une recherche intérieure ? Ainsi l'expérience recouvre toute son originalité dès lors qu'elle appartient absolument à Kazantzaki, qu'elle dépend de sa profonde inquiétude, de sa maturation intérieure. Que l'influence de Bergson ait eu lieu, cela ne fait pas le moindre doute, mais l'idée germée en lui devait prendre une toute autre dimension que la formule plus philosophique de l'élan vital. Elle devenait, entre ses mains, vivante. Elle prendra la forme d'une belle promesse dans *Ascèse*, et cette promesse se résoudra dans de magnifiques œuvres où l'idée est devenue roman.

La conclusion du chapitre de *Politics of Spirit* ira aussi dans ce sens. En effet, pour argumenter contre les nombreuses écoles d'Amérique et d'Angleterre qui rejettent soit le sérieux de la philosophie bergsonienne, soit l'influence de Bergson sur Kazantzaki, il écrit que « selon Kazantzaki, la vérité du système bergsonien quand tout est dit et fait, ne peut être

¹ *Kainouria Epoxi*, Automne 1958, p. 62.

² *Ibid.*

prouvé ni réfuté scientifiquement ; il ne peut qu'être *senti* »¹ (je souligne). Mais le verbe « sentir » recouvre encore toute la pensée philosophique qui le sous-tend puisqu'il oblige à retraverser l'ensemble de l'œuvre bergsonienne dans laquelle il s'agit de saisir, à l'aide d'une méthode qui lui est propre, le véritable « sentir » qui permet de réduire l'écart par un moyen d'élévation plutôt que décomposition, la distance entre la réalité et notre appréhension de la réalité. Sentir c'est avoir, non plus la « petite certitude intellectuelle », mais la « grande certitude » où « n'intervient pas la logique »², « certitude primitive, plus profonde que la raison »³.

c) Du dieu bergsonien à l'intuition de la durée.

Dombrowski évoquait le problème d'une vision spatialisée du monde où la réalité est considérée comme statique et immobile et empêche de saisir la durée des êtres vivants, en devenir : Kazantzaki et Bergson critiquent le rôle de l'intelligence, laquelle doit être suppléée par l'intuition lorsqu'il s'agit d'appréhender la vie. Ils s'accordent alors sur le fait que toute réalité, « dont la réalité divine », peut être connue intuitivement, plutôt que discursivement. Dombrowski passe rapidement à la notion d'élan vital, et s'arrête sur la phrase présente dans l'étude de Bergson par Kazantzaki, exemple déjà cité avec Bien, qui est régulièrement relevée et figure dans la plupart des commentaires qui rapprochent les deux auteurs⁴. Dombrowski relie directement le jaillissement de vapeur à Dieu, un Dieu qui n'est pas omnipotent⁵. En réalité dans son essai sur Bergson, Kazantzaki cite l'image sans en faire d'interprétation théologique. Elle est présente pour permettre au lecteur d'imaginer sous une forme plus concrète l'élan vital, et de saisir les deux courants de matière et de vie où l'un est la solidification de l'autre.

L'étude par thèmes de Dombrowski ramène ainsi Bergson et Kazantzaki sur le plan d'une discussion philosophique sur Dieu⁶. Selon lui, Kazantzaki apporte à la théologie l'expérience

¹ P. Bien, *op. cit.*, p. 53.

² Zorba, *op. cit.*, p. 56.

³ *Ibid.*, p. 332

⁴ L'influence que cette image a exercé sur les commentateurs américains est sans doute due au fait qu'on la retrouve dans sa discussion sur Bergson : « Bergson imagine l'élan vital comme un jaillissement de vapeur qui dans son tressautement se condense en gouttes qui tombent. Ces gouttes constituent la matière, c'est-à-dire quelque chose qui ne se déroule pas vers l'évolution créatrice, vers le haut, mais qui se décompose dans l'espace », Kazantzaki, « A. Μπέρξον », G. E., Stefanakis *Αναφορά στον Καζαντζάκη*, p. 143.

⁵ Dombrowski, *Kazantzakis and God*, State University of New York Press, p. 10-11. Nous traduisons.

⁶ « Je suis bien conscient, dit cependant Dombrowski, du fait que Kazantzaki n'est pas un théologien ou un philosophe, mais plutôt un romancier, un écrivain de récit de voyage, et une personne en quête de spiritualité. Par conséquent ses écrits ne sont pas destinés à l'origine à formuler « une expression littérale » du théisme évolutif. Mais il offre ce que Middleton nomme une « poésie de foi » qui peut être appréhendée fructueusement selon une perspective théologique et philosophique même s'elle n'est pas dans la forme orientée de la même manière que les travaux des théologiens et des philosophes. Voir les travaux de Kazantzaki de cette

nue d'une foi religieuse qui cherche à maintenir son authenticité dans la poétique de ses textes. La théologie évolutive en échange se propose d'offrir une clef de lecture présupposant que les préoccupations de Kazantzaki répondent à celles des théologiens de son siècle dans lequel, loin de s'isoler, il pourrait assumer un rôle. Pour théoriser cette « poétique de foi ¹ », Dombrowski s'appuie sur d'autres œuvres de Bergson que l'*Evolution Créatrice*. Il fera référence à l'*Introduction à la métaphysique*, le *Rire* et surtout aux *deux sources de la religion et de la morale* ouvrage écrit bien après *Ascèse*. Dombrowski ne devrait donc pas seulement expliquer l'un par l'influence de l'autre, mais par une intuition commune, ou plutôt, par le prolongement d'une intuition commune, lequel présente en son aboutissement des similitudes évidentes. Ce chapitre pourrait alors avoir l'avantage de mettre en avant une communauté de pensées qui les fait, par des voies différentes, porter un regard similaire sur la vie.

Le livre de Dombrowski se penche ainsi sur un travail d'extraction des idées des auteurs étudiés, laquelle fait ressurgir des problèmes théologiques que l'œuvre non philosophique en elle-même ne pose pas mais qui permettrait d'asseoir une théorie kazantzakienne, souvent vague du point de vue des concepts utilisés, sur la philosophie bergsonienne². En prenant comme objet la défense d'une théologie cohérente chez le crétois, il nous oblige à dessiner les conditions de possibilité d'une théorisation théologique de ses textes pour que se fasse moins sentir le besoin de systématiser la pensée qui les traverse que la nécessité d'en conserver la vitalité à sa source. Le problème que posent les textes de Kazantzaki aux critiques et qui fut à l'origine de nombreuses études, en particulier venant des Etats-Unis et des théologiens du *process relational*, est principalement celui de Dieu. Pour qu'une telle mise en perspective théologique de l'œuvre du grec apporte ses fruits, la religiosité de Kazantzaki ne devait être confirmée par la définition du comportement religieux que Middleton et Peter Bien exposent en trois points :

« Une telle personne a) voit son existence dans le contexte le plus large possible basée sur une

manière nous aide à comprendre l'écrivain mieux que si nous ne considérons pas les implications de ses idées [...] », Dombrowski, *op. cit.*, p. 5-6.

¹ Voir citation ci-dessus.

² En mettant les deux auteurs sur le même plan par rapport à la conception de Dieu, Dombrowski s'applique à théoriser la pensée Kazantzakienne pour la saisir en dehors de l'effort poétique. Malgré son effort pour résumer l'œuvre de Bergson, il a tendance à réduire la pensée bergsonienne à ses idées conclusives. Il note pourtant par ailleurs que la critique des abstractions rend difficile une conceptualisation des conceptions de Kazantzaki et de Bergson. Il est surtout difficile de réduire le concept à une simple définition. Son analyse dit Dombrowski essaiera donc de rendre « les concepts aussi mobiles que possible pour qu'ils restent fidèles à l'intuition, ou à l'idée de Dieu chez Kazantzaki ». En effet, si Bergson refuse de fonder sa méthode philosophique sur l'exploitation des concepts, il n'en reste pas moins que toute son œuvre offre de nombreux concepts qui trouvent au fur et à mesure une signification de plus en plus claire. Aussi les concepts n'éclairent-ils pas son expérience mais son expérience éclaire de mieux en mieux les concepts qui nous permettent de mieux saisir sa méthode philosophique.

connaissance cosmologique b) ajoute la foi à sa connaissance, foi qui n'est pas l'absence de doutes, mais la volonté de croire malgré la présence de doutes, c) exprime sa vision religieuse aux moyens de symboles, qui, pris tous ensemble, forment un mythe »¹.

La philosophie bergsonienne, dira Thibaudet après la parution de *L'évolution créatrice*, mais bien avant celle des *Deux sources*, donne tout son sens à une troisième forme de relation dont la vie religieuse témoigne, après celle qui nous relie à nos semblables par l'église, celle qui nous relie à l'au-delà par la foi, il s'agit de celle qui nous relie avec l'« en-deçà », comme expérience religieuse, psychologique, intérieure, et qui permet de coïncider avec la vie, laquelle ne peut être saisie que de l'intérieur : « c'est par la réflexion sur lui-même que l'homme découvre Dieu, le dieu intérieur, le dieu caché »².

C'est une dimension qui manque à la définition rapportée plus haut de l'homme religieux et qui seule permettrait à la philosophie, soucieuse de rigueur, d'approcher l'expérience religieuse : « c'est en lui-même que l'homme découvre Dieu »³, ce qui constitue sans doute une raison de plus pour ne pas considérer l'élan vital comme un Dieu bergsonien. Thibaudet, qui avait anticipé, comme Kazantzaki dans son *Ascèse*, la direction religieuse qu'allait prendre l'œuvre de Bergson, prenait soin de préciser que « philosophie et religion déroulent deux formes de vie intérieure »⁴ et que l'intériorité qui les préside ne doit pas inciter à leur confusion. Bergson, s'il ne les confond pas, les unira cependant dans une même continuité. Dans la métaphysique bergsonienne, l'intuition du mystique ne doit-elle pas prendre la relève de l'intuition philosophique parce qu'elle réussit à aller plus loin ? Thibaudet pressentait déjà dans l'œuvre de Bergson un prolongement naturel vers le problème de Dieu⁵. Mais à chaque livre son objet, et Thibaudet pense avec Bergson « que le problème religieux mérite d'être abordé pour lui-même »⁶ qu'il s'agit d'une expérience unique qui ne se confond pas avec l'expérience philosophique. A la différence de Thibaudet et bien que cela n'apparaisse pas

¹ D. J.N.Middleton, P. Bien, « Religion in the writing of Nikos Kazantzki », *God's Struggler*, p. 8. Nous traduisons.

² Albert Thibaudet, *Le bergsonisme, trente ans de vie française*, vol. III, Paris, Editions de la nouvelle revue, 1924, p. 99. On peut se rapporter aussi à l'article de A. Feneuil, dans lequel l'auteur montre que ce n'est que quand l'expérience philosophique devient intuitive qu'il y a une possible coïncidence (mais qui d'après le deuxième point de sa conclusion ne sera qu'une coïncidence partielle car « la philosophie ne pense pas l'expérience religieuse authentique ») : dans ce cas l'expérience philosophique peut être aussi expérience religieuse. Mais il avait d'abord montré que chez Bergson, l'expérience religieuse est intuitive dans le sens où elle tend à rattacher l'homme à la vie, or aller dans le sens de la vie tel est le rôle de l'intuition, tel est le rôle aussi de la philosophie dans *L'évolution créatrice*. Anthony Feneuil, « Le Dieu de l'évolution créatrice est-il un Dieu des philosophes », *Annales Bergsoniennes IV, L'évolution créatrice, 1907-2007 : épistémologie et métaphysique*, éd. F. Worms, Paris, PUF, 2007, p. 322-324.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 98

⁵ Il s'appuie alors sur des propos tenus par Bergson lui-même : « il le [le problème religieux] considère comme une suite naturelle ou plutôt comme un sommet le problème religieux », Thibaudet, op. cit., p. 98.

⁶ *Ibid.*, p. 100.

dans son essai sur Bergson, Kazantzaki verrait dans l'œuvre même de *L'évolution créatrice*, et non pas dans son possible prolongement, les bases jetées d'une nouvelle théologie. C'est ainsi en tout cas que l'interprètent tous ceux qui utilisent cette œuvre de Bergson pour expliquer la cosmologie kazantzakienne. L'importance de la notion de l'élan vital dans la philosophie bergsonienne¹ peut être à l'origine de ce type d'approche où l'*élan vital* devient une notion polyvalente susceptible d'être appliquée à tous les domaines. Or la discussion de Kazantzaki sur Bergson nous donne un aperçu assez détaillé de sa connaissance sur Bergson pour affirmer qu'il ne place aucunement l'image de l'élan vital au centre de la philosophie bergsonienne. Il insiste davantage sur les conditions de possibilité d'une connaissance intuitive qui permettrait de compléter nos connaissances en psychologie (avec l'acte libre), en biologie et en philosophie par la fondation d'une métaphysique nouvelle².

La lecture purement théologique du texte de Kazantzaki oblige cependant très souvent les critiques à faire l'impasse sur ce qui peut-être serait à la source de l'influence : la durée, intuition première de Bergson reprise comme point de départ de chaque œuvre, et qui n'est pas, comme auront tendance à le penser les commentateurs, la conséquence du rejaillissement de l'élan vital sur l'ensemble de l'œuvre, mais bien la méthode grâce à laquelle Bergson pouvait rejoindre le principe même de la vie. Dombrowski note une compréhension du Dieu de Kazantzaki qui implique « une simple intuition »³. Cette intuition rappelle évidemment l'intuition philosophique dont Bergson cherche à définir la méthode.

Bergson parle par ailleurs, au début de la conférence du même nom, de l'incroyable « puissance intuitive de négation » de cette intuition, qui « souffle à l'oreille du philosophe le mot : impossible »⁴. Impossible également pour Kazantzaki que Dieu soit seulement « souffrance », « pas davantage l'espoir de la vie future ou de ce monde. Pas davantage la joie et la victoire. Toute religion, en érigeant un culte un de ces aspects primitifs de Dieu, rétrécit

¹ D.J.N. Middleton, P. Bien, « Spiritual Levendia : Kazantzakis's Theology of struggle », *God's Struggler*, p. 6 « The center of the Bergson's system is the vital impulse, the *élan vital* ».

² Dombrowski revient certes sur les deux façons de connaître que Bergson avait exposées dans l'« Introduction à la métaphysique », *La pensée et le mouvant*, p. 177-180 : l'une en tournant autour d'un objet, l'autre en pénétrant à l'intérieur, c'est-à-dire, se posant dans le sens du mouvement de sa création. La deuxième correspond à l'intuition. Il rappelle l'impossibilité de séparer dans la durée deux moments, ainsi que celle de les identifier, puisqu'un moment se remplit toujours du précédent et de tout ce qui le précède de telle sorte qu'il ne sera pas perçu de la même manière : il n'y a pas deux moments pareils. Si dans ce paragraphe il ne parle pas de Kazantzaki, on imagine que s'il évoque la notion de durée, c'est qu'il considère qu'un rapprochement doit être fait avec Kazantzaki, sans que celui-ci soit forcément théologique. Si Peter Bien parle beaucoup moins de la durée que de l'élan vital divinisé chez Kazantzaki, son étude de *l'Odyssée* laisse apparaître la possibilité d'une lecture bergsonienne de *l'Odyssée*, où il ne s'agit pas de traiter les marques de l'influence, mais de traiter le texte lui-même suivant une lecture rappelant les exigences de l'intuition : « Aucun épisode de l'histoire de *l'Odyssée* peut être bien interprété s'il est isolé pour être traité ; chaque niveau doit être considéré organiquement, en relation à tout le reste ». P. Bien, *Politics of the spirit*, p. 211.

³ Dombrowski, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Bergson, « L'intuition philosophique », *La pensée et le mouvant*, p. 120.

notre cœur et notre esprit ¹». L'ascension vers Dieu en revanche sera le mouvement qui passe de la souffrance à la joie et la victoire, puis de nouveau à la souffrance. Le religion prise dans le premier sens rappelle la religion statique parce qu'elle est un « rétrécissement » du cœur et de l'esprit, rétrécissement dès lors qu'il y a perte et que cette perte si elle ne peut être mesurée ni exprimée sera néanmoins ressentie comme telle, comme un « étouffement ». Mais cette intuition de la dissociation de deux formes de religion, l'une qui est mouvement, « combat »², élévation, l'autre qui est fixation d'une personnalité divine, n'était à l'époque d'*Ascèse* pas encore apparue chez Bergson. S'il y a influence, l'influence se fait dans les profondeurs, elle ne passe alors pas par les conclusions, mais bien par ce qui pourrait changer la vision : l'idée de la durée.

En amont de toute théorisation de la pensée de Kazantzaki, peut-être fallait-il commencer par souligner cette intuition commune, qui prise en soi permet, avant même d'évoquer des idées ou opinions qui leur seraient communes, d'abord un mode de pensée qui leur fait épouser une même orientation, partant d'une intuition immatérielle allant vers sa matérialisation progressive dans la matière de la réalité. Si Dombrowski veut entendre ce mot « simple » d'une manière bergsonienne, ce sera alors plutôt pour souligner que cette intuition n'a rien de la matérialité d'une doctrine, d'une représentation divine, d'une opinion religieuse, mais qu'elle provient d'un contact profond, intérieur, avec la réalité comme création.

d) Problème théologique et processus divin

Dombrowski résume ainsi dans le chapitre d'introduction de son livre *Kazantzakis and God* ce qui constitue les composantes des deux problèmes qu'il retrouve chez le crétois³ : tout d'abord, il discerne dans son œuvre la volonté de réconcilier l'évidente présence du mal avec la croyance en Dieu. Et en effet la ligne rouge de sa vision n'est pas celle d'une mise en image de la continuité sanguine, mais de la trace des pas ensanglantés d'un Dieu piétinant tout ce qui meurt et trace laissée par tous ceux dont son Dieu s'est libéré en les foulant des pieds. Dieu ne peut vouloir le bien, être tout-puissant et laisser les êtres vivants souffrir. Dieu, dans la vision du monde de Kazantzaki, « hétérodoxe par rapport à la vision traditionnelle de Dieu », ne peut pas avoir les attributs qui le caractérisent dans les religions abrahamiques (toute-puissance, omniscience, bienveillance). Le deuxième problème concerne la liberté humaine, puisque les attributs cités impliquent que Dieu connaisse aussi le futur, futur déterminé que l'homme

¹ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 81.

² *Ibid.*

³ Dombrowski, *op. cit.*, p. 2.

accomplirait au détriment de son libre-arbitre¹. En plus de ces deux problèmes sur fond desquels la théologie de Kazantzaki se construirait, Dombrowski pose la question : comment Dieu peut-il ne pas posséder tous ces attributs et rester le meilleur être imaginable ?

En posant la question ainsi Dombrowski oriente son travail vers une exégèse du texte kazantzakien, dès lors que le problème lui-même n'est jamais clairement posé par l'écrivain. Mais les contradictions inhérentes à son œuvre prise comme un tout compact et homogène peuvent en effet faire apparaître ce qui constitue « un problème » théologique. Le problème peut apparaître à l'épreuve du principe selon lequel Dieu est, par définition, le meilleur être imaginable. On s'interrogera alors sur les caractéristiques du Dieu. Notons cependant que sa supériorité n'impliquerait pas une perfection, mais une perfectibilité à l'infini, un Dieu évolutif qui invite les critiques à rapprocher la pensée de Kazantzaki au *relational-process*. Middleton², qui se fait le chantre de ce courant, montre le problème sous un autre angle, n'étant plus seulement celui de la présence du mal incompatible avec les caractéristiques de Dieu, mais celui selon lequel ces caractéristiques interdisent toute relation entre Dieu et les hommes, donnant naissance ainsi à des courants qui témoignent d'une frustration liée à l'image d'un Dieu inaccessible. En effet, le courant du *relational-process* cherche à réconcilier la théologie chrétienne avec l'idée d'une interaction possible entre Dieu et les hommes dont l'idée n'est pas déduite d'une argumentation rationnelle théorique mais de l'expérience de la foi religieuse où la prière et l'espoir ont un sens.

Pour analyser le théïsme de Kazantzaki, Dombrowski résout avec Middleton les problèmes théologiques par l'idée de processus divin ou évolution divine (*divine process*) ou du théïsme bipolaire (d'un Dieu à la fois transcendant et immobile, immanent et mobile). Le théïsme bipolaire est une solution donnée par Hartshorne dans la lignée de Whitehead au problème de la réfutation ontologique de l'existence de Dieu, problème dû à « l'incompatibilité entre les concepts théologiques et la foi dans son exercice »³. En effet, comment un Dieu immobile, éternel et absolu peut-il être compatible avec, par exemple, la prière où chacun espère émouvoir un Dieu par son sort ? Le *relational-process* oppose alors au Dieu chrétien un Dieu relationnel, c'est-à-dire qui se définit ou change à travers sa relation avec l'homme (d'où le nom de *relational-process*), un Dieu dynamique, changeant, aimant. Le théïsme bipolaire permet d'accorder une telle conception avec le Dieu chrétien. Il y parviendra en distinguant l'« existence » de Dieu et son actualité. Ainsi le Divin, en tant qu'il existe, est nécessaire,

¹ *Ibid.*

² J.N. Middleton, « Nikos Kazantzakis and Process Theology : Thinking Theologically in a Relational World », *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 12, N°1, Mai 1994, p. 57-74. Nous traduisons.

³ *Ibid.*, p. 62.

absolu, interchangeable, infini, tandis que le Divin dans son actualité peut avoir les qualités contraires en prenant une forme précise, parmi toute l'échelle de possibilités que son existence comprend. Une distinction se fait entre ce que Dieu est « par principe », et ce que Dieu est « en pratique ». Dieu a la connaissance absolue de ce qui existe, mais, et cela permet de conserver la liberté humaine et de réfuter le déterminisme, il ne connaît que ce que le monde dans sa totalité actuelle offre et ne connaît pas le futur. Il s'ensuit une interdépendance entre Dieu et le monde, mais il n'en reste pas moins à la fois absolument transcendant en tant qu'il « auto-dépasse tout ce qui dépasse la réalité », et absolument relatif, dès lors qu'il est mêlé par les progrès temporels¹.

Les contradictions inhérentes à sa conception de Dieu se résorbent donc pour la plupart des commentateurs qui se sont penchés sur l'idée de Dieu en formulant l'idée du processus divin. Kazantzaki concevrait Dieu en termes de processus, mais un processus de lutte. Il essaierait ainsi de rendre conciliable la liberté humaine et l'omniscience divine.

Par ailleurs, le problème théologique peut aussi s'exprimer sous la forme d'une dualité distinguant entre un Dieu – toujours le même – et ses multiples représentations, visages, masques, formes, entre son essence exprimable seulement en terme de rythme, de marche, d'une lutte ininterrompue, d'élan vital, et toutes les autres expressions éphémères que les hommes ont bien voulu lui donner. Peter Bien pose davantage la question sous cette forme. Comment réconcilier toutes les représentations de Dieu à la fois présentes dans l'œuvre de Kazantzaki et dans l'histoire de l'humanité avec la conception d'un Dieu unique, « toujours le même »?

En effet selon lui, la philosophie de Bergson et le Dieu de Kazantzaki relèvent à la fois du dualisme et du monisme, monisme de l'énergie que la matière solidifie et dualisme entre matière et énergie de l'autre². Peter Bien en élevant ainsi l'élan vital en concept unifiant en fait une substance, allant dans le même sens que ce que disait Jankélévitch « le bergsonisme nous apparaît comme un *monisme* de la substance, et comme un *dualisme* des tendances »³ ce qui permet aussi de redéfinir le dualisme comme deux courants contraires plutôt que comme deux entités dont l'une serait « réalité absolue » et l'autre ne serait rien sinon le mouvement opposé à la vie. Camille Riquier dans *Archéologie de Bergson* rejette l'idée d'un dualisme et d'un monisme présente à la fois dans l'interprétation deleuzienne et celle de Jankélévitch, dès

¹ *Ibid.*, p. 63.

² Bien, *op. cit.*, p. 38.

³ Jankélévitch, *op. cit.*, p. 174.

lors que la durée ne peut qu'être substance sans substrat, ou substance « qui se différencie mesure que le moi s'approfondit »¹ en fonction de la durée qu'on se donne et des rythmes qu'elle se fixe ; avec l'élan vital valant aussi bien pour la matière que pour l'esprit mais mal adaptée pour les deux, elle ne peut être ni l'un ni l'autre mais comme une oscillation entre les deux en fonction du rythme de durée adapté. Mais la véritable substance est changement et mouvement : « le changement est ce qu'il y a de plus substantiel et de plus durable »². Il n'est pas un « substrat immobile de la réalité ». Autrement dit, l'élan vital n'est le même qu'en tant qu'il est un rythme de changement.

L'élan vital, comme le démontre Bergson dans le premier chapitre de l'*Evolution créatrice* est un acte d'organisation et non de fabrication, il est indivisible, imprévisible³ relevant d'une causalité créatrice et non logique. Ce n'est que rétrospectivement que pourra être saisi son unité biologique, ou intuitivement par un approfondissement de l'esprit dont l'acte créateur rejoint par analogie celui de l'élan vital. L'élan vital ne peut être saisi qu'en tant qu'il dure, c'est-à-dire qu'il change, évolue, devient autre à chaque instant. Peut-on parler d'un monisme dès lors qu'il se différencie toujours, qu'il n'est pas seulement dans le temps, mais le temps lui-même à une certaine durée, dans son efficacité à laquelle même la matière n'échappe pas ? En revanche Kazantzaki parle bien de ce « même » derrière tous les visages, les masques qu'il prend. Mais il ne s'agit cependant pas d'une substance immobile, seulement d'un rythme au-delà et en deçà duquel aucun monisme ne perdure. C'est le rythme de son mouvement qui ne change pas :

L'essence de notre morale n'est pas le salut de l'homme, qui change dans le temps et dans l'espace, mais le salut de Dieu, qui a travers les formes et les aventures humaines les plus diverses et sans cesse changeantes, reste toujours le même ; le rythme irréductible qui lutte pour la liberté.⁴

Ce rythme, toujours le même est celui de la maturation ou d'une durée de vie universelle, d'une efficacité du temps. Le problème de Dieu ou plutôt de l'effort divin doit se poser en terme de durée dès lors qu'il n'est plus pensé en terme de représentations, de dualisme ou de monisme. C'est « un rythme indestructible »⁵, « le rythme de la marche de Dieu »⁶, une « substance supérieure à nous qui nous pousse inexorablement vers en haut »⁷.

¹ Riquier, *op. cit.*, p. 199.

² Bergson, « La perception du changement », *La Pensée et le mouvant*, p. 167.

³ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 94-95.

⁴ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 94

⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁷ *Ibid.*, p. 94.

II) créations divines et créations humaines :Dieu comme personnage de la fabulation - moteur d'évolution de l'homme.

Il y a bien chez Kazantzaki l'idée d'une évolution des représentations de Dieu : « L'ancien masque ne peut plus contenir Dieu »¹. Mais il semble qu'il faut bien distinguer entre le Dieu qu'il décrit dans le chapitre « Vision » et le Dieu qu'il décrit dans le chapitre « Action », entre la représentation divine qui est création de l'homme, Dieu étant à son image, représentation que nous rencontrons dans le chapitre « action » et la visibilité de Dieu à travers la création divine, qui cette fois-ci est la marche bien réelle de l'évolution des espèces.

a) visible et invisible

Il écrit dans son *Credo* « je voyais maintenant clairement le chemin visible de l'invisible »². S'il y a une mise en image de sa vision, c'est que la réalité visible peut suggérer, jusqu'à un certain point, l'Invisible³, mais l'image dont nous voulons parler ne renvoie plus à ce que le monde lui montre « clairement », c'est à dire « les traces », « le chemin », « la ligne rouge ». Ces traces ne donnent à voir que ce que cet invisible a laissé derrière lui, comme si la perception de l'écrivain n'en était jamais déjà que le passé, en tant qu'il est déjà passé, comme si l'invisible allait toujours au devant du visible. On devine alors que les traces, le chemin, la ligne rouge qui sont, eux, durables, offrent une continuité dont le déroulé n'est jamais achevé, toujours en train de se faire, impossible à rattraper, de la même manière que le présent court toujours après le futur. Toutes ces traces sont visibles parce qu'elles représentent les créations, ses « fixations », ses « visages », pour autant qu'il se détache d'elles, s'en libère. Il laisse derrière lui « un monde de traces palpables et « matérielles » »⁴ comme dira un autre grand bergsonien, Minkowski dont les formules différentes et néanmoins si proches de celle de Kazantzaki nous aident à converger vers la même idée sans passer par le même format de pensée : « Ainsi s'établit comme une opposition entre le monde des traces et le monde de leur sources spirituelles qui, comme un souffle ardent, viennent animer le monde, en nous donnant l'impression, dans leur rénovation constante, de s'évanouir chaque fois à tout jamais »⁵. Il y a d'un côté l'œuvre, que ce soit la nôtre ou celle de Dieu, qui s'inscrit dans le temps, se détache et de l'autre côté, l'esprit dans une marche créatrice incessante. Sans sa fixation dans le

¹ *Ibid.*, p. 88. Je ne me soucie pas du visage – de la personne – que d'autres temps et d'autres peuples ont donné à la monstrueuse essence sans visage. Ils l'ont dotée de vertus humaines de récompenses et de châtements, de certitudes. Ils ont donné un visage personnel à leur espoir et à leur craintes ; ils ont soumis au rythme d'un ordre leur propre anarchie ; ils ont trouvé une justification suprême de vivre et de travailler. Ils ont fait leur devoir ».

² *K. Friar*, op. cit., p. 62.

³ L'« Invisible » est une des images les plus utilisées d'Ascèse, par exemple, p. 85 « Pourquoi as-tu combattu derrière les apparences à la poursuite de l'Invisible ? »

⁴ Minkowski, op. cit., p. 225-226.

⁵ *Ibid.*, p. 226.

monde matériel, il n'y aurait ni mondes, ni hommes, sans sa fixation dans le langage, dans l'art, il n'y aurait aucune connaissance métaphysique susceptible d'élever les âme humaines, puisqu'elle ne serait que l'acquis de quelques uns qui emporteraient avec eux le secret de leur savoir. Mais nous anticipons ici sur la deuxième partie.

Dans *Ascèse*, Kazantzaki pressent un invisible qu'il essaie d'imaginer, c'est à dire dont il essaie de donner une image, de créer l'image pour lui donner corps et le rendre visible:

Et de toutes mes forces je tente de faire signe à mes compagnons, avant de mourir. De leur donner la main, et, avant qu'il ne soit trop tard, d'articuler un mot, de leur lancer une parole claire. De leur dire ce que j'imagine qu'est cette marche, et où je pressens que nous allons. Et qu'il nous faut régler l'un sur l'autre notre pas et notre cœur¹.

Parmi toutes les images présentes dans son œuvre et capables de donner forme à ce pressentiment, celle, négative, de l'invisible apparaît fréquemment, soit dans sa forme substantivée comme s'il s'agissait d'un personnage (l'Invisible), soit comme épithète (une présence invisible). Elle évoque ce qui n'a pas d'image, ce qui disparaît au moment où l'image le crée. C'est sans doute l'image qui porte le mieux le problème du pressentiment puisqu'on ne peut l'imaginer que sans images. L'image est d'abord associée à la vue. Or l'invisible est celui qui ne peut être vu. Mais il s'agit encore d'une image puisque l'invisible reste la partie non visible du visible. Elle continue malgré tout à être associée au sens de la vue, même si elle l'est négativement. Kazantzaki nous propose en réalité de sentir un imperceptible pour les cinq sens laissés à leur fonction première. Mais l'imperceptible, comme ce qui n'est dévoilé par aucun sens, semble avoir bien moins d'existence qu'un invisible qu'on aimerait placer ici ou là dans l'espace, comme un être qui se mouvrait mais que le visible ne trahirait qu'à cause des traces qu'il y laisserait. Il est en revanche plus difficile et presque impossible de s'imaginer un imperceptible que la réalité ne pourrait jamais trahir par une confiance directe à nos sens, parce qu'il n'entre pas dans le cadre de nos cinq sens et de notre rapport social au monde. C'est admettre l'existence d'un donné pressenti, d'un « sixième sens », pressenti non pas parce qu'il précède les sens, mais parce qu'il les traverse, comme il traverse le monde sensible. C'est vers cette faculté intuitive que la limitation de l'intelligence dans la première partie d'*Ascèse* devait nous conduire.

L'Invisible laisse place à toute sorte d'autres images spectrales qui ne viennent pas l'annuler (comme le « souffle », « Le grand souffle »², « le souffle premier »¹). L'invisible emporte

¹ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 57.

² *Ibid.*, p. 82.

avec lui presque tout l'espace perceptible, ce qui explique qu'il soit si difficile à saisir, même par l'imagination. Ainsi quand il brode sur le canevas d'un invisible, on comprend que toute tentative pour le saisir est image et exige un effort pour imaginer, mettre en image, ce qui n'est rien de l'espace perceptible. Il n'y a justement rien de visible ni de perceptible dans *Ascèse*. Puisqu'il nous parle de ce qui ne se voit pas avec les cinq sens, mais de ce qui est "pressenti" à travers le « ressenti », de ce qui est invisible dans le visible, il ne peut faire autrement que de le rendre en images. C'est l'idée qu'il reprend dans son petit essai sur Bergson :

Mais comment l'intelligence peut-elle restituer fidèlement le fond mouvant de la réalité, puisque, comme nous l'avons vu, elle le changera obligatoirement en immobilité ? Cette question est des plus difficiles ; nous devons trouver un moyen d'expression intelligible, qui puisse traduire l'intuition. Pour le moment, un seul moyen existe : suggérer avec des images les conclusions de l'expérience intérieure ; les images peuvent communiquer le rythme, l'émotion à l'origine des sentiments, elles peuvent en quelques sortes communiquer la qualité et soumettre l'écoulement².

Kazantzaki entend des voix intérieures ou engage une conversation avec un Etre invisible parce que mort ou imaginé et dont il transcrit le dialogue (par exemple dans son autobiographie *Lettre au Greco*, son dialogue avec Nietzsche³ ou avec Ulysse⁴). Mais il n'y a pas plus de voix perceptible réellement qu'il n'y a de souffle ou de lignes. Le langage peut nous transporter aussi bien, selon le mode qu'il prend, dans le monde visible que dans le monde invisible et Kazantzaki joue continuellement, parfois sans prévenir, à passer de l'un à l'autre. Et quand il dit « j'ai vu »⁵ (είδα), c'est encore le voir d'une vision (les yeux de l'esprit) plutôt que du sens (les yeux du corps). Désormais, visible et invisible seront à distinguer comme le propre et l'imagé. Le figuré maintient une définition conventionnelle tandis que l'image a ceci en plus qu'elle implique un choix personnel, intérieur, une réorientation du sens des mots. Monde visible et invisible peuvent aussi bien être distingués alors comme le monde

¹ *Ibid.*

² Voir discussion sur Bergson. Dans l'œuvre de Bergson, l'idée est particulièrement développée dans Bergson, « Introduction à la métaphysique », *La pensée et le mouvant*, p. 185 : « La vie intérieure est tout cela à la fois, variété de qualités, continuité de progrès, unité de direction. On ne saurait la représenter par des images.

Mais on la représenterait bien moins encore par des *concepts*, c'est-à-dire par des idées abstraites, ou générales, ou simples. [...] L'unique objet du philosophe doit être ici de provoquer un certain travail que tendent à entraver, chez la plupart des hommes, les habitudes d'esprit plus utiles à la vie. Or l'image a du moins cet avantage qu'elle nous maintient dans le concret. Nulle image ne remplacera l'intuition de la durée, mais beaucoup d'images diverses, empruntées à des ordres de choses très différents, pourront par la convergence de leur action, diriger la conscience sur le point précis où il y a une certaine intuition à saisir ».

³ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 326.

⁴ *Ibid.*, p. 487.

⁵ « J'ai vu la ligne rouge que laisse derrière lui Un Lutteur, en nous et dans tout l'univers ; j'ai vu clairement les traces ensanglantées de ses pieds monter de la matière à la vie, de la vie à l'esprit », K. Friar, *op. cit.*, p. 62.

extérieur et le monde intérieur.

Dans le chapitre « Vision », Dieu est, comme l'on vu les commentateurs, très proche de l'élan vital. Il est la force qui lutte pour la liberté, il refuse d'être enserré dans les choses, toute chose étant « sa pierre tombale »¹. Et pourtant, l'univers est son laboratoire, il « use du verbe qu'il peut pour fixer son extase »². Avec les images utilisées autour de l'invisible, un autre niveau se détache du niveau saisissable du visible où les créations de Dieu nous apparaissent, le niveau de l'invisible qu'il faut, comme Dieu le fait, essayer de fixer dans le verbe « en mythes, en images, en allégories » :

Quel est, de tous les élans de Dieu, celui que l'homme peut saisir ? Ceci seulement : nous distinguons, sur la Terre, une ligne rouge, une ligne de sang rouge qui s'élève péniblement de la matière à la plante, de la plante à l'animal, de l'animal à l'homme.

Ce rythme indestructible et préhumain est sur cette terre le seul cheminement visible de l'Invisible. Plantes, animaux, hommes, sont les degrés que Dieu a créés pour sa marche ascensionnelle³.

Dans son autobiographie, comme s'il s'agissait de plaquer « la montée de l'homme » sur celle de Dieu, il présente tous les êtres vivants comme l'« atelier » où Dieu s'exerce à créer la matière à son image, puis l'homme comme celui qui pour la première fois, a pu « entrer dans l'atelier de Dieu et travailler avec lui »⁴. Et il deviendra d'autant plus Fils de Dieu, qu'il « transformera la chair en amour, en effort [παλικαριά] et en liberté »⁵. L'homme travaille désormais avec Dieu à la libération de Dieu : « Fort de mon intelligence lumineuse et de mon cœur ardent, j'assiège chaque prison de Dieu, tâtonnant, essayant, frappant, pour ouvrir une porte dans la forteresse de la matière, et assurer dans la forteresse de la matière la sortie héroïque de mon Dieu »⁶.

Il est intéressant de remarquer que plus nous serrons de près la pensée bergsonienne, plus nous voyons se rapprocher la pensée de Kazantzaki de celle de Bergson, non pas vers un Dieu commun, mais vers l'effort de création qu'il faut faire pour parvenir jusqu'à lui, sans sortir de l'âme humaine.

Bergson en parlant dans l'*Evolution Créatrice* et juste après l'exemple du récipient plein de

¹ *Ibid.*, p. 80.

² *Ibid.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 25.

⁵ *Ibid.* Voir aussi Kazantzaki, *Ascèse*, p. 84, « Je suis, moi aussi, ainsi que toute créature vivante, au centre du cyclone universel. Je suis le tourbillonnement des fleuves monstrueux ; autour de moi dansent toutes choses, le cercle de plus en plus se rétrécit, de plus en plus impétueux, et le ciel et la terre s'engloutissent dans le gouffre ensanglanté de mon cœur.

Dieu me regarde, avec épouvante et tendresse - il n'a pas d'autres espoirs que moi- et il dit : Cet extatique, qui engendre toutes choses, les savoure, et les anéantit, cet Extatique est mon Fils ».

⁶ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 104.

vapeur, « d'un centre d'où les mondes jailliraient comme les fusées d'un immense bouquet », imagine une continuité de jaillissement qui fait penser à l'image du jet de vapeur et qui pourrait permettre de définir Dieu de sorte qu'il ne soit « rien de tout fait », mais plutôt « vie incessante, action, liberté »¹.

Dombrowski et Bien n'auraient donc pas tort d'assimiler Dieu, chez Bergson, au centre de jaillissement, quoique l'idée elle-même, rapidement énoncée dans *L'évolution créatrice*, ne fut pas sans susciter des débats. Mais il ne serait plus le même Dieu que celui d'Ascèse puisque ce dernier souffre avant tout d'un manque de liberté. Le problème ici posé fit en effet l'objet de nombreuses controverses, notamment soulevées par le jésuite Joseph de Tonquédec avant la parution des *Deux Sources*. Celui-ci ne manqua pas de relever que « la mention de Dieu, de l'Absolu, est rare dans les ouvrages de M. Bergson, et l'on peut dire que les graves problèmes qui se rattachent à ce sujet n'y sont traités nulle part »². Certains de ceux qui se sont penchés sur l'élan vital de Bergson n'hésitent pas à faire identifier l'élan vital avec Dieu³. Mais Bergson écrit en 1932 qu'en tant que philosophe, il ne veut asseoir son étude de Dieu ni sur la foi ni sur la révélation mais sur son savoir métaphysique. Il distingue ainsi le théologien du philosophe : le philosophe ne s'aventure pas au-delà de ce qu'il sait, dans le sens d'un savoir métaphysique, et ce qu'il sait sur Dieu ne peut lui être appris que par celui qui s'est élevé jusqu'à Dieu, c'est-à-dire le mystique⁴. L'étude de Dieu se fondera donc sur les récits des mystiques quand l'étude de l'élan vital se fonde sur la biologie. Dans ce cas il est vrai Bergson n'aurait pas dû faire référence à Dieu dans *L'évolution créatrice*. Mais la définition qu'il donne alors de Dieu est celle-là même qui le ramène à une indétermination complète : il n'est « rien de tout fait »⁵, il n'est pas intellectuellement saisissable. Si Dieu est conscience, action et liberté, parce qu'il ne peut pas être une chose, n'étant pas une chose, Dieu en tant que conscience action et liberté va « apparaître » à ceux qui auront atteint ce degré divin de liberté dans l'action. L'expression intellectuelle de Dieu n'appartiendra qu'à eux. Quand Bergson dit de Dieu qu'il est conscience, action et liberté, il ne donne que le schéma dynamique de la connaissance que l'on pourrait avoir de lui. Bergson avait montré que la matière est le mouvement inverse de ce mouvement trinitaire. La force de l'élan vital s'insère dans la matière pour y « introduire la plus grande somme possible d'indéterminations

¹ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 249

² *Ibid.*, p. 625, « Lectures ».

³ Par exemple, F. Kaplan, « La vie, essence de la réalité », in *Bergson, la vie et l'action*, études rassemblées par Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, Editions du Félin, 2007, p. 47-48 ; P.A. Miquel « De la signification de la vie », in *L'évolution créatrice de Bergson*, éd. A. François, Paris, Vrin, 2010.

⁴ Voir Lettre à Henri Gouhier du 9 juin 1932, *Correspondances*, Paris, PUF, 2002, p. 1377-1378.

⁵ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 249.

et de liberté »¹. L'espèce humaine en sent déjà les effets puisqu'elle est consciente. Mais les individus ne sont pas assez libres, de cette liberté qui équivaldrait à une volonté parfaitement agissante. Nous parlons ainsi de schéma dynamique parce que Dieu n'est pas une représentation dont on va devoir donner l'idée. Dieu est l'intuition vague de ce mouvement dont on porte quelques résidus en nous, et qui sera matérialisée non pas dans une idée ni dans des formules, puisqu'idées et formules sont déjà solidifications, mais à travers l'effort d'un homme pour atteindre cette liberté dans la conscience et dans l'action. Cette matérialisation ne peut être que celle d'une vie qui fait effort pour atteindre la liberté ; la connaissance métaphysique de Dieu ne sera transmise que sous la forme d'un modèle de vie mystique. C'est pour cela que la religion dynamique est le fait d'un individu². Nous avons l'intuition de ce que peut être la liberté, la conscience libre, la volonté qui ne serait que volonté agissante, mais si l'intuition que nous en avons était parfaitement adéquate à cet absolu, alors certainement nous serions déjà Dieu. C'est pourquoi le schéma doit se parfaire. Dire que Dieu est conscience action et liberté peut nous donner à la rigueur une certaine orientation de notre effort, mais ne nous dit rien de Dieu si l'on n'en sent pas réellement le mouvement.

Par conséquent une recherche théologique dans les œuvres de Kazantzaki ne peut s'appuyer sur ses textes que si l'on considère les récits de Kazantzaki comme un témoignage mystique, mais il faudrait pour cela d'abord s'inquiéter du mode de connaissance intuitif qui l'amène à parler de Dieu.

Dieu serait connaissable à travers l'effort que fait l'homme pour modeler la matière à son image. Dans ce cas aussi, l'homme peut percevoir le divin s'il fait l'effort pour monter jusqu'à Dieu, pour devenir conscience parfaitement libre. Mais alors l'élan vital, qui doit en démêler avec ses propres déterminations matérielles, serait l'effort créateur de Dieu plutôt que Dieu lui-même. Ce ne serait pas Dieu qui évoluerait mais la création qui plus ou moins libre, plus ou moins divine pourrait plus ou moins l'exprimer. Ce qui apparaîtrait de Dieu en l'homme, présence divine, est l'effort de l'homme pour se dépasser. Dieu qui est liberté n'évoluerait pas autant que l'homme allant vers Dieu. Ou c'est à travers les espèces que Dieu progresserait sur Terre, comme s'il s'agissait pour lui de s'adapter par un lent travail, patiemment, parfaitement, à la matière. Si Dieu « lutte » dans chaque chose, cela ne veut pas dire que Dieu est la chose, mais qu'il y a, dans chaque chose, en tant qu' « expérience

¹ *Ibid.*, p. 252.

² « Tandis que la première est d'autant plus pure et plus parfaite qu'elle se ramène mieux à des formules impersonnelles, la seconde, pour être pleinement elle-même, doit s'incarner dans une personnalité privilégiée qui devient exemple », Bergson, *Les deux sources*, p. 30.

divine »¹ quelque chose de divin : c'est la lutte pour la liberté². Ou nous pourrions le dire autrement : toutes ces expériences divines sont le corps matériel de Dieu : « ton corps est empli de mémoires. Comme un prisonnier à long terme, tu as chargé tes bras et ta poitrine d'étranges arbres et de dragons chevelus, d'aventures sanglantes, de cris et de dates »³.

Pour le dire comme Jésus dans la *Dernière Tentation*, l'âme de l'homme a évolué, c'est pourquoi il écrit un nouveau testament : « Les anciens commandements sont trop étroits pour nous »⁴, et quelques lignes plus loin « le cœur de l'homme s'élargit et peut contenir plus de volontés »⁵. Plus l'homme évolue, plus il est capable de vouloir ce à quoi, antérieurement, il n'était pas capable d'aspirer, et plus il ressemble à Dieu. L'univers « est une machine à faire des Dieux »⁶, conclura Bergson dans les *Deux Sources*, un effort immense pour traverser en la modelant la matière et l'amener jusqu'à Dieu. Si l'homme parvient jusqu'à la pleine liberté de sa conscience, à se hausser ainsi au-dessus de ses déterminations matérielles, alors l'homme sera Dieu et connaîtra parfaitement Dieu. Nous pouvons déjà répondre à la question de savoir s'il y a l'idée d'un Dieu évolutif chez Bergson. La réponse de Bergson serait probablement la même que celle de Kazantzaki. La conscience du divin évolue avec l'évolution des espèces. C'est en ce sens qu'il voit l'homme, non pas comme le but, mais comme la raison d'être de l'évolution⁷. Après maints efforts, maints échecs, sur des lignes d'évolution différentes, l'obstacle qui empêchait la vie de se prolonger dans l'espèce a été vaincu chez l'homme car la conscience y « a poursuivi son chemin »⁸. Si Dieu est Conscience, mais conscience en tant qu'elle est parfaitement libre, alors il faudra que l'homme devienne aussi conscience parfaitement libre pour pouvoir connaître Dieu, qui ne sera d'ailleurs plus représentations, il faudra que l'homme s'élève jusqu'à Dieu. Mais encore une fois, nous partons moins d'une définition transcendante de Dieu que des deux témoignages qui se prolongent : celui de la direction de la *Vie en général* dont l'harmonie primordiale nous donne l'image de tout ce qu'elle était virtuellement avant sa dissociation par la matière entre différentes lignes ; ces lignes de direction allaient désormais contenir en proportion inégale ce que l'unité primordiale était dans l'absolu. L'homme doit ainsi essayer de ranimer la petite proportion d'instinct qui ajouterait à sa conscience libérée, mais néanmoins sous le joug de la faculté intellectuelle la faculté d'aller dans le sens de la vie. Le philosophe pourrait ensuite « voir

¹ *Ibid.*, p. 77.

² *Ibid.*, p. 92.

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ Kazantzaki, *La dernière Tentation*, *op. cit.*, p. 358.

⁵ *Ibid.*

⁶ Bergson, *Les deux sources*, p. 338.

⁷ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 266.

⁸ *Ibid.* ; Bergson, *Les deux sources*, p. 222.

dans quelle mesure l'expérience mystique prolonge celle qui nous a conduit à la doctrine de l'élan vital »¹. Une parabole prononcée par le personnage de François d'Assise laisse deviner le sens de la marche de l'homme jusqu'à Dieu, marche se déroulant au rythme du devenir de l'homme, devenant Dieu : un ascète s'est battu toute sa vie pour atteindre la perfection. Il meurt, monte au ciel, frappe à la porte du Paradis : « Qui est-ce ? dit une voix à l'intérieur. Moi ! répondit l'ascète. Il n'y a pas de place pour deux ici, va-t-en ! L'ascète redescend sur terre et continue à se battre. Il meurt et le même dialogue recommence. A cent ans, il meurt, frappe à la porte et quand Dieu lui demande : « qui est-ce ? », il répond « c'est toi seigneur, toi ! ». Et c'est ainsi qu'il entra au Paradis². Il était devenu Dieu.

Dans le chapitre « Action » en revanche le ton est différent quoiqu'il débordait déjà par certain côté dans le chapitre précédent. Nous avons vu le Dieu de l'univers vital, le Dieu des « forces tourbillonnantes »³ qui essaie de créer une espèce à son image. Il n'y avait pas encore de représentations mais des créations divines. Il s'agit désormais de lui donner la forme contemporaine nécessaire à l'action, de l'adapter à notre époque. Cette représentation divine n'a plus rien à voir avec les créations divines de l'élan vital : cette visibilité d'un Dieu est création de l'homme (« Entreprenons de remodeler encore le nouveau visage contemporain de notre Dieu, avec notre chair et notre sang »⁴).

b) représentation efficace de Dieu

Prenons comme exemple celui de la formation de la représentation du Dieu Jéhovah que Kazantzaki retrace alors qu'il traverse le désert de Sinaï : « Avant de passer dans ce désert, Jéhovah n'avait pas encore fixé (στερεώσει) son visage ; parce que son peuple n'était pas encore fixé. Les Elohim, dispersés dans l'air, n'était pas un, ils étaient un nombre incalculable d'esprits anonymes et invisibles »⁵. Puis « doucement ils prirent corps, devinrent visibles ». Les hébreux commencèrent alors à sacrifier au Dieu ce qui leur était le plus cher, leur fils aîné, leur fille unique. Les siècles passent et « la race s'adoucit, se civilise ; Dieu aussi s'adoucit et se civilise », ils ne sacrifiaient plus des hommes mais des animaux. Avec la richesse et le bon temps, Dieu commence à « s'évaporer » jusqu'à ce que les Pharaons arrivent et les expulsent de leur terre, vers le désert d'Arabie. Arrivent la faim et la soif : « chaque jour, plus ils avançaient dans le désert, plus son visage (celui de Dieu) devenait féroce, chaque jour

¹ *Ibid.*, p. 266.

² Kazantzaki, *Ο Φτωχούλης του θεού (François d'Assise)*, p. 194.

³ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 87

⁴ *Ibid.*, p. 86

⁵ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 261.

il apparaissait plus féroce à son peuple ». Son visage se fixait de plus en plus, devenait rude, il prenait l'aspect féroce d'Israël, il n'était plus les esprits dispersés dans l'air, anonymes, apatrides, invisibles ; il n'était pas le Dieu de toute la terre. Il était Jéhovah, le Dieu d'une seule race, la race des hébreux, dure, vindicative, sanguinaire »¹.

Remarquons ici le mouvement naturel, continu, créatif, par lequel Dieu prend doucement le visage du peuple, comme s'il en était le prolongement et constituait le miroir de ce qui recouvre les profondeurs de l'âme ; ce rapport à la création rappelle l'acte libre que Bergson avait décrit dans son *Essai* comme un fruit qui par une lente maturation tombe naturellement de l'arbre. Il ne s'agit pas d'en faire un acte libre, mais de montrer comme la création de cette représentation ne dérive pas d'une idée abstraite de Dieu. Il n'y a pas, contrairement à ce qui peut se passer dans la religion dynamique vue par Bergson, d'abord l'intuition divine, le contact avec Dieu, puis le travail qui s'appuie sur une ancienne représentation de la religion statique. Le Dieu, les Dieux, les Esprits, sont à tout moment des créations pleines, issus du désir profond du peuple.

La représentation du Dieu ne nous parle pas tant de Dieu que du peuple, sa personnalité exprime profondément la personnalité du peuple. S'il y a, dans cette façon de voir Dieu, quelque chose de bergsonien, c'est que la forme donnée à Dieu accompagne la perception de la réalité, et que la création de la personnalité de Dieu réfléchit aussi, comme un puits réfléchit le ciel sous une nuit étoilée, le fond de l'âme.

Et en effet pour Bergson la forme de la religion peut nous donner d'une certaine manière le degré de civilisation d'un peuple². Il distingue deux grands progrès : celui qui renforce la personnalité des Dieux jusqu'à ce qu'ils deviennent une seule divinité et celui qui tient à un approfondissement religieux intérieur. Nous avons vu que la différence de degré n'apparaît que si on regarde l'évolution de la religion mixte. Le premier degré tient encore à la nature de l'homme dont la faculté de fabuler s'est développée et se détache de la simple fonction vitale qui était à l'origine de la religion, tandis que le deuxième progrès tient plus d'un effort inverse pour reprendre la direction de l'élan vital, de la vie comme effort pour créer. Les diverses représentations de Dieu avant le deuxième progrès, ou même avant un Dieu personnel, la magie, les esprits, l'animisme, la mythologie sont liés d'abord à la faculté fabulatrice. L'acte de fabuler dira Bergson, est l'acte « de faire surgir les représentations fantasmatiques »³, dont la raison d'être serait « la religion », avant le roman et les fables. La religion statique qui

¹ *Ibid.*, p. 262-263.

² Bergson, *Les deux sources*, p. 187

³ Bergson, *Les deux sources*, p. 111.

rassemble en son sein l'ensemble de ces représentations est caractérisée par ce qui va dans le sens de la nature de l'homme. Elle tient de la faculté fabulatrice, donnée dans la nature humaine en même temps que la faculté intellectuelle pour parer aux efforts continués d'une intelligence qui peut nuire à la société. Elle empêche ainsi de ne penser qu'à soi, première action défensive contre le développement de la faculté intellectuelle, de penser à l'inéluctabilité de la mort, comme nous l'avons vu, deuxième action défensive, expliquant ainsi, naturellement, la forme qu'elles ont prise. La fabulation est aussi l'action défensive de la nature pour pallier aux représentations « par l'intelligence, d'une marge décourageante d'imprévu entre l'initiative prise et l'effet souhaitable »¹. Il fallait qu'elle donne une cause à ce dont elle ne pouvait être elle-même la cause, dans l'imprévu. La fabulation liée à la religion statique est donc davantage un acte de la nature qu'un acte qui partirait d'un sentiment profond de religiosité. Mais comme toute faculté elle a le pouvoir de se développer, de s'enrichir, et elle passera des dieux pauvres en attributs et malgré tout parfaitement efficaces dans leur rôle défensif, à des dieux qui ressemblent à des personnages de romans.

Les représentations de Dieu montrent aussi dans leur progression un degré de civilisation plus élevé. En ce sens seulement, elles pourraient avoir un rapport avec l'élan vital : dans le sens où la conviction qu'elle génère permet de pousser plus loin la volonté humaine. A la véritable foi religieuse, Bergson oppose la croyance dans la création issue de la faculté fabulatrice. Mais Bergson le dit : la religion dynamique a besoin de la religion statique pour créer. Toute force spirituelle a besoin d'un pendant matériel pour intégrer la réalité. Elle pénètre ainsi quelque chose de préexistant qu'elle pousse plus loin en conservant la force de rassemblement de la fabulation. C'est sans doute ce qu'a compris Ulysse. Pourquoi décide-t-il, lui qui est si libre, de créer un nouveau Dieu, au chant XII de l'*Odyssée* ? Le peuple qu'il rassemble va créer lui même son Dieu en lequel il va croire profondément, à l'exemple, donné par Bergson, du romancier qui devient obsédé par son propre héros². Le pouvoir de fabulation n'est pas tant surprenant par ce qu'il crée, que parce qu'on y croit. Comment se fait-il que des personnes intelligentes s'adonnent à toute une série de cultes ? Ce qui aura toute son importance ici, c'est que Bergson découvre dans la fabulation, non seulement la nature créatrice de l'homme pour parer à ses déficiences sociales, mais aussi la capacité de l'homme à y croire profondément comme s'il s'agissait d'une hallucination³ :

Dans le désert nous créerons notre dieu en rut, notre dieu d'angoisse avec du sang,
avec de la cervelle, avec la liberté et la famine.

¹ *Ibid.*, p. 146.

² *Ibid.*, p. 205.

³ *Ibid.*, p. 206

Mettez bien vos cœurs sur la balance, fouillez vos reins.
Qui ne supporte pas la vue de Dieu, celui-là nous n'en voulons pas.
[...] Dieu réclame un corps neuf où se glisser¹.

Puis en mettant le masque du Dieu, il fait croire au peuple, qu'il a vu où ils allaient, quel but secret ils fixaient.

Dans mes entrailles la terre s'est éclairée, les routes se sont ouvertes, l'avenir tout entier s'est inscrit dans ma main ; je vois des monstres et des peines, et une immense cité suspendue à mon pouce.
Mais c'est une honte de dévoiler, de raconter avec des mots ce que veut le dieu et ce que peut le cœur de l'homme.
C'est en avançant que nous déroulerons l'écheveau du sort².

Le peuple avance désormais, comme le peuple de Moïse, guidé par l'idée qu'une « immense cité » les attend. A partir de là, le Dieu se crée en même temps qu'eux. Dieu évolutif, il évolue en même temps que l'homme, il se « ramifie dans l'homme », il est l'homme. Ce que peut le cœur de l'homme est ce que peut être Dieu. Dieu mûrit avec l'homme, mouvement parallèle ou plutôt unique que l'on ressent à travers l'*Odyssée* :

L'Irascible regardait la terre sacrée et sa pensée s'élargissait : ses yeux sombres se remplissaient de regard humain, et quand, la nuit, il s'étendait avec sa léoparde, il sentait, dans le silence immobile, s'ouvrir dans sa poitrine épineuse une fleur bleue avec une goutte de miel !

Il sentait, sur la terre arrogante, les dieux grandir démesurément, comme des bananiers qui se hâtent de dérouler leurs larges feuilles, de jeter leurs fruits et de s'écrouler.

Le Solitaire sentait aussi son esprit, son cœur, ses racines profondes et obscures, ses forces lumineuses, comme des plantes, comme des faunes, devenir sauvages et grandir. La terre en lui se dressait comme un arbre, arbre aussi l'âme humaine, arbre, lui aussi, en fleurs, le ciel dans les nuits tranquilles³.

Puis alors qu'il s'isole sur une montagne comme Moïse, le Dieu prend une forme plus nette : « dans son corps la roue de la terre a changé et le dieu s'éclaire »⁴. Le Dieu se présente alors comme une véritable création qui semble moins religieuse que politique. Dieu sera efficace, Dieu politique contre les Dieux vitaux qu'avait mis en exergue Bergson dans la formation de la religion statique. Si la fabulation a un tel pouvoir d'action, le roman, avec ses créations de personnalités ne pourrait-il pas, lui aussi, user de cette efficacité même pour agir sur l'âme humaine ? Et si les personnages du roman sont des mystiques, alors ne verrons-nous pas apparaître derrière ce mélange entre émotion et fabulation, la volonté d'agir sur les âmes pour

¹ Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 387

² *Ibid.*, p. 388

³ Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 432

⁴ *Ibid.*, p. 471

les élever ? Bergson écrit qu' « issues de la fonction fabulatrice par nécessité, elles [les histoires comparables à celle dont on berce les enfants] contrefont la réalité perçue au point de se prolonger en action »¹. Elles sont « idéomotrices »². Elles diffèreraient en cela de la fonction imaginative. Elles agiraient sur les volontés. N'est-il pas alors d'instrument plus précieux pour l'homme qui veut agir sur la société que la fabulation ? En comparant l'écrivain qui finit par croire son personnage réel à la fabulation qui a créé, le temps de son perfectionnement, des personnalités divines de plus en plus sophistiquées, Bergson nous laisse penser que l'acte d'écrire des romans n'est pas un acte d'imagination, mais un acte de fabulation. Ulysse crée un mythe pour la population de sa cité, à un rythme de maturation que nous retrouverons dans le chapitre de l'autobiographie *Lettre au Greco* où le crétois racontera la genèse de son épopée *Odyssee*. Les mises en abîme sont fréquentes dans son œuvre, peut-être dans toute œuvre dès lors qu'un écrivain donne beaucoup de lui à ses personnages. Kazantzaki crée lui le mythe d'Ulysse, Ulysse, crée son Dieu. Même « l'élan vital », devenu représentation divine au service d'une « nouvelle religion », pourra servir la volonté d'agir et de répandre de Kazantzaki. Même l'élan vital se glisse dans la peau d'un personnage sur mesure, qui saura peut-être conserver, au fond de sa représentation, ce dynamisme qui avait vu naître l'intuition.

Dans son *Voyage en Angleterre* Dieu prend l'apparence, « la carapace » de l'industrie :

En face de l'Institut une église délaissée : l'herbe commence déjà à envahir le seuil. Dieu a abandonné cette vieille carapace et déménage en face, dans l'Institut de radio. Il pousse des antennes, il souffre sur les machines, il danse, bleu-électrique, dans de longues cornes de verre, il descend sur de nouveaux prêtres et les remplit de vertus. Un jour, il abandonnera encore sans pitié cette nouvelle carapace - ce fut, dès le commencement des siècles, sa façon de marcher - et il déménagera plus loin³.

On retrouve l'idée de la « marche » de la deuxième partie d'*Ascèse*, d'une avancée continue et qui procède, comme l'élan vital, par solidification et libération. L'homme se donne l'image de Dieu dans une représentation qui réfléchit les souffrances, les désirs et les besoins profonds du peuple, puis il se libère de ces représentations parce qu'il progresse et les formes créées ne trouvent plus de résonance dans le cœur des hommes. Dans la *Lettre au Greco*, la tigresse voyageuse, nom qu'il a donné à son âme (son intuition ?), lui dit que s'il veut lui-même atteindre « les frontières héroïques où une âme peut contenir au moins dix fois la sienne »⁴, il doit se soumettre à un rythme supérieur à celui de l'individu. Elle lui dit : « en prenant élan

¹ Bergson, *Les deux sources*, p. 223.

² *Ibid.*

³ Kazantzaki, *Voyage en Angleterre*, p. 218.

⁴ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 272.

sur les symboles connus d'une religion, tu pourrais t'élancer dans tes efforts divins et donner ce que tu demandes mais que tu ne sais pas : une forme moderne aux éternelles passions de Dieu et de l'homme »¹.

Kazantzaki se prend donc au jeu des représentations, mais il ne le fait pas sans nous avoir prévenu que cette représentation n'est qu'une façon de pouvoir cerner dans le temps limité de l'existence, le chemin que doit prendre l'action. En Russie par exemple, il essaie de trouver la Parole parfaite « αρτιος Λόγος »² qui réussira à exprimer le « Cri de la Russie »³, ou « Dieu », nommé ainsi par commodité « appelons ainsi cette force obscure »⁴, qui répond à son temps et à la volonté d'un peuple. Dieu y prend aussi une forme contemporaine : dans un dialogue avec un européen rapporté dans son *Voyage en Russie*, la question de la représentation de Dieu s'invite dans un discours assez virulent, évoquant la nécessité d'une nouvelle représentation, laissant de côté la « délicatesse » des idées chimériques ; Kazantzaki ressent cette bifurcation comme une ouverture vers un horizon nouveau, et montre l'insuffisance des anciennes valeurs liées étroitement à la représentation qu'on peut s'en faire. Ainsi la question porte d'abord sur l'enjeu historique d'un moment charnière qu'il faut savoir saisir, intérieurement, comme tel, c'est-à-dire dans toute sa différence, et non à partir d'une idéologie extérieure au mouvement ; si l'homme continue, dans la Russie de 1930 à penser à son but en termes de bonheur, de justice, valeurs suprêmes et incarnées jusqu'alors par Dieu, il ne pourra pas comprendre comment l'injustice et la faim peuvent être le moteur du mouvement de l'histoire tandis que la justice et le bonheur sont les chimères porteuses des rêves anciens. La représentation de Dieu devient nécessairement pragmatique, devant répondre aux exigences de son époque et évoquer la source du mouvement réel qui est en train de se dessiner : la pauvreté et la faim constituent davantage un moteur plutôt que ne le ferait un système de valeur inefficace au mouvement de l'histoire. Dieu sera alors pauvreté et faim. Loin d'être intemporelle, la représentation davantage formée sur les besoins de la réalité présente propres à l'homme oriente ensuite la réalité dans son sens encore plus fermement. Tant que la source prend une figure particulière, il s'agit bien d'une représentation, agissant comme une dialectique : c'est de l'intérieur de la réalité qu'on tire la représentation la plus efficace de Dieu, et en retour cette représentation renforce le mouvement initial qui l'a vu naître.

¹ *Ibid.*

² Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ρωσία (Voyage en Russie)*, p. 258.

³ *Ibid.*, p. 258-259.

⁴ *Ibid.*, p. 255.

Kazantzaki est avant tout écrivain, et son Dieu, le Dieu d'*Ascèse*, dont il n'hésite d'ailleurs pas à parler sur le mode de la possession, semble déjà être un personnage de roman. La transition entre l'élan vital visible dans l'évolution des espèces et ce personnage Dieu complètement pris dans son effort, n'est pas très clair. Ce nouveau Dieu est exigeant d'action, sa forme est parfois celle du « combattant »¹. La mise en scène nous importe autant que les caractéristiques de Dieu. Il faut que Dieu soit efficace. Son message d'amour s'est essoufflé, le nouveau message sera celui de la mobilisation des forces vers la liberté. Il monte comme monteront ses personnages, en souffrant, en ahanant, ne sachant pas bien son but. Son Dieu n'est pas seulement un modèle pour ses personnages, il semble, quoique ses personnages se soient pas encore nés, que son Dieu soit créé sur le modèle de l'ascension de ses personnages de roman. La raison est simple. C'est l'homme qui en devenant Dieu prend contact avec lui. Il n'y a donc qu'au bout de la montée que l'homme atteindra Dieu, il n'y a qu'au bout de la montée, que l'élan vital deviendra Dieu. L'idée de la montée sera ainsi le fil conducteur de toutes ses œuvres de maturité, en particulier de son autobiographie.

Dans son autobiographie, il raconte que cette ligne rouge qu'il voit est celle d'un homme qui monte, un homme dont il se souvient : c'est sa propre vie, c'est le chemin de sa lutte. A certains moments, à certains stades il a dû s'arrêter pour reprendre son souffle, ces stades sont les différents chapitres qui constituent *Ascèse*². Qui d'autre que celui qui l'a vécu aurait pu d'ailleurs décrire le chemin mystique de l'ascèse ?

Au lieu de ne donner le nom de Dieu qu'à celui que l'homme n'a pas encore atteint, il donne le nom de Dieu à son « avant-garde », c'est-à-dire à ceux qui réussissent à porter plus haut l'humanité, à ceux qui prolongent l'évolution et coïncide avec l'effort de l'élan vital. Or à l'époque où il écrit *Ascèse*, Kazantzaki voyait dans le mouvement communiste un énorme effort mystique qui donnait la direction d'une humanité unifiée :

« A chaque époque critique un groupe d'hommes s'est hasardé à se faire porteurs de dieu luttant au premier rang et assumant l'entière responsabilité du combat.

[...]

Aujourd'hui Dieu est un ouvrier, qu'exaspèrent la fatigue, la colère, la faim. Il sent le tabac, le vin, la sueur. Il jure, il crève de faim, il fait des enfants, il ne peut pas dormir ; dans les greniers, dans les sous-sols, il crie, il menace »³.

¹ « La guerre est le légitime commandant de ce temps. Aujourd'hui, le seul homme intègre et vertueux est le combattant. Parce que lui seul, fidèle au grand souffle de notre temps, en détruisant, en haïssant, en désirant, suit l'ordre contemporain de notre Dieu », Kazantzaki, *Ascèse*, p. 102.

² Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 359.

³ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 97.

Comme dans une pièce de théâtre où il ferait participer le spectateur, il faut pleurer souffrir, et surtout faire avec lui l'effort qui le « sauvera du danger »¹ de l'inertie. Parfois il cesse d'être le personnage pour être l'impulsion vers l'action mais il rassemble même dans ce cas derrière lui, comme un grand homme d'action, toute l'humanité dans sa lutte pour la liberté. Nous avons là « une nouvelle Ascèse »² un « nouveau Décalogue »³, une nouvelle manière d'entraîner l'homme à se dépasser⁴. Car au final il s'agit bien de l'homme et de sa lutte pour la liberté. Donner un Dieu en danger, c'est, même s'il ne veut pas donner de but, donner un idéal plus haut que l'homme parce qu'il est exigence d'action envers l'univers. Il y a désormais une participation active à la religion dans laquelle le culte est remplacé par la création⁵, non pas pour s'attirer les faveurs de Dieu, mais pour sauver l'univers. A côté de l'exigence d'action se trouve une exigence de solidarité qui fait écho à la fin de la troisième partie de *L'évolution créatrice*. C'est peut-être là le plus important : rassembler les hommes sous un même combat, pour faire de l'humanité un seul et même combattant au côté de Dieu et dans la création. Il y a une solidarité nécessaire entre tous les êtres vivants, continuité que par un élargissement de la vision de l'existence, Kazantzaki avait pu atteindre ; il sent qu'« un seul être lutte au confins du ciel et de la terre. Un et Unique. S'il est perdu nous en sommes tous responsables. S'il est perdu, nous sommes perdus »⁶. Le contexte dans lequel se place le « moi » s'est élargi, cette âme libérée se sent appartenir au Tout universel. Dieu n'est alors plus une représentation parce qu'il est découvert comme la liberté même, liberté vécue. Dieu libre n'a plus de matière même anthropomorphique pour l'enserrer⁷.

Nous avons vu que dans la troisième partie de « La préparation » à *Ascèse*, Kazantzaki émet sous la forme d'un impératif, la nécessité, pour continuer la marche, de construire sur l'abîme, mais sans se faire d'illusions, sans se créer d'espoir, en étant au contraire désespéré, dans le sens où il n'espère rien et non pas dans celui d'un espoir perdu. L'abîme avait été identifié

¹ « Dieu crie dans mon cœur : Sauve-moi !

Dieu crie aux hommes, aux animaux, aux plantes, à la matière : Sauvez-moi ! », *Ibid.*, p. 102.

² *Ibid.*, p. 102.

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ Il écrivait dans le journal qu'il tenait lors de son séjour au mont Athos, le 20 novembre : « Le soir, dans nos lits, nous parlons encore de notre désir le plus essentiel, le plus élevé : créer une religion. Tout est mûr. Ah, comment pouvoir exprimer ce que nous avons de plus sacré et de plus profond » E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 59. Sa femme E. Kazantzaki écrit : « Fonder une religion, fonder une religion à tout prix, idée fixe qui hantera Kazantzaki pendant de longues années, poussant à l'extrême ses tendances innées à l'ascétisme et à l'abnégation sanctifiées par le rire. Lorsqu'après de rudes combats il se rendra à l'évidence, lorsqu'il saura que le « nouveau mythe » le fuit alors c'est à la poésie qu'il aura recours », *Ibid.*, p. 66.

⁵ « Chaque homme a son cercle à lui de choses, d'arbres, d'animaux, d'hommes, d'idées. Ce cercle, il a le devoir de le sauver. Lui, et aucun autre. S'il ne le sauve pas, il ne peut lui-même être sauvé », *Ibid.*, p. 106.

⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁷ Dieu selon Azziz Azet est « le nom qu'il donnait à une liberté qui ne pouvait s'obtenir que par une victorieuse collaboration avec toute les forces de la vie ». C'est sans doute la définition qui converge le plus avec notre étude, préface à Kazantzaki, *Jardin des Rochers*, p. II.

comme l'image utilisée régulièrement pour évoquer ce qu'on appelle plus généralement la vanité, pensée de la mort, de sa propre mort qui emporte tout et tous les sens donnés à la vie. Il faut selon lui résister à la tentation de l'espoir et des illusions avec lesquelles les religions couvrent l'abîme. Si l'on croisait sa réflexion avec celle de Bergson, alors nous pourrions imaginer un être intelligent qui n'oppose pas de résistance à la première résistance qu'oppose la pensée de la vanité. Il serait, comme le Nietzsche de Kazantzaki, comme son Ulysse, désespéré et n'aurait pas besoin de la fabulation pour rééquilibrer cette pensée. Son intuition assez développée pour sentir son appartenance au tout universel lui permettrait, non pas de résister, mais de donner un sens à la vie que la pensée de la mort, de la fin d'une histoire personnelle ne pourrait pas engloutir. Elle serait en contact avec Dieu. La caractérisation de cette personne au conditionnel poursuit ainsi le dessin abstrait de l'homme intuitif que nous avons débuté plus tôt.

Nous avons montré que Peter Bien et Dombrowski cherchent à saisir l'unité de l'œuvre de Kazantzaki, unité d'une cosmologie avec l'élan vital dans lequel Bien veut voir un monisme déifié, tandis que Dombrowski voit la philosophie bergsonienne comme « la clef de ses écrits »¹. Le but de ce dernier est, comme il le dit, de découvrir dans ses œuvres une « philosophie et une théologie défendable »². Si leurs travaux sont d'un apport considérable, il est certain que la systématisation de l'influence de Bergson sur Kazantzaki tend à cacher derrière leur communauté de pensée, l'originalité de leur effort respectif. Or essayer de théoriser la théologie de Kazantzaki revient à l'extérioriser pour qu'elle puisse exister en dehors de l'œuvre de fabulation. C'est dans cette perspective qu'ils ont pu la raccorder à la théologie du *relational-process*. Mais est-ce vraiment une théorie sur Dieu que son œuvre imprime sur le lecteur ? « Condensons en une seule image, en une pensée simple et riche toute la vision » de son œuvre³, comme lui-même le faisait à la fin d'un voyage ? Dépose-t-elle dans le lecteur une image de Dieu comme élan vital ou bien l'image d'hommes qui font un effort immense pour s'élever ? Si toute sa vie est dédiée à la montée vers Dieu, ce n'est apparemment pas seulement pour s'abîmer dans une contemplation divine, mais pour donner un sens à son effort dans les deux sens du terme : donner une direction à son effort (quelle action ?) et en même temps confirmer son rôle universel. Ne dit-il pas à la fin de son prologue dans *Ascèse* : « Notre devoir est donc de saisir la vision qui contient, concilie et harmonise ces deux forces immenses, éternelles, indestructibles, et d'après cette vision de régler notre

¹ Dombrowski, *op. cit.*, p. 3.

² *Ibid.*, p. 5.

³ Kazantzaki, *Jardin des Rochers*, p. 79

pensée et notre action »¹? Il fallait donc que cette recherche participe à son effort et qu'en retour son effort participe à sa montée vers Dieu. Si maintenant ce qui nous intéresse n'est pas d'expliquer son œuvre à partir d'une compréhension qui donne la clef à toute sa cosmologie, mais de noter l'irréductibilité des efforts qu'il fait, il faut chercher ce qui se rapporte à la singularité d'un « moi », et qui se déploie dans toute l'œuvre matérielle, mais de manière cette fois-ci immanente et non pas schématiquement (car jusqu'alors c'est bien le schéma d'une pensée systématique de Kazantzaki qui a été rapportée à la philosophie bergsonienne).

Pourquoi est-il si tentant d'abstraire de l'œuvre littéraire de Kazantzaki des théories aussi bien théologiques ou philosophiques que littéraires ? On pourrait certes lui attribuer les propos d'André Gide son contemporain, dont la pensée se rapprochait étroitement de celle de Kazantzaki : « Il faut qu'un artiste ait une philosophie, une esthétique, une morale particulière. Toute œuvre ne tend qu'à le montrer et c'est ce qui fait son style »². Un dessin émerge de ses œuvres, dont Dombrowski essaie par exemple de cerner les contours en le confrontant aux religions abrahamiques.

Camille Riquier note que « la méthode bergsonienne étage la pensée et s'interdit de s'arrêter à un point de vue qu'on eût souhaité définitif, a fortiori quand il s'agit de question qu'elle n'aborde qu'aux détours d'un problème »³. Il ajoute un peu plus loin en nous permettant ainsi d'attirer l'attention sur la faiblesse des commentateurs de Kazantzaki quand ils citent Bergson : « Toute lecture de Bergson qui voudra circonscrire un de ses résultats devra opérer une coupe transversale dans l'œuvre entière afin d'en proposer, accumulant indications et allusions, la conception feuilletée et articulée à laquelle elle aboutit le plus souvent »⁴. Bergson lui-même insiste sur la différence entre celui qui « peut avoir son opinion, comme toute le monde »⁵ et le philosophe, dont la méthode oblige à repasser par tous les stades de sa pensée pour que cela cesse simplement d'être une opinion. Encore ici il reste tout à fait fidèle à l'expression de la durée. Par exemple en ce qui concerne l'incompatibilité entre le mal et la toute-puissance divine, les caractéristiques de Dieu (comme l'omnipotence, la bienveillance) sont tout entières soumises au mode de connaissance à la suite duquel elles apparaissent, c'est-à-dire à la méthode utilisée, plutôt qu'elles ne se suspendent à une argumentation postérieure à la définition, où l'on passe, « par un vice radical de méthode », d'une « définition de Dieu »,

¹ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 44

² Entretiens de Gide avec Amrouche diffusé sur la chaîne nationale en 1949, cité par Alix Thimiakis, *La morale chez André Gide et Nikos Kazantzakis*, Paris, Lulu, 2011, p. 137.

³ C. Riquier, *op. cit.*, p. 194.

⁴ *Ibid.*

⁵ Bergson, « Un entretien avec Bergson », *Ecrits philosophiques*, p. 669.

à « ce qu'est, ce que devrait être le monde »¹. Si la méthode de Bergson consiste à partir de l'expérience, laquelle, parce qu'elle est mienne ou en tout cas vécue par une conscience, se déroule comme il le montrait dans son *Essai* dans la durée psychologique, alors toute lecture bergsonienne de Kazantzaki devra moins porter sur l'assise théologique de ses idées que sur le vécu de l'expérience grâce à laquelle les mots qu'il utilise, comme celui de Dieu, peuvent se remplir d'une profondeur qui lui donne sa valeur et sa signification réelles. On se rend compte ainsi que le Dieu de Kazantzaki est parfois moins un Dieu de théologien qu'un personnage proche de Dieu, et parfois la présence d'une énergie divine en soi qu'il voit comme une reconquête de la liberté à chaque instant.

Bergson prend dans *les Deux Sources* l'exemple de l'âme chez Platon juste après avoir soulevé le problème de la toute-puissance de Dieu : rien de ce qu'on affirmait sur l'âme ne donnait de résultat ou ne présentait de réfutations qui tiennent, tant qu'elle restait un concept conventionnel qui la définissait comme « simple, incorruptible »², indivisible, immortelle en vertu de son essence », concept duquel on partait pour ensuite, en descendant dans le sensible, dans la réalité temporelle, y trouver une diminution, une corruption, une déchéance. L'exemple de l'âme nous intéresse d'autant plus qu'elle est constamment présente dans les textes de Kazantzaki et marque souvent l'effort qu'il fait pour remplir le terme d'une consistance, d'une profondeur, d'une existence réelle, sans définir le mot, tandis que se forme à force d'effort pour mieux la pénétrer, un dessin de plus en plus distinct : « j'essayais de donner le visage de mon âme dans la boue »³.

A côté du mot « Dieu », les autres mots « âme » ou « esprit » emprunts d'une puissance énigmatique tout aussi suggestive et qui ne se laissent pas circonscrire facilement, pourraient facilement devenir l'objet d'étude d'une lecture des œuvres de Kazantzaki : l'âme pourrait être à Dieu, ce que la conscience est à la durée, comme le terrain d'expérience qu'il s'agit de conquérir à travers la matière et qui pourra nous amener dans le prolongement de ses profondeurs jusqu'à Dieu.

¹ Bergson, *Les deux sources*, p. 279 « On construit a priori une certaine représentation, on convient de dire que c'est l'idée de Dieu ; on en déduit alors les caractères que le monde devrait présenter ; et si le monde ne le présente pas, on en conclut que Dieu est inexistant. Comment ne pas voir que, si la philosophie est œuvre d'expérience et de raisonnement, elle doit suivre la méthode inverse, interroger l'expérience sur ce qu'elle peut nous apprendre d'un Etre transcendant à la réalité sensible comme à la conscience humaine, et déterminer la nature de Dieu en raisonnant sur ce que l'expérience lui aura dit ? »

² *Ibid.*

³ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 466.

DEUXIEME PARTIE :

L'action efficace de l'écrivain et du héros sur la réalité.

Dans *Ascèse*, Dieu dans sa relation aux corps, à l'homme, à la nature est terriblement tiraillé, comme une personne qui, profondément amoureuse, souffre de cet amour étouffant. Dieu étouffé dans l'homme, Dieu a besoin de l'homme. Il étouffe parce que l'homme est limité, il est matière remplie de déterminations qui l'empêchent de monter plus haut :

Seigneur, Seigneur, tu beugles comme une bête ! Tes pieds sont souillés de sang et de boue ; tes mains sont souillées de sang et de boue ; tes broyeuses mâchoires sont comme de lourdes meules.

Tu t'agrippes aux arbres, aux animaux, tu piétines l'homme. Tu cries. Tu remontes l'immense abîme obscur de la mort et tu trembles.

Où vas-tu ? La douleur s'accroît ; lumière et ténèbres s'accroissent. Tu pleures, tu t'accroches à moi ; tu te nourris de mon sang, tu grandis démesurément ; mon cœur ne peut plus te contenir. Je te serre contre ma poitrine, je te redoute et j'ai pitié de toi.

Comme si nous avions enterré quelqu'un que nous croyions mort, et que maintenant nous entendrions crier dans la nuit : Au secours ! Il soulève péniblement la dalle qui le recouvre : notre âme et notre corps ; il la soulève toujours un peu plus, et il respire toujours plus librement¹.

Il en a besoin parce que sans la matière du corps, sans la matière d'une personnalité qui germe vers la liberté, il sera dépourvu de la marche sur laquelle appuyer son évolution. Autrement dit, l'homme dans sa corporéité constitue l'« organe-obstacle »² de l'élan vital, organe, parce qu'il est le laboratoire d'un élan qui cherche à reconquérir sa liberté, obstacle car dans sa conscience encore pleine de matérialité, Dieu n'a pas assez de places pour exalter toute son infinie spiritualité.

L'organe, écrit Bergson est la matière transformée en instrument d'action³. Il est nécessité dès lors qu'il permet d'agir. Que la matière soit un organe « d'action » (tout organe est de toutes façons un instrument d'action) lui confère d'emblée une positivité, aussitôt contredite par le fait que toute perception en vue de l'action est rétrécissement de la vision. Mais avant cela il fallait montrer que la matière est un obstacle. La matière est considérée comme obstacle pour autant que le travail de la vie n'est pas perçu comme un travail de fabrication mais comme un travail d'organisation. La distinction entre fabrication et organisation permet d'expliquer la complexité de structure d'un organe, de l'œil par exemple, comme une « marche » de la vie dans une matière réticente, marche qui va dans le sens d'un élargissement centrifuge : elle part d'un point et se propage, tandis que la machine fabriquée s'obtient par condensations d'éléments préexistants que l'on assemble. Dans l'organisation, la forme compliquée que prendra la matière n'est pas tant celle d'une création positive et voulue, que celle d'une

¹ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 80.

² Jankélévitch, *op. cit.*, p. 167.

³ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 162.

résistance, création négative dans le sens où la forme est contingente. La matière empêche la vie de laisser exploser son énergie d'un seul coup. De ce point de vue la matière ralentit la marche de l'élan vital. Ce ralentissement sera la cause de la naissance d'une durée propre à la vie tandis que l'image de l'explosion nous permet d'imaginer l'instantanéité de l'épanouissement vital à laquelle s'ajoute une mémoire qui ne s'enrichit pas de tous les moments de lutte entre vie et matière. Il semble que plus on distingue la vie de la matière, plus la matière apparaît comme obstacle à la vie, et en même temps indispensable en tant qu'obstacle ; sans elle, on voit disparaître toutes les couleurs et les richesses de la matérialité de notre vie. Pour revenir à la fonction négative de la matière, Bergson dit qu'elle « dessine, canalise et limite le mouvement de la vie »¹. Si, comme les finalistes et les mécanistes, nous voyions la vie comme un travail de fabrication lors duquel les éléments seraient assemblés les uns avec les autres, la matière ne serait plus obstacle, puisqu'il ne peut y avoir d'obstacle qu'à un mouvement. Elle ne serait plus obstacle, sa fonction serait toute positive, mais s'en suivrait, comme Bergson le montre dans la première partie de *L'évolution créatrice*, toute une série de contradictions dans l'explication de l'écart entre la simplicité, l'unité de la fonction d'un organe et la complexité de la structure. Cette complexité, Bergson l'explique donc comme « un ensemble d'*obstacles tournés* »². La matière est obstacle parce qu'elle empêche la vie d'avoir directement accès à tout ce qu'elle pourrait être. L'organe de la vue, ou l'appareil visuel, n'est donc pas tant ce qui permet de voir, mais ce qui empêche de tout voir pour sélectionner en vue de l'action. Dans son étude de Bergson, Jankélévitch commence par prendre le parti de la vie en montrant que le « corps est moins un instrument qu'un empêchement »³ : il est comme la montagne que franchit le tunnel : sans lui il n'y aurait pas de tunnel, et surtout sans lui, la montagne pourrait « aller droit au but sans avoir à transpercer des montagnes »⁴. Mais on sent bien qu'on ne peut en rester à cette désincarnation de la vie : « la dialectique de l'organe-obstacle établit la nécessité de l'incarnation »⁵. Partout dans l'œuvre de Bergson, et comme en filigrane dès qu'apparaît le poids de la matière comme obstacle, surgit en même temps une tension qui s'opère entre la liberté et le poids de la nécessité. La nécessité pour notre nature sociale, le langage et la perception qui découpe en vue de l'action, est aussi nécessaire à la liberté, dès lors que la liberté s'insère dans la ligne de l'évolution : « il est probable », écrit Jankélévitch, « que s'il n'y avait pas de matière, il y

¹ *Ibid.*, p. 96.

² *Ibid.*, p. 94.

³ V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 167.

⁴ *Ibid.*, p. 168.

⁵ *Ibid.*, p. 170.

aurait encore la vie, mais non pas l'élan vital : l'évolution proprement dite perdrait sa raison d'être, qui est la seule prévalence croissante de la liberté ; l'esprit désespérément solitaire dans un monde désertique, aurait oublié la joie en même temps que l'angoisse du danger ¹». Et parce que cette liberté sans la nécessité s'évaporerait sans se fixer, il faut, une fois les limites atteintes, les réunifier comme il l'avait fait avec l'âme et le corps dans *Matière et Mémoire*. Il ne les avait distingués absolument que pour mieux les réunir dans l'action. Vie et matière deviennent alors étroites collaboratrices², de même que l'homme devient le collaborateur de Dieu dans *Ascèse*. Tant que la matière est portée vers le haut, vers la vie, tant qu'elle se fait le support de quelque chose de nouveau, elle n'est pas autant un obstacle qu'un tremplin, elle est surtout une nécessité. A partir du moment où la vie a exploité tout ce que la matière avait comme possibilité créative, que celle-ci devient à proprement parler un poids qui entraîne dans sa descente, c'est-à-dire qu'elle attire vers le bas, alors elle meurt en emportant parfois avec elle toute la force que la vie contenait encore virtuellement en elle.

Le problème soulevé par l'identification de Dieu et de l'élan vital chez Kazantzaki est le même que celui posé par Paul-Antoine Miquel au sujet de la divinisation de la vie chez Bergson : la matière est-elle étrangère à la vie ou constitue-t-elle une limitation immanente à la vie ? L'intuition de l'« élan vital » ou de l'« Invisible » est toujours perçue, dans *Ascèse* en particulier, comme un processus où les obstacles pour l'atteindre sont soulevés parce que conçus comme obstacles (c'est l'image de la matière libérée), si bien que l'élan pourrait être compris pour reprendre les termes de Miquel « comme une force de dépassement, sans cesse imparfaite, inadéquate à elle-même, puisque la matérialité fait à présent partie de son essence »³. Il n'y a pas d'intuition de l'élan vital sans la matière pour nous la donner. Si Dieu est maturation, élan vital lancé dans la matière - qui ne serait d'ailleurs élan que par l'appui qu'il aurait pris dans la matière - alors Dieu a besoin des hommes pour être sauvé, de la même manière que l'élan vital a besoin de la matière pour s'élever, même pour exister. C'est soudain un nouveau rapport à la matière qui apparaît et que Jankélévitch a su mettre en lumière :

Ce qui en un sens, alourdit et fascine cet esprit, fait descendre et ralentit l'élan de cette vie, en un autre sens est l'instrument de ses conquêtes positives ; la matière

¹ *Ibid.*, p. 172.

² Voir à ce sujet l'article de Dimitri Tellier, « Telle est ma vie intérieure, telle est aussi la vie en général », *Annales bergsoniennes IV*, op. cit. : « dès lors, la matière devient à la fois obstacle mais aussi adjuvant à la réalisation de la vie », p. 428-432. Nous montrons ici que cette remarque prend tout son sens quand le langage est la matière en question.

³ P.A. Miquel, « De l'immanence de l'élan vital à l'émergence de la vie », *Annales bergsoniennes III*, *Bergson et la science*, éd. F. Worms, Paris, PUF, 2007, p. 219.

est nécessaire à la vie comme le tremplin à l'élan ; le divin élan, si divin soit-il a besoin de prendre appui sur quelque chose. La matière est donc une bénédiction, et non pas une malédiction ; la tendance inverse de l'élan vital fournit le contrepois nécessaire à la tendance ascensionnelle de la vie¹.

Une force dira Bergson dans *l'Energie spirituelle*, travaille « devant nous ». Incessamment derrière elle, nous en sommes la fixation. Cette force a dû traverser des obstacles : comme un tunnel qui se creuse dans une montagne, elle cherche la lumière et très souvent « elle se heurte sur le roc ». Elle doit trouver là où la roche se fait moins réfractaire :

Mais il faut tenir compte des obstacles de tout genre que cette force rencontre sur son chemin. L'évolution de la vie, depuis ses origines jusqu'à l'homme, évoque à nos yeux l'image d'un courant de conscience qui s'engagerait dans la matière comme pour s'y frayer un passage souterrain, ferait des tentatives à droite et à gauche, pousserait plus ou moins avant, viendrait la plupart du temps se briser contre le roc, et pourtant, dans une direction au moins, réussirait à percer et repaîtrait à la lumière².

Le mouvement est le même dans *Ascèse*³. Mais pourquoi cette force libre « s'est-elle lancée dans l'entreprise ? »⁴ Poser la question comme nous la poserons à Kazantzaki - pourquoi, si le mot est un poids pour l'esprit, n'a t'il pas cessé d'écrire ? - c'est faire de l'acte de l'écriture, un acte qui va dans le même sens que la vie. Dans *Ascèse*, à côté de l'homme qui comme matière constitue un poids nécessaire, un contrepois à la solitude d'un Dieu qui n'aurait sans lui aucun objet digne de son amour, le mot qui comme matière empêchait l'intelligence de faire l'effort qui ouvrirait le cercle étroit des éléments acquis, devient lui aussi nécessaire : l'expression permet de fixer la pensée ou le degré de l'évolution qu'il s'agit de dépasser. Allons plus loin, toute la matérialité comme obstacle est nécessaire en tant qu'obstacle, parce qu'elle mobilise les forces spirituelles, elle oblige l'esprit à se dépasser lui-même pour monter à hauteur d'une matérialité qui lui cache son horizon.

En confrontant l'esprit à la matière dans *l'Energie Spirituelle*, Bergson donne à la matière le rôle d'« obstacle, d'instrument et de stimulant » : « elle éprouve notre force, en garde

¹ Jankélévitch, *Bergson*, p. 270

² Bergson, *Energie spirituelle*, p. 21.

³ « Mon Dieu n'est pas toute sagesse. Son cerveau est un écheveau de lumière et de ténèbres qu'il tâche de dérouler dans le labyrinthe de la chair.

Il trébuche, il tâtonne. Il tourne à droite ; il recule ; il se retourne à gauche, il flaire le vent. L'angoisse l'étreint au-dessus de l'abîme. Il va, ahanant, soufflant, tâtonnant, à travers les siècles sans nombre, sentant s'éclairer lentement les circonvolutions fangeuses de son cerveau.

Sur le devant de sa pesante et ténébreuse tête, il se met, avec une peine indicible à créer des yeux pour voir, des oreilles pour entendre.

[...]

Il s'agrippe à la chaleur des corps ; il n'a pas d'autres remparts. Il appelle au secours, il décrète dans l'Univers entier la mobilisation », Kazantzaki, *Ascèse*, p. 90.

⁴ Bergson, *Energie spirituelle*, p. 21.

l’empreinte et en appelle l’intensification »¹. Parce que Kazantzaki et Bergson sont écrivains et que l’obstacle qu’ils rencontrent le plus souvent est le mot, nous chercherons d’abord dans l’acte d’écrire, la nature de la relation qui lie l’esprit à la matière. Le mot nous apparaîtra d’abord comme obstacle, puis comme le laboratoire d’un esprit qui cherche à se saisir, enfin comme une nécessité pour agir. Il sera l’équivalent, dans l’écriture, de la matière que rencontre l’élan vital dans l’histoire de la vie.

Une fois que la matière de l’écriture aura réussi à dévoiler sa profonde nécessité, l’écrivain traversera une autre série de questions qui saura mieux déterminer le caractère de ses personnages : toute question que se pose l’écrivain sur son rôle dans la réalité détermine un peu plus la forme que prendra son œuvre littéraire. La même impression nous donnera Bergson, ou en tout cas philosophie et rôle du philosophe surgissent ensemble : pour que le philosophe puisse lui-même être efficace dans une réalité profondément mouvante, ne devait-il pas faire du philosophe un créateur qui ouvre la voie le long de laquelle pourra s’élever l’âme humaine ? Kazantzaki ne voudra-t-il pas lui aussi pousser l’homme vers des hauteurs encore inconnues en prenant les personnages qui sauront nous donner la direction à prendre ? Parce qu’il se sent, en tant que créateur, responsable du devenir de l’homme, il faut qu’il agisse. Or l’action qu’exigera la fixation de l’esprit dans la matière obligera de limiter la vision d’une œuvre qui pourrait dépasser le temps d’une vie : peut-on agir sans percevoir, c’est-à-dire choisir, découper, la matière de la réalité actuelle ? Toute lutte devra ainsi se donner la forme particulière de la réalité au présent. Mais qu’il est dur d’être homme d’action pour celui qui a l’impression d’être si efficace dans l’écriture, pour celui qui préfère se heurter au mot, plutôt qu’à une réalité trop rapide, trop brutale et qui menace sa solitude ! Kazantzaki découvre avec l’expression de la durée profonde, dans la lente maturation de la matière, que la littérature peut avoir sa place dans la création de la réalité. Sans doute confirme-t-il en même temps l’action du philosophe. Il fallait que cela aussi transparaisse dans son œuvre, et l’action de ses plus grands personnages saura se répandre sur le rythme de la durée de la vie. La durée de la vie étant d’abord, la durée de son ralentissement par la matière : « Cette durée peut n’être pas le fait de la matière même, mais celle de la Vie qui en remonte le cours »². C’est dans cette profondeur de durée qu’il est, en tant qu’écrivain, le plus efficace. Dans la matière le changement se fait plus lentement, l’effort est plus lent, parce qu’il rencontre en lui-même une résistance, comme son âme qui a besoin elle aussi de se dérouler lentement.

¹ *Ibid.*, p. 22

² Bergson, *L’évolution créatrice*, p. 339.

Premier Chapitre : Le mot comme obstacle, instrument et stimulant

Dans *Ascèse*, le second devoir c'est de « briser le corps, imposer silence à mon cerveau, pour que je puisse voir et entendre l'Invisible »¹. Le corps, le cerveau, le mot, tous sont de la matière. Ce devoir doit être compris d'abord comme une prise de conscience de l'écart entre l'âme ou les « entrailles » et l'intelligence, obligeant une rupture avec notre manière habituelle de pensée qui solidifie. Le premier « corps », premier obstacle à briser, sera le mot parce qu'il est celui qui soumet subrepticement à ses schèmes toute notre perception, il est la solidification faite atome libre de notre perception du monde extérieur. Dans son essai sur Bergson, Kazantzaki parle du « mot » de la même manière que dans son œuvre : « moule rigide »², le mot est aussi défini comme l'intelligence, par « raideur »³ et « immobilité »⁴ qui enferme en lui, comme un contenant imperméable, une énergie vitale. Cette image nous laisse deviner déjà qu'une autre manière de penser pourra libérer le sens profond que recouvre le mot. Mais il ne s'agit pas autant ici de retrouver ce sens que de montrer comment Kazantzaki considère le mot comme un obstacle parce qu'il lui impose une forme déjà dessinée de sa pensée. Le mot considéré comme un obstacle serait alors l'objet d'un effort intellectuel, pour lui faire prendre la nuance désirée à travers la totalité de la phrase qui l'entoure. L'écriture s'apparenterait alors elle aussi à une création dont la forme imprévisible et contingente serait l'effet de la résistance des mots à la multiplicité qualitative d'une pensée : les mots « exprimeraient négativement le mouvement indivisé » de la création. Comme la limaille de fer qu'une main traverse, donnée en exemple par Bergson, laquelle oblige tous les grains à « prendre une forme déterminée »⁵, tous les mots sont obligés de s'ajuster les uns aux autres pour prendre sens, et la forme de la création dans l'écriture résulte de l'effort de l'écrivain pour insérer de l'indétermination dans la détermination du langage. Alors que la philosophie bergsonienne nous met d'abord en garde contre ses abus, en tant qu'outil de l'intelligence, car il découpe la réalité et en oublie l'essence, elle nous permet ensuite d'affirmer que le langage peut dans la création par l'écriture avoir le même rôle que la matière pour la vie. La matière, nous dit Bergson, est ce qui permet à la vie de se diviser en individus, de créer des entités séparées, finies et par là même de percevoir la multiplicité de la vie : « C'est ainsi que d'un

¹ Kazantzaki, *Le jardin des Rocher*, p. 40, Kazantzaki, *L'Ascèse*, p. 11.

² Discussion sur Bergson, voir Kazantzaki, « Α. Μπέρξον », G. E., Stefanakis *Αναφορά στον Καζαντζάκη* p. 127.

³ Ibid., p. 139.

⁴ Ibid., p. 139.

⁵ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 95.

sentiment poétique s'explicitant en strophes distinctes, en vers distincts, en mots distincts, on pourra dire qu'il contenait cette multiplicité d'éléments individués et que pourtant c'est la matérialité du langage qui la crée »¹. Il s'agit donc autant de mettre en valeur les limites du langage découpant et amoindrissant la réalité, que de souligner la nécessité de découper dans le langage des formes nouvelles, des personnages qui n'existaient pas mais que son esprit contenait virtuellement en lui. D'un côté, l'écrivain s'applique à « introduire la plus grande somme possible d'indétermination et de liberté »² dans le langage, en y insufflant un peu de la vie qui le traverse. De l'autre côté, le langage en laissant passer la vie dans ses mailles, permet à l'écrivain d'organiser le chaos, de sorte qu'en jaillissent des êtres individués, distincts, une histoire, un sentiment, la vie.

I) Ecart entre l'intelligence et l'esprit : le mot comme obstacle.

Pour la philosophie bergsonienne, le langage pose problème dès lors qu'il découpe la réalité d'une certaine manière, tant et si bien que la discipline philosophique s'arrange en général d'une réalité déjà problématisée par le langage. Il fallait pour Bergson repenser le problème philosophique qu'il empêchait jusqu'alors de bien poser en faisant croire que l'espace était inclus dans notre conscience. Nietzsche avait effectué un premier travail dans ce qu'il appelle le renversement du platonisme pour affranchir la métaphysique des antinomies dont elle se nourrissait. Bergson va plus loin et découvre que le temps scientifique n'est pas le temps réel tel qu'il est ressenti par la conscience, mais une représentation symbolique : le temps et l'espace n'ont aucune commune mesure, il ne peut donc y avoir d'adéquation véritable entre l'un à l'autre. Il faut alors considérer le moyen d'accéder à la réalité qui ne soit pas sous un rapport d'adéquation symbolique au réel.

Le symbole a une importance capitale dans la philosophie bergsonienne, présenté non seulement comme un instrument scientifique dès lors que la science positive a pour fonction habituelle d'analyser et qu'elle « travaille avant tout sur des symboles »³, il se rencontre aussi, devenant par là, et seulement alors, objet de la critique de Bergson, dans les « habitudes les plus invétérées de notre pensée »⁴. Le symbole posera en effet problème dès lors qu'il aura pour but d'exprimer, de manière superficiel, les différents événements psychologiques que connaît notre conscience, en rendant de la sorte impersonnel ce qui est absolument unique,

¹ Bergson, *L'Evolution Créatrice*, p. 259.

² Bergson, *L'Evolution Créatrice*, p. 252.

³ Bergson, « Introduction à la métaphysique », *La pensée et le mouvant*, p. 181.

⁴ *Ibid.*, p. 204-205.

jusqu'à poser une distance entre l'originalité parfaite des sentiments, en tant qu'ils progressent d'une manière totalement individuelle puisqu'ils m'appartiennent, et la perception que j'en ai. Il peut donc effacer ce qu'il y a de plus intime dans la personnalité, en la rendant mesurable et comparable à toutes les autres. Mais il est aussi, pour cela, et c'est ce qui constitue véritablement le fond du problème, le seul moyen d'exprimer les modifications propres à un individu, à savoir ses sensations et ses sentiments pris dans le déroulement de sa conscience. Le symbole est donc entendu d'une manière négative dès lors qu'il se pose en obstacle devant la caractéristique essentielle de notre moi fondamental : le progrès.

Le langage apparaît comme composé de symboles, puisqu'il désigne les sentiments « par les mêmes mots chez tous les hommes »¹. Le symbole parce qu'il est toujours absolument identique à lui-même, et qu'il s'offre comme instrument de répétition pour l'analyse, efface la nouveauté, l'originalité de la perception et s'intéresse d'abord à ce « ce que l'on croit déjà connaître »², à l'« aspect objectif et impersonnel »³. Avec le symbole, on pense pouvoir conserver, réduit en son minimum, l'essentiel de ce à quoi on s'intéresse, tel que cela serait hors du temps, excluant ainsi toute mémoire qui en ferait la synthèse. Il traduit une chose et non un mouvement, qui plus est, scindée en deux, entre une unité statique et la multiplicité qui l'entoure, elle-même numérique et statique. On ne conserve que l'unité statique qui pourrait prédire du reste de la chose. C'est par un processus de solidification que la symbolisation opère, passant d'une multiplicité qualitative de la réalité mouvante, non numérale parce que changeante et hétérogène, synthétique dans le sens où elle exige la mémoire, à une unité statique, condensation impersonnelle sans souvenir de ce qu'elle avait condensé, que l'on pourra revêtir d'une multiplicité cette fois-ci quantitative, comme autant d'adjectifs possibles qui viennent se coller au substantif : « nous tendons à solidifier nos impressions pour les exprimer par le langage »⁴. Bergson oppose donc deux sortes de multiplicité : la multiplicité distincte impliquant des choses ou des solidifications de sensations en mots, et supposant la discontinuité de son contenu, le langage étant l'exemple le plus probant parce qu'il se trouve à l'origine de cette opération ; la multiplicité confuse, dont le langage sera encore témoin, mais d'une façon négative, puisque son incapacité à saisir cette multiplicité hétérogène et changeante l'ancre définitivement dans l'espace homogène. En effet, pour pouvoir exprimer nos sensations, nos états de conscience, dans un but pratique,

¹ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 123.

² Bergson, Introduction à la métaphysique, *La pensée et le mouvant*, p. 181.

³ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 123.

⁴ *Ibid.*, p. 97.

social, nous solidifions nos impressions : « Si pour compter les faits de conscience, nous devons les représenter symboliquement dans l'espace, n'est-il pas vraisemblable que cette représentation symbolique modifiera les conditions normales de la perception interne ? »¹. Le langage est donc une représentation symbolique des états de conscience, de notre durée. Cependant au lieu d'en être lui seul l'effet des exigences sociales, « la conscience tourmentée d'un insatiable désir de distinguer, substitue le symbole à la réalité, on n'aperçoit la réalité qu'à travers le symbole »², et ce n'est bientôt plus strictement pour des raisons pratiques que le symbole s'initie dans notre vie courante. Il prend une place permanente en précédant ce qui était jusqu'à présent son but, le langage, puisqu'il modifie la perception que nous avons de nous-mêmes et de l'extérieur. Si le langage est une représentation symbolique de la réalité mais que le symbole, comme projection dans l'espace homogène de notre durée, s'insinue jusque dans notre perception, quitte à ne plus voir que des choses qui n'évoluent pas, c'est-à-dire à ne plus voir que le symbole jusqu'à se méprendre sur sa propre sensation, alors disparaît l'effort que l'homme pourrait faire s'il saisissait le décalage qui existe entre le langage et la réalité, entre le symbole du sentiment et le sentiment en lui-même.

Poussée jusqu'au bout, la vision symbolique trouvera son paroxysme chez Kant, lequel dira en conclusion de l'« Analytique Transcendantale » que les choses en soi ne peuvent finalement pas être connues. S'il peut y avoir une métaphysique, ce ne sera que celle des limites, au-delà desquelles l'homme n'a plus aucune légitimité cognitive : l'« entendement ne peut jamais dépasser les bornes de la sensibilité, à l'intérieur desquelles seulement les objets nous sont donnés »³. Les pages explicitement consacrées à Kant dans l'*Essai* souligne donc l'erreur qu'il fit de « prendre le temps pour un milieu homogène »⁴, et de placer le moi, le véritable moi libre, celui qui progresse et perçoit son propre progrès, hors de la durée, hors de l'espace, « inaccessible par conséquent à notre faculté de connaître »⁵. C'est comme si nous n'étions capable que de connaître la vie « psychologique superficielle »⁶, telle qu'elle se déroule dans un temps homogène. A force d'apercevoir les choses dans leur extériorité, à travers le caractère symbolique de leur représentation, on en oublie la durée propre du moi caractéristique de l'autre « aspect du moi » : « le moi intérieur, celui qui sent et se passionne, celui qui délibère et décide [...] dont les états et modifications se pénètrent intimement et

¹ *Ibid.*, p. 67.

² *Ibid.*, p. 95-96.

³ Kant, *op. cit.*, p. 283.

⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁶ *Ibid.*, p. 93.

subissent une altération profonde dès qu'on les sépare les uns des autres pour les dérouler dans l'espace »¹. Or cette séparation et ce déroulement dans l'espace est pourtant l'acte obligé du philosophe, lorsqu'il veut décrire le moi intérieur, comme si l'écriture obligeait à homogénéiser dans le mot chacun des états de notre conscience. La conscience est pleine d'une infinité de nuances, « le sentiment lui-même est un être qui vit, qui se développe, qui change par conséquent sans cesse ; sinon on ne comprendrait pas qu'il nous acheminât peu à peu à une résolution »², il faudra pour l'exprimer, l'immobiliser, lui extraire l'essentiel, sa mobilité, et le rendre impersonnel. C'est en effet dans le traitement langagier du sentiment qu'on éprouve le plus « cet écrasement de la conscience immédiate »³.

Kazantzaki distingue dans la première partie d'*Ascèse*, les profondeurs vitales de l'intelligence. C'est qu'il considère l'intelligence comme un obstacle à la création, elle le tient à l'« écart » de son âme, et menace l'authenticité de son œuvre. S'il se méfiait de cette « force desséchante », explique Aziz Izzet, c'est que « l'intelligence prodigieuse qui était la sienne risquait de dominer toutes les autres forces vives, d'où, en fin de compte, il a tiré l'essentiel de son œuvre »⁴. Il exprime régulièrement sa méfiance envers l'intelligence et la réduction de la réalité qu'elle repasse à la lumière de sa logique. Dans toute son œuvre, il parle de ses émotions comme s'il s'agissait d'objets fragiles facilement altérables et toujours dans la crainte d'y avoir mélangé, dans la perception qu'il en avait et non pas dans la forme langagière qu'il leur donne, un peu de la rigidité intellectuelle. Par exemple, il est en Espagne au seuil de l'Alhambra lorsque son cœur se met à battre comme s'il avait vu la Mecque. Il ne dit rien à son cœur de peur que « la flamme étouffe »: « Je l'ai laissé croire un moment, pour qu'il ait le temps de me donner, épuré des misères de l'intelligence, toute l'émotion qu'il pouvait »⁵.

Il fallait que l'intelligence ne recouvre pas son « cœur », n'amoindrisse pas ses élans intérieurs. Éléni, sa femme et biographe écrit à propos de lui :

Il aime de moins en moins les constructions de mots, même si elles ressemblent à des cathédrales. Il n'a confiance que dans le « verbe » travaillé et mûri dans les profondeurs de son être, passé par l'alambic du cœur et des reins.
-Pourquoi avez-vous déchiré encore une fois ? Demandais-je souvent, attristée de voir tant de bon travail jeté à la corbeille.

¹ *Ibid.*, p. 93.

² *Ibid.*, p. 99.

³ *Ibid.*, p. 98.

⁴ Kazantzaki, *Le jardin des rochers*, p. VIII.

⁵ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p. 118.

-C'est trop dicté par le cerveau, Lénotschka. Cela n'est pas encore venu des reins¹.

L'intelligence explique malgré elle et avec ses propres outils, les mots, les actions, les réactions, les émotions quand Kazantzaki voudrait juste qu'elle formule la maturation. Il devra garder intact le sentiment, sonder les profondeurs, et pour cela non seulement limiter l'acquis intellectuel, mais aussi défaire toujours les acquis d'une intelligence formée. C'est cette authenticité que Zorba incarne. Ses paroles à lui sont « riches de sens » et « dégagent une chaude odeur de terre », conservant l'élément vital de l'odeur perçue : « On sentait qu'elles montaient du fond de ses entrailles et conservaient encore la chaleur humaine. Mes paroles à moi étaient de papier. Elles descendaient de la tête à peine éclaboussées d'une goutte de sang »². Vitalité et authenticité sont ici synonymes. La poésie de Mallarmé dont il est d'habitude un fervent lecteur et qu'il oppose, sans le dire explicitement, à la parole de Zorba dans le roman éponyme, est au contraire « sans vie », dénuée « d'odeur, de saveur et de substance humaine » et dans la continuité du poème de Mallarmé, « jeu intellectuel impeccable », se trouvent les mathématiques, qui décomposent en « muettes équations »³ la musique. La perte de vitalité s'accompagne de la perte de l'émotion. La poésie ne serait donc pas le gage de l'authenticité si elle peut échouer à émouvoir. Cela ne l'empêche pas de fasciner par sa pureté intellectuelle et l'utilisation parfaite du symbole qui relègue à l'arrière-plan l'élément vital du vécu. Dans cette perspective, l'écriture pour Kazantzaki ne devra pas reposer sur sa logique interne, sur la raison qu'elle supporte avec ses axes prédéfinis, sur la grammaire, sur les mots dont la signification réfléchit une attitude d'esprit. Mais elle devra aller chercher en dehors d'elle, dans les « entrailles », l'inspiration dans laquelle elle viendra se couler. C'est l'idée à laquelle nous avons également abouti avec Bergson, de la nécessité d'un retour fréquent aux sources, à l'intuition, pour ne pas se perdre dans les méandres d'un langage trop éloigné de la réalité :

Le créateur lutte contre une matière invisible, une matière qui lui est supérieure. Et de cette lutte, même un grand vainqueur sort vaincu car notre plus profond secret – le seul qui mériterait d'être dit- reste toujours inexprimé. Le créateur refuse de se laisser limiter par les contours matériels de l'art. Chaque mot lui

¹ E. Kazantzaki, *Le Dissident*, p. 84.

² Kazantzaki, *Zorba*, p. 314.

³ *Ibid.*, p. 155. Notons que Mallarmé pourrait au contraire être cité comme le fait Paul-Antoine Miquel pour sa vision élargie du monde qui « nous introduit dans un ordre symbolique d'une dimension supérieure à celle de l'attention, de la conscience intellectuelle, un ordre dont le sujet pensant n'est lui-même qu'un effet, un indispensable complément ». La pensée du poète disparaîtrait pour laisser place à une interpénétration entre le mot et l'âme du poète, qui ferait que l'âme du poète sentirait l'effet des mots auxquels il « laisserait l'initiative ». C'est alors à une poésie au contraire pleine de vie parce que dans la durée qu'on pourra faire référence en citant Mallarmé, dans « De la signification de la vie » in *L'évolution créatrice de Bergson* éd. A. François, Paris, Vrin, 2010, p. 249.

demande un effort considérable. Il regarde un arbre, une fleur, un héros, une femme, l'étoile du matin et il ne peut que pousser un « oh ! ». Son cœur ne peut rien contenir d'autre. Et quand, analysant ce « oh ! », il veut le transformer en pensée, en œuvre d'art, pour le communiquer aux hommes, le sauver de sa propre mort, il ne fait que l'avilir en l'exprimant par des mots impudents, pleins de vent et d'imagination.¹

Il serait donc pas pour l'écrivain impossible d'accéder à une connaissance directe du moi libre, fondamental, mais il aurait en revanche conscience de la difficulté à la formuler par des mots, même pour soi, pour sa pensée, d'extraire du sentiment qu'on en a, le « profond secret » autour duquel l'homme s'épanouit. C'est un peu comme s'il fallait demander aux mots d'exprimer le silence dans ce qu'il a parfois de si particulier, si chargé d'émotions. François d'Assise dans le roman de Kazantzaki apprend vers la fin de sa vie le luth, pour pouvoir faire ses prières avec la musique² : « Père François, dit-il [frère Pacifique], les mots sont trop étroits pour contenir le cœur de l'homme. A quoi bon parler? Permets-moi plutôt de jouer du luth, car c'est là ta véritable bouche, et c'est avec elle que tu devrais parler aux hommes. Tu ne sais pas jouer ? Alors je t'apprendrai »³. Plus encore que pour l'écrivain, pour le créateur, celui qui sait arracher directement au chaos sa première vision du monde, l'émotion est trop simple pour être matérialisée, pour être décomposée en mots. C'est comme si le mot utilisé pour solidifier une pensée qui ne pourra survivre à la mort du créateur, jouait le rôle contraire : l'esprit ne survit pas au texte lui-même. Dans *Le Capitaine Michalis*, à la question du grand-père mourant, « d'où venons-nous ? », le professeur Kosmas, son petit-fils lui répond avec la lyre parce que si la « question rentre dans les mots » la réponse, elle, « ne rentre pas »⁴. Dans la *Dernière Tentation*, peu avant qu'il ne soit crucifié, Jésus évoque sans peur sa mort prochaine. Jacques dit alors que pour ne pas perdre ses paroles, il faut les « fixer » dans les « nouvelles Ecritures Saintes », faire des lois, construire des synagogues. A cet instant seulement, Jésus « épouvanté » reproche à Jacques de « crucifier » l'esprit, pire encore, il ne sera plus libre, « ce ne sera plus l'esprit »⁵. Jésus pressent que sa parole ne sera pas bien comprise une fois rapportée dans des livres et des pratiques religieuses. Sa parole aurait pu-t-elle être conservée autrement ? Le frère Léon, fidèle ami de François et narrateur du *Pauvre d'Assise* éprouve le même désarroi quand il s'agit de raconter la vie de son maître : il lui faudra coincer les lettres de l'alphabet qui n'en font qu'à leur guise, qui « révèlent ce que l'on

¹ Kazantzaki, *Carnets de Voyage, Du Mont Sinaï à l'île de Vénus*, p. I. Le même texte introduit le prologue de *Ταξιδεύοντας, Ιταλία, Αίγυπτος, Σίνα, Ιερουσαλήμ, Κύπρος, ο Μοριάς*, (*Voyage en Italie*) p. 9. Nous traduisons.

² Kazantzaki, *Le Pauvre d'Assise*, p. 360 ; *Ο Φτωχούλης του Θεού*, p. 321.

³ *Ibid.*

⁴ Kazantzaki, *La Liberté ou la mort*, p. 499.

⁵ Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 439.

voulait cacher et refusent d'exprimer ce qui, au plus profond de notre cœur, lutte pour sortir et parler aux hommes »¹. Kazantzaki arrive malgré tout à faire briller son personnage en détachant de plus en plus le halo lumineux et saint qui l'entoure du corps qui « n'était plus qu'une plaie, une pauvre loque qui gisait sur la terre, baignant dans son sang »².

II) Nécessité de l'expression

Mais alors, pourquoi écrit-il ? Très souvent, c'est l'idée d'un soulagement qui apparaît, comme si son corps ne supportait pas l'émotion, l'angoisse. C'est seulement en nommant ses démons que Jésus réussit à les exorciser, comme si, en éclaircissant les profondeurs de son âme, il pouvait l'épurer de ce qu'il n'avait pu saisir :

Pour la première fois après tant d'années, ce soir, où il avait pris la décision de se confesser, de parler, il avait distingué, un à un, dans la nuit de son cœur, les serpents qui sifflaient en lui, il leur avait donné un nom et, en leur donnant un nom, il lui avait semblé qu'ils sortaient de son sein, qu'ils se glissaient hors de lui ; il était soulagé³.

Le gouffre qui sépare la vie spirituelle de la matière qui voudrait l'exprimer semble infranchissable. Et pourtant Kazantzaki fait l'effort, comme s'il fallait à un moment donné continuer l'action de son corps fini dans le monde extérieur, relayer un corps saturé par ce trop-plein spirituel. Son corps, avec ses sensations et ses mouvements, ne suffit plus à fixer l'esprit, à le lester de toute cette richesse. C'est aussi ce que Kazantzaki fait ressentir à son lecteur : dans les derniers chapitres de son autobiographie, il nous décrit souvent la naissance de son œuvre comme une nécessité, à un moment précis, répondant à une tension interne ; c'est la libération par la matière d'une tension que seule l'individuation dans l'écriture pourra délivrer, dès lors que l'émotion qu'elle provoque ne se contient plus dans le corps seul de l'écrivain. C'est le prolongement par une nouvelle incarnation d'un esprit qui tournait sur lui-même dans le corps. Ainsi écrit-il dans le chapitre qu'il appelle « Quand la graine de l'Odyssee germait en moi » dont nous ferons une lecture linéaire un peu plus loin : « Je savais désormais, qu'il existait un seul moyen pour moi d'échapper à une grande douleur ou à une grande joie et de retrouver ma liberté – de corrompre cette douleur ou cette joie par l'exorcisme magique du langage »⁴. Ou encore dans le *Jardin des Rochers* : « Je rassemblais mes forces, et je me mis à dompter par des mots humains et précis mon angoisse

¹ Kazantzaki, *Le Pauvre d'Assise*, p. 20.

² *Ibid.*, p. 354.

³ Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 156

⁴ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 459.

mugissante »¹. Mais l'idée de soulagement est loin d'être la seule raison de l'écriture. Si l'écriture soulage c'est qu'elle remplit une fonction que devrait remplir le corps normalement, c'est que la matière de l'écriture peut être rapprochée de la matière du corps, de la matière du langage. Mais nous savons que langage et corps sont tournés vers l'action. Le besoin d'écrire ne viendrait-elle pas en réponse pour l'écrivain à une perte d'attention à la vie, perte d'un contact vital, qui l'empêchait d'agir ? L'écriture viendrait combler le déséquilibre de celui qui s'est laissé aller dans le sens de la mobilité réelle, et chercherait des appuis nouveaux. Car plus on se détache de la vie, plus l'effort pour pénétrer les déterminations de la matière doit être grand : l'expression de la pensée n'a plus d'autres endroits que l'écriture ou l'art pour se préciser.

a) Le mot comme contrepoids : réinsertion de l'esprit dans la réalité.

Kazantzaki expose au lecteur dans un passage de *Lettre au Grec* le problème de l'expression à l'aide de l'image d'un oiseau insaisissable qu'il chasse et dont il entend battre les ailes en lui :

Au début je ne pouvais pas lui donner de nom, ou je ne voulais pas ; car je pensais que le nom emprisonne l'âme, l'enserme pour que le mot puisse s'y loger et l'oblige à abandonner, au seuil du mot, tout ce qu'il a d'inexprimable, de plus précieux et d'irremplaçable².

Les mots ne gardent que le dicible, le comparable, le symbolisable, et laisse de côté l'essentiel, le mouvement infiniment simple. L'idée est aussi reprise dans son essai sur Bergson³. L'essentiel de la vie est d'être mobile, comme cet oiseau dont il entend battre les ailes. Mais il mesure l'avantage de nommer ce qu'il voit, au risque de perdre la vitalité du mouvement :

Mais rapidement je compris que l'anonymat rend très difficile la chasse, je ne l'apercevais nulle part et ne pouvais lui tendre d'embuscade. Partout dans l'air, partout et nulle part, la présence invisible flottait dans les airs. L'homme ne supporte pas la liberté absolue ; une telle liberté l'amène au bord du chaos⁴.

¹ Kazantzaki, *Le jardin des rochers*, p. 59.

² Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Grec)*, p. 328. L'idée est présente aussi dans *le Jardin des Rochers* et donne lieu à une belle métaphore : « Je fais appel à la grande sorcière, la parole. Je lance mon filet dans l'invisible et je le retire. Des algues pâles, du menu fretin, quelques coquillages brillants qui, aussitôt retirés de la grande mer mystérieuse, perdent leurs couleurs et s'évanouissent entre mes mains » Kazantzaki, *Le Jardin des Rocher*, p. 223.

³ « Pour pouvoir accéder à la vie intelligible, les concepts l'immobilisent exactement comme le cinématographe qui, en voulant prendre le mouvement d'un oiseau, immobilise une multitude de ses positions au moment où il s'envole », Kazantzaki, « Α. Μπέρζον », G. E., Stefanakis *Αναφορά στον Καζαντζάκη* p. 121.

⁴ Nikos Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Grec)*, p. 464.

C'est comme si, en même temps, la nécessité même d'utiliser les mots « impudents, pleins de vent », inadaptés, libérait naturellement l'esprit qui prend ainsi conscience des contraintes qu'on lui impose. Le mot apparaîtrait alors comme un contrepoids nécessaire. Il serait à la fois ce qui enserme l'esprit et en même temps ce qui permet d'agir. Bergson avait élargi l'existence au-delà de la vision intellectuelle du monde en montrant qu'il y avait plusieurs rythmes de durée. En même temps, il avait montré que pour agir sur la matière, la condensation par la perception de tous les mouvements était nécessaire. La discontinuité dans le langage appartient elle aussi à la condition de notre action sur l'esprit, condition aussi d'une éducation et d'une transmission, enfin de l'évolution dès lors qu'il n'y a pas de transmission héréditaire des acquis. Cela vaut à la fois pour l'évolution personnelle, mais aussi pour l'élan vital : puisqu'il n'y a pas d'hérédité des caractères acquis, si toute notre connaissance n'était pas consignée dans le langage, comment pourrait-il y avoir évolution ? Comment chaque individu pourrait-il se hausser jusqu'à la connaissance acquise pendant des siècles¹ ? Si je ne fixais pas ma pensée dans des idées claires, comment pourrais-je m'appuyer sur celles-ci pour les dépasser ? Chacun des grands personnages spirituels de Kazantzaki est accompagné de son double comme s'il était là, nécessaire, pour que la parole soit transmise, pour que l'empreinte soit laissée. Le narrateur par exemple dans *Zorba*, ne fait pas qu'accompagner Zorba puisqu'il sera celui qui fera durer le personnage en écrivant l'histoire de leur rencontre. François d'Assise sera accompagné d'Elie, celui qui construira des monastères, et du frère Léon, qui deviendra le narrateur du *Pauvre d'Assise*. François d'Assise ne désire pas que soient créés des monastères, des lieux d'études tandis que pour Elie, l'ordre religieux devrait essayer d'enrichir l'intelligence², qui est un « cadeau de Dieu », par l'étude et la réhabilitation des frères aux yeux du peuple, par la Parole (« l'intelligence tient son épée la Parole »), car le cœur est « bruit, mais du bruit qui ne s'abaisse pas à parler »³. En tout cas pour François d'Assise, l'obstacle est principalement la connaissance, l'étude théologique, l'église. G. Waterlot montre que les « grands hommes de bien » dont parle Bergson le sont « parce qu'ils ne s'arrêtent pas à une forme ou à des formes, mais qu'ils demeurent constamment dans le mouvement ». Bergson cite en particulier saint François, présent dans *Les deux sources* dans l'énumération des mystiques actifs pour soutenir l'idée d'un mysticisme complet. Il faut que

¹ Bergson montre dans *Les deux sources* que la transmission par l'éducation, par le langage, par la science, par toutes les connaissances et les coutumes fixées dans la mémoire des traditions ou sur le support de l'écriture comble l'absence d'hérédité des acquis. Bergson, *Les deux sources*, p. 83.

² Dans l'édition française de 1957, traduit par Gisèle Prassinou et Pierre Fridas, "ο νοῦς" est traduit par l'esprit, de sorte que l'opposition se fait entre "le cœur" et "l'esprit". Mais pour être fidèle au vocabulaire de Kazantzaki, il faudrait traduire par "intelligence", ce qui permettrait aussi d'éclairer le sens qu'il voulait donner au discours d'Elie : Kazantzaki, *Ο Φτωχολόγης του θεού (Le pauvre d'Assise)*, p. 227.

³ *Ibid.*

la morale reste mouvement : si l'homme s'arrête et contemple son œuvre, si son œuvre se fige dans une institution alors il « perd le mouvement moral dans sa pureté et se centre à nouveau sur soi comme individualité »¹. Saint François désirait le mouvement, et ce mouvement continue est à l'œuvre pendant tout le récit de Kazantzaki : voyage, marche, rencontres, ascension, mouvements qui s'opposent à l'institution que met en place le frère Elie. C'est pourquoi, précise G. Waterlot, « François d'Assise voulait une *fraternité* et non pas la constitution d'un *ordre* qui est une forme figée, avec une base stable, une hiérarchie, des assurances dans le monde »².

Pourtant si François ne désire pas l'ordre franciscain, il décide à la fin de sa vie d'écrire sa vie pour que se propage, non pas une théologie, mais l'histoire de son combat. Ce qu'il veut fixer, c'est le modèle de vie qu'il peut donner, plutôt que le contenu de sa prédication, qui s'oppose d'ailleurs à toute forme de fixation dans la théorie théologique. Il ordonne au frère Léon de prendre sa plume et d'écrire ce qu'il lui dictera, vite avant de mourir, pour les frères et les sœurs : ce sera « son Testament », la « confession » de ses péchés. Il se peut qu'« une âme, en voyant combien j'ai souffert et combattu, prenne courage, et continue la montée »³. Son œuvre aurait-elle la puissance de se répandre autrement ? Le dilemme apparaît aussi au frère Léon : les lettres de l'alphabet le « terrorisaient »⁴. Longtemps il avait transporté, sans pouvoir se décider, ses « paroles transcrites fidèlement une à une sur des peaux de bête, des morceaux de papier ou d'écorce »⁵. La force d'écrire lui vint longtemps après, suite à un songe lors duquel il avait vu François tremblant de froid et de faim, sans maison où s'abriter. Il doit écrire sa vie, « pour le salut du monde » : « je me disais qu'une seule de tes paroles pouvait sauver une âme et que, si je ne la révélais pas aux hommes, cette âme perdrait le salut par ma faute »⁶. Ulysse est seul, mais l'ouvrage est l'enfant de l'auteur, celui qui devrait lui survivre, il est comme le grain lancé dans la terre pour germer et qui devra subsister à travers ses effets créateurs. L'œuvre de l'*Odyssée* est ainsi la fixation la plus profonde de tous ses désirs.

Le même problème apparaît avec Jésus, nous l'avons vu, il a peur que soit « crucifié

¹ G. Waterlot, « Doutes sur l'humanité : du « succès unique, exceptionnel » de la vie dans L'évolution créatrice au « succès [...] si incomplet et si précaire » dans *Les deux sources* », *Annales bergsoniennes IV*, op. cit., p. 384.

² *Ibid.*

³ Kazantzaki, *Ο φτωχούλης του θεού*, (*Le pauvre d'Assise*) p. 354.

⁴ « ce sont de mauvais génies, rusés, impudiques et perfides » ; « dès que, pour les délivrer, on ouvre l'écritoire, ils s'enfuient, déchaînés, incontrôlables » ; « dans leur folle sarabande, ils révèlent sournoisement ce qu'on voulait cacher et refusent au contraire d'exprimer ce qui, au plus profond de notre cœur, lutte pour sortir et parler aux hommes », *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

l'esprit ». Jésus sera accompagné de ses apôtres, Matthieu en particulier qui prend note au fur et à mesure des faits et gestes de son maître. Et pourtant l'apôtre dit :

C'est ton devoir, maître, de mourir ainsi que le disent les prophètes, notre devoir à nous est de vivre. Pour que les paroles que tu as prononcées ne soient pas perdues, il faut que nous les fixions dans de nouvelles Ecritures Saintes, que nous fassions des lois, que nous construisions nos propres synagogues, que nous choisissons nos grands prêtres, nos scribes et nos pharisiens¹.

Si la démonstration de Bergson a permis de montrer que les choses ne sont pas essentiellement immobiles, mais qu'elles sont découpées sur la mobilité², s'il faut sortir de l'intelligence pour connaître la réalité, pour donner un sens à la vie, l'intelligence et sa façon discontinue de percevoir, sont rapidement réintroduites puisqu'elles sont en même temps essentielles à notre action³. A l'opposé du danger que constitue le mot, celui de transformer la réalité en la soumettant à la rigidité des mots, Kazantzaki reconnaît un autre danger, celui d'un homme ne pouvant jamais avoir de contact prolongé avec les choses, ne pouvant jamais les soumettre et les contraindre pour son action, un homme qui a totalement plongé dans le devenir ou qui comme Nietzsche à la fin de sa vie succomba à la folie. Mieux vaut donner un nom aux choses pour ne pas se perdre dans le flux totalement indéterminé qu'il appelle le chaos, c'est-à-dire le pur indéterminisme. Aussi voit-il dans ce chaos, la possibilité d'une liberté qui s'annule d'elle-même comme le génie dans son outrance peut se défaire en tombant dans une folie que l'intelligence ne peut plus contrôler. L'homme lancé dans ce pur indéterminisme gagne une liberté qui en même temps perd de son efficace, comme un ballon qu'on aurait oublié de lester. Cette réalité chaotique, parce qu'insaisissable par l'intelligence, ne tarde t'elle pas à se montrer dangereuse dès lors qu'il n'y a pas de résistance. L'intuition par laquelle on se remet dans le tout, aussi fugace soit-elle, exige, comme le mouvement de la vie, d'y opposer une résistance, un effort intellectuel, une technique, de la matière. « La lutte contre le chaos », disent Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, « ne va pas sans affinité avec l'ennemi parce qu'une autre lutte se développe et prend plus d'importance, contre l'opinion qui prétendait pourtant nous protéger du chaos lui-même »⁴.

Le chaos attire et effraie en même temps l'écrivain, car il n'y a plus aucune illusion, comme

¹ Kazantzaki, *La Dernière Tentation*, p.439.

² Pour cela, il fallait partir de la réalité mobile, car des concepts fixes, il n'est pas possible de « reconstituer la mobilité du réel ». Bergson, « Introduction à la métaphysique », *La pensée et le mouvant*, p. 213.

³ « Espace homogène et temps homogène ne sont donc ni des propriétés des choses, ni des conditions essentielles de notre faculté de les connaître : ils expriment, sous une forme abstraite, le double travail de solidification et de division que nous faisons subir à la continuité mouvante du réel pour nous y assurer des points d'appui, pour nous y fixer des centres d'opération, pour y introduire enfin des changements véritables ; ce sont les schèmes de notre action sur la matière », Bergson, *Matière et mémoire*, p. 237.

⁴ Deleuze, *op. cit.*, p. 191.

les illusions générées par l'opinion à laquelle les auteurs font référence, d'où la coïncidence absolue avec la réalité, mais la séduction de cette réalité mise à nu s'accompagne de l'absence de support pour l'intelligence. Il y a donc cette dualité constante dans l'effort pour rattraper le chaos, que Hauser dans un passage sur Bergson de *l'Histoire sociale de l'art et de la littérature* a très bien compris : « tout art est un jeu avec le chaos et un combat contre lui ; il s'approche de plus en plus dangereusement du chaos et arrache à son emprise des domaines de l'esprit de plus en plus étendus »¹. Kazantzaki, dans *Ascèse*, prévient du danger qui guette l'esprit : « Si tu peux, âme redresse-toi au-dessus des flots retentissants, et d'un rapide coup d'œil embrasse du regard la totalité de la mer. Garde bien tes esprits qu'ils ne chavirent. Et, tout d'un coup, replonge dans l'océan et continue ta lutte »².

Pour Bergson, écrivains et artistes se distingueront par cette faculté à coïncider avec la réalité, par leur détachement vis-à-vis de la vie, dans le sens de la vie pratique : les souvenirs ne s'empresseront pas en vue d'une action utile mais plutôt d'une inutilité pratique. Ils ne verront pas les choses en fonction de ce qu'elles peuvent leur apporter pratiquement, ils les verront pour elles-mêmes³ :

Mais, de loin en loin, par un accident heureux, des hommes surgissent dont les sens ou la conscience sont moins adhérents à la vie. La nature a oublié d'attacher leur faculté de percevoir à leur faculté d'agir. Quand ils regardent une chose, ils la voient pour elle, et non plus pour eux. Ils ne perçoivent plus simplement en vue d'agir, ils perçoivent pour percevoir, - pour rien, pour le plaisir. Par un certain côté d'eux-mêmes, soit par leur conscience soit par un de leurs sens, ils naissent *détachés* ; et, selon que ce détachement est celui de tel ou tel sens, ou de la conscience, ils sont peintres ou sculpteurs, musiciens ou poètes. C'est donc bien une vision plus directe de la réalité que nous trouvons dans les différents arts ; et c'est parce que l'artiste songe moins à utiliser sa perception qu'il perçoit un plus grand nombre de choses⁴.

Ce détachement de l'action ne redevient-il pas ensuite « action » dès lors qu'il s'insère dans la matière pour devenir visible à l'autre ? Là n'était pas le propos de Bergson qui voulait d'abord montrer qu'un contact plus profond avec la réalité est possible pour une conscience plus distraite, mais il n'en reste pas moins qu'il considère juste après l'action de l'artiste puis celle du philosophe sur la perception que l'on a de la réalité : « Le rôle de la philosophie ne serait-il pas de nous amener à une perception plus complète de la réalité par un certain déplacement de notre attention ? »⁵. Spéculer n'est pas agir, car pour philosopher il faut se

¹ Hauser, *op. cit.*, p. 840

² Bergson, *Matière et mémoire*, p. 55.

³ Bergson, « La perception du changement », *La pensée et le mouvant*, p. 152.

⁴ Bergson, *Ibid.*, p. 153.

⁵ *Ibid.*

« détacher ». Si nul « n'a exprimé l'idée avec plus de force que Plotin »¹, pour le philosophe qui comme Bergson cherche à pénétrer plus profondément la réalité plutôt qu'à en détourner le regard. Philosopher, ou spéculer, c'est aussi agir pour deux raisons qui se rejoignent : parce qu'il faut réussir à exprimer sa pensée, or l'expression ne peut se faire qu'en obligeant la matière récalcitrante à exprimer du nouveau, et parce que cette pensée exprimée vise son lecteur sur la perception duquel il désirera agir. La première action est en réalité création. Car celui qui a dissout les catégories de sa pensée ne peut plus se satisfaire du prédécoupé intellectuel. L'intelligence telle qu'elle est présentée dans la philosophie bergsonienne ne voit pas qu'un autre ordre, plus fluide, plus certain, se cache derrière ce qu'elle croit être le désordre. Si on ne lui donne pas à penser les phénomènes dans l'ordre même qu'elle s'est créée, alors elle se perd dans un désordre relatif à sa structure où plus rien ne sert d'appui à l'action humaine. Or ce que philosophes, écrivains ou artistes proposent ce sont des appuis nouveaux d'un nouvel ordre. Toute création ne constitue-t-elle pas en retour une action sur la réalité ? Par ailleurs, si le philosophe, l'artiste, le romancier se distinguent par ce détachement à la vie, c'est aussi de cette façon que Bergson explique les pathologies mentales sur lesquelles il revient dans *Matière et Mémoire*. En effet, le déséquilibre intellectuel ou les maladies de la personnalité s'expliqueraient par une désolidarisation ou un manque de cohésion entre l'esprit et le corps, qui ferait que « tous les souvenirs seront moins lestés, moins solidement orientés vers le réel, d'où une rupture véritable de l'équilibre mental »². On peut donc imaginer qu'entre l'état du romancier quand il se laisse happer par la réalité mouvante, et la folie, il n'y a qu'une différence de degrés, et que la cohésion entre l'esprit et le corps est rompue dans la folie alors que le romancier qui sent éventuellement le danger de cette folie le guetter ne se plongera dans cette réalité chaotique qu'à condition d'en sortir, de la même façon que Rousseau appréciait la peur en montagne qu'à condition de se savoir en sécurité derrière le parapet. Or la sortie ne peut se faire que par la création, autrement dit, par l'insertion dans la matière de cet élan nouveau acquis par le détachement de la matière. Bergson donne l'exemple du poète qui en arrêtant son acte créatif, en l'empêchant de se prolonger dans une création nouvelle et donc de se renouveler indéfiniment, en faisant une pause donc dans cet acte créateur, laisse éparpiller son action dans les mots, et chaque mot dans les lettres, de sorte qu'un autre ordre que celui qu'on admet en général (celui de l'atome) s'en trouve gonflé et se reflète dans la réalité matérielle par une création de nouveauté dans la

¹ *Ibid.*

² Bergson, *Matière et mémoire*, p. 196. « S'il est vrai que notre vie intellectuelle repose tout entière sur sa pointe, c'est à dire sur les fonctions sensori-motrices par lesquelles elle s'insère dans la réalité présente, l'équilibre intellectuel sera diversement troublé selon que ces fonctions seront lésées d'une manière ou d'une autre ».

matière¹. S'il n'y avait pas de pause, rien ne se laisserait voir de cette action. Si elle n'était que spirituelle, le poète ne laisserait aucune trace de son acte créateur².

Voici le chaos, qui montre désormais son double visage (le chaos, dans sa positivité, direction de la mobilité universelle, et le chaos qui aspire à défaire toutes les actions de l'homme). Le chaos est à la fois l'insaisissable mouvement qu'aucun concept ne pourra jamais soumettre, il est aussi l'absence d'ordre (ordre dans le sens de la spatialisation même du temps, passé, présent, futur) qui effraie et éloigne l'homme de la quête de l'absolu, il est donc le pur indéterminisme qui paralyse l'écrivain. L'écrivain ne peut pas écrire sans retrouver un terrain d'appui qui réorganise ce chaos ; il doit donc se résigner à s'en détourner. Kazantzaki écrit alors *Ascèse*, où la matière et le langage ne sont pas seulement présentés comme obstacle, mais aussi comme ce qui oppose à l'indéterminisme pur, le chaos inintelligible, un contrepoids nécessaire à l'effort créatif :

Lorsque dans le chaos, l'homme, à force de lutter parvient à soumettre une succession d'apparences aux lois de son intelligence et qu'il enferme ces lois dans l'exactitude du verbe, le monde respire, les voix s'ordonnent, l'avenir s'éclaircit, la mystérieuse infinité des nombres, libérée, se soumet à la qualité mystique³.

Sans le langage finalement, l'intuition serait laissée dans un total indéterminisme et perdrait alors de son efficace sur la réalité. Il est donc ce qui pèse positivement sur le pur indéterminisme. De même que l'esprit fait appel à la matière pour le fixer, comme s'il s'agissait d'une résistance à la folie, l'intuition demande en retour à l'intelligence de l'organiser, et cette organisation permettra à l'écrivain d'agir sur les choses et donc d'évoluer, dès lors qu'il ne sera pas seulement tourné vers tout le passé immatériel de ses souvenirs inactualisés dont la totalité embrassée dessinerait parfaitement son âme, ou vers le passé sans arrêt prolongé de la réalité mouvante et pleine de virtualités, dont la totalité dessinerait cette fois-ci la continuité universelle. L'esprit retrouve ses carcans et avec, son action réelle sur les choses, il rejoint par conséquent le but de la vie qui est selon Bergson l'action⁴. Prévélakis, ami très proche de Kazantzaki écrit dans un livre consacré à l'écrivain grec et à son poème sur l'*Odyssée*, que le « critique créateur », terme qu'il reprend à E. R. Curtius et qu'il utilise pour décrire Kazantzaki « ressent le besoin de s'armer avec une discipline intellectuelle qui lui

¹ Bergson, *L'Évolution Créatrice*, pp. 240-241.

² « Toutes nos analyses nous montrent en effet dans la vie un effort pour remonter la pente que la matière descend. Par là, elle nous laisse entrevoir la possibilité, la nécessité même, d'un processus inverse de la matérialité, créateur de la matière par sa seule interruption. Certes la vie qui évolue à la surface de notre planète est attachée à de la matière. Si elle était pure conscience, à plus forte raison, supra conscience, elle serait pure activité créatrice² ». Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 246.

³ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 105.

⁴ Bergson, *Les écrits philosophiques*, p. 509.

permette de dominer et de gouverner la masse hétérogène, explosive qu'il manipule. Il se rendrait à l'anarchie, au martyre de l'émiettement ou à une fluidité informe s'il ne créait pas, pour sa propre utilisation, un ordre avec des catégories claires »¹.

c) Fixation de l'esprit et mise en ordre dans le mot.

Nous en arrivons donc à dire que le langage, dans l'œuvre de Kazantzaki constitue certes un poids dans le sens où il est fini- la matière est toujours ce qui descend vers le bas, ce qui pèse - mais il est aussi ce qui permet de saisir. C'est dans le visible que l'on travaille et évolue. Cet élan invisible qu'il avait senti au fond de lui, élan indicible parce qu'au fond il est le rythme de durée, la mémoire, le mouvement indivisible qui n'apparaît que dans le sens de la vie où rien ne s'arrête, où rien ne se solidifie, il faut désormais dans le chapitre « Action » le rendre visible :

Ce souffle, nous nous efforçons de le rendre visible, de lui donner un visage, de l'habiller de mots, d'allégories, de pensées, d'incantations, afin qu'il ne nous échappe pas.

Mais il ne peut tenir dans les vingt-cinq lettres de notre alphabet ; ces mots, nous le savons bien, ces allégories, ces pensées, ces incantations, en sont qu'un nouveau masque, pour cacher l'Abîme.

Mais c'est ainsi seulement, qu'en limitant l'illimité, que nous travailler, à l'intérieur du cercle humain nouvellement tracé².

Il s'agit finalement, comme le rappelle Michel Lassithiotakis dans une lecture bergsonienne d'*Ascèse*³, d'un obstacle nécessaire. Cette idée du « langage-obstacle », terme inspiré de l'organe-obstacle⁴ de Jankélévitch nous permet ainsi de réajuster notre point de vue sur le langage : il est ce « malgré qui est aussi un parce que »⁵, il est ce poids qui sert aussi de tremplin à l'évolution. Jankélévitch dit que l'on voit « malgré »⁶ nos yeux, nous pourrions ajouter que nous nous exprimons « malgré le mot ». Le langage, écrit Bergson, « fournit à la conscience un corps immatériel où s'incarner et la dispense ainsi de se poser exclusivement sur les corps matériels dont le flux l'entraînerait d'abord, l'engloutirait bientôt »⁷. Le langage permet donc de retarder le moment d'agir : soit la conscience s'incarne directement dans l'action à travers notre corps qui répond alors directement à ce qu'il perçoit, mais alors la

¹ P. Prévelakis, Καζαντζάκης : ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας (Kazantzaki : le poète et le poème de l'Odyssee), Athènes, éditions Estia, 1958, p.45

² Kazantzaki, *Ascèse*, p. 86.

³ M. Lassithiotakis, « Kazantzaki et Bergson (1907-1927). Éléments pour une lecture 'bergsonienne' d'Ascèse », *Lalies, Actes des sessions de linguistique et de littérature*, numéro 2 (Thessalonique, 24 août - 6 septembre 1980), Publication de la Sorbonne Nouvelle, Paris : PENS, 1983, p. 161-175.

⁴ Jankélévitch, *op. cit.*, p. 167.

⁵ Lassithiotakis, *op. cit.*, p. 170.

⁶ Jankélévitch, *op. cit.*, p. 167.

⁷ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 265.

conscience s'endort dans son incarnation, comme dans la plante, comme dans l'animal. Soit la conscience s'incarne dans les mots, dans une pensée extériorisée, lui permettant ainsi de réfléchir, sans sortir d'elle-même, à son action. La conscience a dans tous les cas besoin d'être incarnée pour être actualisée, toute réflexion a de même besoin de corps pour s'y poser. Autrement dit, il n'y a pas de conscience éveillée sans langage. Or la conscience éveillée est un progrès par rapport à la conscience endormie. Par conséquent, le langage est un instrument de progrès, d'autant plus s'il n'y a pas d'héritage des acquis. Il permet à la conscience de s'éveiller très tôt chez le nourrisson : « le langage emmagasine la pensée, fixe par là un niveau moyen où les individus devront se hausser d'emblée, et, par cette excitation initiale, empêche les médiocres de s'endormir, pousse les meilleurs à monter plus haut »¹. Le langage, contenant en lui, non seulement par la richesse du vocabulaire qui charrie toute une connaissance nouvelle acquise mais en plus parce qu'il permet de mettre en textes, de fixer, tout ce que l'homme a créé, tous les nouveaux chemins ouverts, est bien l'instrument qui nous oblige à tenir en éveil une conscience qui serait autrement absorbée dans un automatisme bientôt complet.

A la fin d'*Ascèse*, dans la partie « action », l'intelligence et le langage reprennent aussi possession de toute leur positivité :

Efforce-toi, en surveillant patiemment les apparences, de les soumettre à des lois.
En construisant ainsi des routes à travers le chaos, tu aides l'esprit à marcher.
Mets de l'ordre, l'ordre de ton intelligence, dans l'anarchie mouvante du monde.
Etablis clairement sur l'abîme ton plan de bataille.
Mesure-toi avec les forces naturelles : contrains-les à plier sous un but qui leur est supérieur. Libère l'esprit qu'elles tiennent dans leurs entraves, et qui aspire à s'unir à l'esprit qui lutte au fond de toi.
Lorsque dans le chaos l'homme, à force de lutter parvient à soumettre une succession d'apparences aux lois de son intelligence, et qu'il enferme ces lois dans l'exactitude du verbe, le monde respire, les voix s'ordonnent, l'avenir s'éclaircit, la mystérieuse infinité des nombres, libérée se soumet à la qualité mystique².

Il fallait donc que la parole fixe pour exprimer puis ainsi faire durer l'esprit, de la même manière que Le Greco était obligé d'utiliser les corps pour exprimer l'âme : « Le Greco sentait le corps de l'homme comme un obstacle, et en même temps comme le seul moyen pour exprimer l'esprit »³. Lassithiotakis remarque que de toutes les idées de son petit essai sur Bergson, la plus développée proportionnellement reste celle « du langage ordinaire, de

¹ *Ibid.*

² Kazantzaki, *Ascèse*, p. 104-105.

³ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p.91.

l'inaptitude du concept à traduire tout ce qui vit, se meut, vibre, dure ou se souvient¹», comme s'il avait demandé, en tant qu'écrivain, au philosophe de « lui dire l'inadéquation au réel »², des mots. Après cet essai, Kazantzaki s'abstiendra de publier pendant plusieurs années toute œuvre littéraire. Puis il s'essayera à tous les genres.

Cherchera-t-il la forme qui fait moins de résistance à l'expression ? Mais il faut que la matière résiste, car plus elle résiste plus Kazantzaki peut lui opposer son propre effort. La forme des tertines par exemple, poèmes dédiés aux hommes et aux héros de sa vie, en strophes de trois vers lui plaît justement parce qu'elle oppose une matière qui oblige l'esprit à s'éclaircir : « forme parfaite, car elle me donne beaucoup de difficultés ; les rimes enserrent, conduisent, empêchent, c'est un grand poids (βάσανο) »³. Ce poids de la matière ne serait-il pas alors, non seulement essentiel pour fixer l'esprit, mais en plus le lieu où se libère l'esprit parce qu'il s'y cherche ? L'idée qu'émet Bergson dans *L'Énergie Spirituelle* est que la matière est nécessaire à l'effort grâce auquel « on tire de soi plus qu'il n'y avait, on s'est haussé au-dessus de soi-même »⁴. La difficulté qu'oppose la détermination de la matière du mot, n'est pas différente de la difficulté que nous opposent la réalité et ses vicissitudes. Visitant la grande cathédrale de Moscou, Kazantzaki écrit :

L'époque que nous traversons est difficile, et sera encore plus l'époque que traverseront nos enfants et nos petits-enfants. Mais la difficulté a toujours été dans la vie la grande émulation qui réveille et concentre tous nos élans, bons et mauvais, pour sauter par dessus l'obstacle qui s'est élevé d'un seul coup au dessus de nous ; et ainsi en mobilisant toutes nos forces, qui sans cela s'endormiraient ou agiraient de façon disséminée et sans entrain, nous arrivons beaucoup plus loin que ce que nous avions espéré⁵.

Un esprit qui ne chercherait pas à s'exprimer, qui ne chercherait pas à s'affronter à cette difficulté n'aurait pas à s'ajuster à une matière dont la résistance l'obligerait à croître. Ce que Kazantzaki écrit ensuite est très intéressant parce qu'il renvoie aux sources pré-humaines de l'effort provoqué par la résistance de la matière :

Parce que les forces mobilisées ne sont pas seulement les nôtres, individuelles, ni seulement humaines. Dans l'élan que nous prenons pour sauter, des forces trinitaires sont lâchées en nous : individuelles, universelles, pré-humaines. Le moment où se comprime l'homme comme un ressort, pour tenter le saut, toute la vie de la planète elle aussi se comprime en nous et prend son élan. Nous sentons,

¹ Lassithiotakis, *op. cit.*, p. 169.

² Ibid., p. 169.

³ Prévélakis, *400 Grammata* (400 Lettres), p. 375.

⁴ Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 22.

⁵ Kazantzaki, *Αναφορά* (*Lettre au Greco*), p. 407.

désormais clairement, la vérité simple, que nous gâchons si souvent dans les moments commodes et stériles de la facilité : que l'homme n'est pas éternel, mais qu'il est au service de quelque chose ou quelqu'un d'éternel¹.

C'est pourquoi aussi une réponse définitive au problème du langage, comme pourrait l'être celle de la métaphore, ne permet pas de sortir de la sphère solide des idées, où s'effectue encore un « décalque » du monde extérieur sur le monde intérieur², où on remplace une symbolisation par une autre. L'effort générateur est la création de moyens pour parvenir à soumettre la matière et ne peut être l'utilisation systématique du même moyen comme celui de la métaphore. La littérature ne peut pas non plus être considérée comme une solution au problème du langage auxquels sont confrontés les philosophes qui prennent la peine de le poser. Le choix de la littérature par Kazantzaki devra donc s' « expliquer » autrement. Elle est en tout cas autant que la philosophie, le terrain d'un effort pour défaire les obstacles qui entravent la vision. Ce que Kazantzaki retient d'ailleurs à plusieurs reprises de la philosophie de Bergson, c'est l'idée de mobilisation. Il raconte par exemple que l'Abbé Mugnier avait demandé à Bergson comment il résumerait sa philosophie, et Bergson aurait répondu : « Mobilisation ! Quand nous nous trouvons devant un obstacle, nous devons mobiliser toutes les forces de notre âme pour triompher de l'obstacle »³.

d) La matière comme laboratoire de l'esprit.

L'intériorité de l'œuvre d'art, le mouvement unique modelé dans l'acte créateur reflète, plus qu'un œil aguerri, un exercice spirituel où l'on s'attache à voir derrière les traits géométriques, les « lignes visibles de la figure »⁴, la vie créative, la continuité unificatrice d'un corps débordant de sens. Il s'agit de retrouver dans la forme le mouvement enregistré, de rompre la glace des mots et retrouver au dessous d'elle le libre courant de la pensée. Pour Dominique Janicaud, Bergson interprète mal Ravaisson et son étude de Léonard de Vinci, puisqu'il ne présenterait l'exécution du tableau que comme le développement d'une intuition mentale⁵ ; il ne verrait pas l'exécution de la toile comme une expérience mais comme la traduction sensible de l'intuition. N'est-ce pas se méprendre sur les propos de Bergson, puisqu'un peu plus loin dans sa *Notice sur Ravaisson*, le philosophe remarque que l'effort créateur artistique et intellectuel investi par Ravaisson dans le dessin fut en partie à l'origine,

¹ *Ibid.*

² Riquier, *op. cit.*, p. 50-51.

³ Kazantzaki, « Discours prononcé par Kazantzaki lorsque le Prix de la paix lui fut décerné à Vienne le 28 juin 1956 », dans Collette Janiaud-Lust, *op. cit.*, p. 585,

⁴ Bergson, « La vie et l'œuvre de Ravaisson », *La pensée et le mouvant*, p.265.

⁵ D. Janicaud, *Ravaisson et la métaphysique, une généalogie du spiritualisme française*, Paris, Vrin, 1997, p. 53.

avec la philosophie d'Aristote, du développement de sa métaphysique selon laquelle le vivant est irréductible au mécanique et donc à la composition et qu'au contraire « c'est bien plutôt la vie qui donnerait la clef du monde inorganisé »¹? L'art de dessiner appartenant donc au vécu du philosophe, il est « l'effort concret par lequel la main s'exerce à reproduire les mouvements caractéristiques des figures »². Il lui révèle que ce n'est pas la ligne géométrique qui rendra la vitalité du modèle mais la ligne flexueuse³, particulière au modèle dans son infinie précision, qui ne requiert pas seulement l'œil, mais aussi l'esprit. Aussi quand Bergson place le peintre « derrière la toile », il semble que ce soit plutôt pour comprendre l'art pictural comme une saisie de l'intérieur, du mouvement propre au modèle, où la vision du peintre déborde à tout moment la ligne pour qu'elle se soumette à l'harmonie de l'ensemble, de même que la matérialité des mots disparaît au profit du sens de la phrase. Le geste du peintre serait présidé par l'intuition du mouvement plutôt que la représentation de sa fixation qu'il aurait en tête. Bergson voulait sans doute montrer ainsi que l'individualité propre à la Joconde n'est pas seulement le fruit d'une reproduction parfaite d'une représentation photographique, où n'interviendrait que l'œil et la copie trait par trait d'une représentation, mais où l'esprit participe de l'effort pour retrouver en traçant la ligne elle-même, l'effort créateur. Si bien que Léonard de Vinci n'avait pas l'image en tête, la vision mentale dont parle Bergson n'étant pas celle d'une image déjà formée dans l'esprit, d'une idée ou d'une représentation parfaite, mais plutôt la conscience d'une durée propre au modèle, avec laquelle il coïncidera à travers son effort créateur. On peut donc imaginer que l'effort pour rendre cette durée du modèle dans la forme, c'est-à-dire sa vitalité, son mouvement, permettra au peintre de « développer cette vision mentale »⁴ et d'approfondir, plutôt que de vérifier, l'intuition du mouvement que le modèle suppose à son tour.

Il y a une direction intérieure à l'œuvre, pleine de l'effort de l'artiste ou de l'écrivain pour soulever les obstacles d'un langage ou d'un support qui ne prend de la réalité que ce qu'il l'intéresse. Il aura beau être un privilégié⁵ au même titre que l'artiste parce qu'il perçoit plus qu'un homme du commun l'individuel, l'unique, la rencontre entre sa perception et les mots n'est jamais sans effort, sans obstacles à écarter. L'effort par lequel on écarte les obstacles est aussi celui par lequel la faculté intuitive se libère. C'est l'effort intellectuel dont parle Bergson dans la conférence du même nom, écrite bien après la notice sur Ravaisson, et dans

¹ Bergson, « La vie et l'œuvre de Ravaisson », *La pensée et le mouvant*, p. 279.

² *Ibid.*, p. 279.

³ *Ibid.*, p. 264.

⁴ *Ibid.*, p. 265.

⁵ Bergson, « Conférence de Madrid sur l'âme humaine », *Ecrits philosophiques*, p. 506.

laquelle il déploie cette fois-ci de manière très explicite le moment de la création dans la matière. Nous avons vu que l'intelligence a pour objet la matière. Elle est obligatoire dans la formulation en idée d'une intuition, d'une émotion, d'un schéma sans contours. Dès qu'il s'agit de matérialiser en idée ce dont nous n'avons pas encore la représentation exacte, nous devons à force de va-et-vient entre le schéma et les images matérielles qui sauront le remplir, faire un effort, ressenti à travers les hésitations et le temps irréductible, « temps d'attente ¹ » rempli, nécessaire à la réalisation d'un travail. Mais surtout le schéma change, s'ajuste, se précise pendant ce temps². Nous pourrions donc élargir l'effort intellectuel à toute tentative d'éclaircissement de l'esprit, à toute tentative pour saisir les tréfonds de l'âme. Même dans la création artistique une grosse part d'intellectualité est au travail. Au détour d'un voyage, Kazantzaki formule très bien cette recherche : « En sentant avec certitude la signification qu'ont les mots, tu essaies d'utiliser seulement ceux qui conviennent. Et ainsi tu fouilles plus profondément ton âme, et en la fouillant, tu l'éclaires et tu donnes un sens à tes plus profonds désirs »³. Le privilège n'est donc pas celui de pouvoir sans effort soumettre les mots à ce qu'on veut leur faire dire, mais de vouloir mieux dire la réalité en la saisissant dans une forme condensée. Le privilège est dans la volonté de créer, volonté qui porte la tension dans la concentration. Pour mieux la dire, il faudra choisir entre des mots, et comme dans la dialectique de l'intuition, cela obligera à revenir sur la perception profonde que l'on a de soi pour que le mot choisi soit le plus approprié : la collaboration doit être très étroite entre l'intelligence et l'intuition. Au contraire même, on imagine que plus l'écrivain cherche à voir de l'intérieur les événements qui le traversent, mieux il ressent la distance entre les mots et la réalité, et réciproquement. Il sera alors d'autant plus enclin à effectuer un effort toujours plus grand pour parvenir à soumettre les mots à son esprit, en regardant de plus près son esprit⁴. Bergson explique dans *L'Énergie Spirituelle*, le fait qu'« on s'accorde à reconnaître que la représentation donne à l'effort une clarté et une représentation supérieure »⁵ par le mouvement d'isolation d'une représentation : exactement comme dans la perception, c'est le

¹ Bergson, « L'effort intellectuel », *L'énergie spirituelle*, p. 177.

² C'est l'idée que le schéma ne se transforme souvent en images solidifiées, nettes, qu'en réduisant graduellement l'écart entre lui et les images, réduction qui appelle à la fois une souplesse du schéma ainsi que le choix renouvelé des images. Cela vaut par exemple dans un travail d'apprentissage comme celui de la valse qu'il prend en exemple ou dans un travail de remémoration ou même nous pourrions ajouter, dans l'art du portrait, dans la création picturale.

³ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία (Voyage en Angleterre)*, p. 125.

⁴ Bergson écrit dans « L'effort intellectuel » que plus l'écart est grand entre le schéma et la multiplicité des images qui pourraient le remplir, c'est-à-dire que plus il y a de va-et-vient entre le schéma et les images, plus « s'accroît le sentiment de l'effort », *Énergie spirituelle*, p. 182.

⁵ *Ibid.*, p. 184.

mouvement par lequel on va insérer toute une série d'images et de souvenirs personnelles qui s'ajusteront à ce schéma.

L'écriture est donc à l'écrivain ce que le dessin est à l'artiste. A force de vouloir rendre visible par des formes tout ce qu'ils voient de la réalité, ils découvrent des formes propres au langage de moins en moins réelles et qui s'estompent. Ils essaient ainsi de dégager dans la réalité tous les masques, les symboles qui ne nous font voir la réalité que sous le visage de son utilité pratique¹. Ils refondent donc le visible dans l'invisible, ou plutôt dans le tout de ce qui n'est pas vu, ce qui nous est rendu invisible par un moi pratique qui ne saisit de ses propres sentiments qu'une unité communicable par le langage, ou qui ne saisit de l'extérieur, qui ne découpe dans la réalité que ce qui pourra lui être utile. Paul Valéry dira ainsi qu' « une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous voyons »².

Bergson dit à propos de l'éducation classique dans un discours prononcé en 1985 qui montre déjà l'importance qu'il accorde aux écrivains classiques : « même quand elle apparaît attacher le plus d'importance aux mots, [la littérature] nous apprend surtout à n'en pas être dupes »³. Kazantzaki entretient ce même rapport à double face avec le langage, travaillant avec et contre lui, s'interdisant dans un effort continu de soumettre son esprit au courant qui menace toujours d'affaiblir la vitalité de sa pensée et de sa poésie. Il y a donc, dans l'expérience même de l'écriture, cette constante dualité qui se fait sentir entre la recherche de la formulation claire pour se faire comprendre et la volonté de rester sur le plan de l'esprit qu'il ne parvient à éclaircir et à saisir qu'au prix d'un long travail. C'est le vécu de cette dualité dynamique où l'un essaie toujours de s'élever vers l'autre, qui s'expose dans l'œuvre de Kazantzaki, dualité qui prendra tout son sens sur différents niveaux, mais qui se joue ici déjà dans l'écriture si l'on envisage le mot comme un poids, qui, comme la montagne, pour reprendre l'image de Jankélévitch⁴, ne peut pas être contournée, mais seulement creusée.

Pour finir, voici comment un des personnages de Kazantzaki décrit son rôle d'écrivain :

Je suis écrivain ; mais mon art a une Idée mystique. Tout homme est un Fils éphémère qui contient en lui le Père éternel. Le but de l'art est de pouvoir trouver et exprimer par un corps visible, par le Fils, le souffle invisible du Père. Si l'homme n'arrive qu'à saisir et exprimer le Fils, il ne crée qu'une œuvre d'art superficielle ; s'il n'exprime que des idées abstraites, le Père seul, il cesse de faire

¹ Bergson, *Le Rire*, p. 120.

² Valéry, op. cit., p. 23.

³ Bergson, « Le bon sens et les études classiques », *Ecrits philosophiques*, p. 161.

⁴ Jankélévitch, *Henri Bergson*, p. 168. Il utilise cette image pour montrer que le corps « n'est là que pour être vaincu ».

de l'art, il fait de la métaphysique. L'effort de capter par le verbe l'essence immortelle qui vit en nous, c'est de la magie. Voilà pourquoi l'art est une science mystérieuse, une vraie théurgie. Le mot attire et captive le souffle invisible, le force à prendre corps et à se montrer à l'homme. Sitka, la Parole, le Verbe, signifie en même temps, en géorgien : prise et coït. Le Verbe doit prendre, subjugué, ensemençer la matière. Adam connut la femme ; le Verbe aussi doit connaître la matière¹.

Géranos, le personnage principal du livre *Toda-Raba*, rencontre au cours d'un banquet géorgien l'écrivain Robakidsé qui lui tient ce discours, reflet de ses propres idées. Cet extrait assez court, néanmoins riche en idées et en présupposés nous permet d'introduire l'horizon que donne Kazantzaki à son travail d'écrivain. Robakidsé a un but, c'est « trouver et exprimer » l'essence, le souffle invisible. L'art est présenté par l'écrivain lui-même comme une « science mystérieuse » et nécessaire parce qu'il réussit à rendre visible l'invisible : mystérieuse, non pas parce que l'invisible deviendrait visible comme une image cachée qui apparaîtrait mais parce qu'il réussit, par son effort, à rendre visible l'invisible sans qu'il ne cesse d'être, au sens propre, invisible, indescriptible, insaisissable, informel. « L'essence immortelle qui vit en nous » semble s'extraire comme on presse un fruit pour en sortir le jus, à force de vouloir soumettre la matière, elle ne sera ni dans l'idée, ni dans la matière, mais dans l'effort « magique » pour faire se rencontrer les deux. Ce n'est pas tant le sujet qui fait de son art un art mystique, que la conception, « l'idée » qu'il se fait de l'art. Si l'objet du texte est l'art, l'expression dominante du texte est religieuse. C'est que la religion chrétienne porte aussi en elle cette mystérieuse combinaison d'un visible - Jésus-Christ en est certainement l'exemple le plus marquant en tant que commencement de l'histoire chrétienne - dépassé par l'invisible qu'il incarne, Dieu. Cet extrait, par la distinction qu'il effectue, questionne le rapport entre le « fils éphémère », le corps, la matière, le visible, et le Père éternel, le souffle invisible, le Verbe. Robakidsé va bien au-delà d'une distinction entre la matière ou le matériel, et le dessin ou le texte. L'écrivain utilisera des mots, mettra sur papier des idées, mais il ne parlera pas de « l'essence immortelle qui vit en nous ». Cette essence n'est donc pas de l'ordre de la connaissance discursive, je connais, puis je transmets par le discours ce que j'ai appris. La matière « captive » l'essence, comme s'il s'agissait d'une « bête féroce »². Elle l'enferme, la dompte, mais ne lui ôte pas la vie, car c'est bien cette vitalité qui l'intéresse. La matière veut rendre visible la bête qui ne se laisse jamais observer. Il s'agit davantage d'élaborer une métaphysique de l'art, plutôt d'ailleurs qu'un art de la métaphysique : Robakidsé emploie le terme de métaphysique pour désigner une science abstraite, sans matérialité, et donc

¹ Kazantzaki, *Toda-Raba*, p. 106-107.

² L'image est aussi présente dans Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 18.

incompatible avec l'art, même si une lecture métaphysique reste possible, à l'instar du discours de Robakidsé. Mais ce discours ne nous parle que d' « essence », il ne nous dit rien de cette « essence », comme si elle restait, au-delà du nom qu'on lui donne, invisible. La « métaphysique » plane dans la sphère de l'invisibilité, contrainte à parler sans offrir le contact. L'idée mystique dont il parle, le livre de *Toda-Raba* nous en donne lui un aperçu : l'expérience d'un changement profond de la réalité, où tout se redéfinit, où « la force obscure saisit l'homme et le secoue tel un amoureux, tel un épileptique, tel un créateur » où Dieu doit signifier quelque chose de nouveau s'il veut continuer à donner sens à une époque. A l'opposé d'un art métaphysique, finalement impossible puisque ce serait de l'art sans la matière, se trouve pour l'écrivain, l'art superficiel, qui n'exprime rien d'autre que ce que les cinq sens peuvent capter et que l'on devine être principalement divertissant ou décoratif. Entre les deux, c'est l'art tel que Kazantzaki l'entend, c'est celui où il y a « effort », pour dompter l'esprit avec la matière et pour insérer l'esprit dans la matière.

III) Faire de l'esprit avec la matière

Et depuis quarante cinq ans je lutte pour transcender cette vision, toute cette faim et cette soif, pour les vêtir, avant de mourir, à l'aide des vingt-quatre lettres de l'alphabet grec. Que le plus possible de matière devienne esprit ! Si je devais renaître je ne prendrais pas un autre chemin. La montée que j'ai choisie est difficile et ardue, mais je ne regrette pas mon choix...¹

Volontairement nous ne mettons pas dans le titre la notion de transsubstantiation qui a tant occupé les commentateurs de Kazantzaki. En vérité, si cette notion est très intéressante, elle est englobée par une action qui nous la rend plus précise : celle de transformer la matière en esprit. Le processus de « transsubstantiation » (μετουσίωσις) dont Kazantzaki utilise souvent le terme, peut être ainsi replacé au cœur du texte littéraire dans l'activité créatrice par laquelle il essaie de défaire les formes statiques qui forment le cadre étroit de notre rapport à la réalité. Cette dynamique de transsubstantiation présente le processus d'ouverture, par lequel le statique peut devenir dynamique, ou par lequel ce qui va dans le sens de la matière, peut être traversé et entraîné vers des niveaux plus hauts. Ce mouvement d'élévation est celui de l'esprit, mouvement de transsubstantiation, par lequel l'obstacle est devenu passage, conducteur, ou transmetteur.

Ce terme est surtout utilisé par les catholiques et les orthodoxes et désigne la conversion du vin et du pain en sang et corps du Christ. Transsubstantiation peut être compris littéralement et selon la tradition aristotélicienne comme la conversion d'une substance en une autre : au

¹ « Lettre du 3 mars 1950 », E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 519.

lieu d'un changement des accidents et de la conservation de la substance, l'idée est plutôt ici celle d'un changement de la substance quand les accidents restent les mêmes et l'apparence aussi par conséquent. William James a noté le côté pragmatique de cette approche de la substance telle qu'elle se présente dans les mystères de l'eucharistie. La notion de substance ne trouve d'ailleurs selon lui sa vérité, même son utilité que dans l'épisode de la cène. La substance autrement « ne signifie rien d'autre que ce seul fait de cohésion, et derrière ce fait il n'y a rien »¹, autrement dit pour que le processus de transsubstantiation ait lieu, il ne faudra pas penser en terme de substrat la substance. Ici au contraire la substance est ce qui change et perd son caractère permanent :

Il semblerait qu'ici la substance ait une immense valeur pragmatique. Puisque les propriétés de l'hostie ne changent pas durant la Cène, et que malgré cela elle devient le corps du Christ, c'est donc que le changement n'a affecté que la substance. On a dû soustraire la substance-pain pur la remplacer miraculeusement par la substance divine sans changer les propriétés sensibles immédiates. Mais bien que ces dernières ne changent pas, tout a changé car en effet lorsque nous recevons le sacrement, nous nous nourrissons de la substance divine elle-même. La notion de substance fait ainsi irruption dans la vie avec ses effets considérables dès lors que vous admettez que les substances peuvent se séparer de leurs attributs de ou bien se les échanger².

Pourtant il semble que si on considère comme Bergson la substance comme mouvement et changement dès lors que le changement « constitutif de toute notre expérience »³, apparait comme indivisible⁴, alors le changement de substance pourrait prendre sens dans un autre contexte que celui de la cène, dans le contexte de la création : si « le changement est la substance même des choses », dans le processus de transsubstantiation tel que Kazantzaki l'entend il y aurait « changement de mouvement », puisque dans la transsubstantiation on change de substance, substance qui est en elle-même mouvement, qu'elle aille dans le sens de la matière qui ou dans celui de l'esprit. Car comme pour William James, pour Bergson substance n'égal pas substrat : « *Il y a des changements, mais il n'y a pas, sous le changement, de choses qui changent : le changement n'a pas besoin d'un support. Il y a des mouvements, mais il n'y a pas d'objet inerte, invariable, qui se meuve : le mouvement*

¹ William James, *Le pragmatisme*, Paris, Flammarion, 2007, p. 143

² *Ibid.*, p. 142-143.

³ *Ibid.*, p. 173.

⁴ Pour montrer qu'il y a indivisibilité du changement Bergson prend l'exemple de la mélodie « écoutons une mélodie en nous laissant bercer par elle : n'avons-nous pas la perception nette d'un mouvement qui n'est pas attaché à un mobile, d'un changement sans rien qui change ? Ce changement me suffit, il est la chose même. Et il a beau prendre du temps, il est indivisible : si la mélodie s'arrêtait plus tôt, ce ne serait plus la même masse sonore ; c'en serait une autre, également invisible » « La perception du changement », *La pensée et le mouvant*, p. 164. Comme la mélodie, la « substantialité » du changement est surtout visible dans le « domaine de la vie intérieure », *Ibid.*, p. 165.

n'implique pas un mobile »¹. On ne change de « substantif » - de la matière à l'esprit - que si matière et esprit ne sont pas des supports qui nous feraient passer d'une chose à une autre, mais des mouvements, qui exigent de notre perception un ajustement, comme nous le verrons un peu plus loin avec deux exemples de changement de nature pris dans la philosophie bergsonienne. Il s'agirait de changer de rythme de durée ou d'obliger la perception à adopter un certain rythme de durée pour saisir le réel : on passerait ou ferait passer du mouvement très lent, qui nous semble presque immobile de la matière, au mouvement qui participe de l'esprit, qui s'inscrit dans une mémoire plus tendue.

Tout d'abord comme le souligne Dombrowski, l'utilisation du terme μετασιώνω n'est pas nécessairement subsumé à un contexte religieux chrétien même si l'idée que l'homme aide « Dieu » à travers l'acte de transsubstantiation apparaît régulièrement. Comme il le dit dans le prologue du *Pauvre D'Assise* : sa dette suprême est « de transmuier la matière que m'a confié Dieu et en faire de l'esprit »² ou déjà dans *Ascèse* : « Non ce n'est pas Dieu qui nous sauvera ; c'est nous qui sauveront Dieu, en combattant, en créant, en transformant la matière en esprit »³. Poulakidas insiste lui aussi sur la notion de transsubstantiation comme apport bergsonien à la cosmologie Kazantzakienne⁴. Il va jusqu'à l'identifier à l'évolution créatrice ou au transformisme. La théorie du transformisme à laquelle Bergson souscrit est en effet celle qu'il utilise pour poser l'idée d'une vie en général, non pas « comme d'une abstraction ou comme d'une simple rubrique sous laquelle on inscrit tous les êtres vivants » mais comme un « courant de vie, traversant les corps qu'il a organisés tour à tour »⁵. Avec le transformisme et les méthodes d'observation mises en place, la science est maintenant capable d'imaginer l'évolution des espèces, au même titre que celle de l'embryon, lente ou brusque, et qui opère par une série de transformations. L'idée d'une transformation peut rejoindre celle de transsubstantiation, d'autant plus que Kazantzaki s'appuie sur l'idée biologique d'une transformation réelle possible où il y a progression de l'espèce (« cet ancêtre est la bête brute, lourde qu'il m'a été donné de transformer (να [μετουσιώνω] en homme »⁶). Mais en en faisant un terme synonyme de l'évolution créatrice, Poulakidas n'accuse pas assez la particularité du terme de transsubstantiation, lequel devient bientôt l'équivalent de transformation, de progrès, éclipsant le changement réel auquel il fait le plus souvent référence : celui de la matière en esprit. Kazantzaki fait cependant il est vrai, une

¹ *Ibid.*, p. 163.

² Kazantzaki, *Ο φτωχούλης του θεού*, (*Le pauvre d'Assise*), p. 9.

³ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 92.

⁴ Poulakidas, *op. cit.*, p. 277.

⁵ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 26.

⁶ Kazantzaki, *Αναφορά* (*Lettre au Greco*), p. 26.

utilisation très large du terme, mais une analyse du mouvement précis qu'il désigne (pas seulement transformation, mais changement d'essence ou de substance), pourrait nous faire comprendre sans avoir à plaquer le terme de Kazantzaki sur l'évolution créatrice de Bergson, en quoi il peut être bergsonien. Après avoir étudié ses différentes occurrences, l'objet de cette partie sera donc de montrer en quoi toutes ces applications du terme peuvent être subsumées à l'idée d'un changement de mouvement, laquelle rejaillira ensuite sur l'ensemble du texte et sur l'effort de Kazantzaki.

a) *transsubstantiation naturelle.*

Dombrowski précise à juste titre que la transsubstantiation n'est pas juste mentionnée mais a un « mode fort d'ingression »¹ dans le texte. Il repère quelques occurrences dans le texte dont nous donnerons des exemples : dans les métaphores de la communion (par exemple dans l'*Odyssée*, au chant X, Orphée boit le vin qui « est devenu sang »²) ; dans l'acte de manger : n'importe quelle nourriture mangée donne lieu au processus de transsubstantiation. Ainsi le patron dans Zorba découvre la « fonction spirituelle de la nourriture », où littéralement la matière se transforme en esprit, c'est-à-dire en énergie capable d'être dépensée :

Avant de manger et de boire, Zorba n'avait, le soir, après la fatigue du travail, aucun entrain ; ses propos étaient maussades, il fallait lui arracher les mots. Ses gestes étaient las et disgracieux. Mais dès qu'il jetait, comme il disait du charbon dans la machine, toute l'usine engourdie et harassée de son corps se ranimait, prenait de l'élan et commençait à travailler. Ses yeux s'allumaient, sa mémoire débordait, il lui poussait des ailes aux pieds, il dansait.

- Dis moi ce que tu fais de ce que tu manges et je te dirai qui tu es. Il y en a qui transforment ça en lard et en ordures, d'autres en travail et bonne humeur, et d'autres en Dieu, comme j'ai entendu dire³.

On trouve encore la notion de transsubstantiation dans un contexte différent puisqu'il s'agit d'y englober la nature. Ici, les exemples sont surtout utilisés comme symboles de la transsubstantiation et non comme la transsubstantiation elle-même, laissant apparaître déjà une dimension morale immanente au mouvement de la nature. En particulier :

Les trois créatures de Dieu qui symbolisaient le chemin de mon âme : le ver qui devient papillon, l'hirondelle de mer qui s'ébroue hors de l'eau s'efforçant de dépasser sa nature, et le ver à soie qui fait de ses entrailles de la soie. « Que Dieu te fasse ver, et toi avec ton effort que tu deviennes papillon »⁴.

¹ Dombrowski, *op. cit.*, p. 30.

² Kazantzaki, *Odyssée*, p. 350.

³ Kazantzaki, *Zorba*, p. 81. On peut lire aussi une référence à la transsubstantiation de la nourriture dans *Lettre au Greco*, *op. cit.*, p. 270 (« L'homme vertueux qui mange, libère Dieu qui se trouve dans le pain »)

⁴ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 478.

Ces trois symboles insistent encore une fois sur la maturation, le changement de nature, le dépassement des limites, par conséquent l'acte même de s'élever, plutôt que sur le résultat en lui-même. Si ces symboles ne nous disent rien de la nature du changement, de l'élévation (en quoi consiste cette supériorité), ils permettent en tout cas d'envisager sur le modèle d'évolution de ces créatures la possibilité pour l'homme de dépasser ses déterminations humaines, de dépasser sa nature. Ces symboles sont dynamiques, explique Athina Vouyouka, car « ils contiennent tous un mouvement, le mouvement de la métamorphose »¹. En effet, le papillon n'en est le symbole que parce qu'il était à l'origine un ver, et le ver à soi parce qu'il réussit à produire une richesse dont il semble au départ démuné. D'ailleurs la véritable résurrection, dit Kazantzaki en parlant du Christ dans la *Lettre au greco*, et de son pouvoir de changer les vers en papillons, ce n'est pas que le ver devienne immortel, mais que le ver se transforme en papillon². Peu importe que le ver devienne immortel s'il n'a pas dépassé ses limites. Outre ces trois symboles, Dombrowski et Athina Vouyouka remarquent que le procédé se joue dans la nature entière. Par exemple dans l'arbre et sa floraison :

Je le comprenais chaque jour un peu mieux en marchant sur la terre grecque, la civilisation grecque n'était pas un météore, une fleur surnaturelle, c'était un arbre qui s'était enraciné profondément dans la terre, mangeait de la boue et en faisait des fleurs.³

Le mouvement est le même ici que dans celui de la nourriture transformée en énergie. La transsubstantiation semble s'éclaircir : il s'agit du passage, du saut dans l'évolution, par lequel il y a, plus que transformation – car la transformation ici par rapport au terme transmutation ou transsubstantiation utilisé jusqu'alors, ne suggérerait qu'un changement de forme – changement de nature, dépassement, progrès.

Dans son étude, Athina Vouyouka remonte jusqu'à la notion centrale à la fois bergsonienne et kazantzakienne de création⁴. Elle interprète l'acte de poétisation du monde comme l'acte de transsubstantiation par lequel l'écrivain raconte le monde à travers son intuition et sa réflexion⁵. Toutes les métamorphoses présentes dans son autobiographie et qui révèlent la force de sa vision créatrice ne sont pas seulement le symbole de la transsubstantiation en tant qu'elle marque un progrès de l'espèce, un dépassement de soi (Υπερβαση), mais elles sont aussi caractéristiques d'une vision qui cherche à se reconquérir par l'intuition et à voir la création en toute chose : la mer, toujours la même, devient nouvelle aux yeux du poète, et par

¹ Athina Vouyouka « Μπερξονικές μεταμορφώσεις στην Αναφορά στον Γκρεκο », *Πεπραγμένα Επιστημονικού Δημέρου*, Νίκος Καζαντζάκης, 40 χρόνια από το θάνατό του, 1-2 novembre 1997, Χανιά 1998, p. 53. Nous traduisons.

² Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 502.

³ *Ibid.*, p. 163

⁴ Athina Vouyouka, *op. cit.*, p. 54.

⁵ *Ibid.*, p. 56.

ce mouvement même qui lui offre comme une nouvelle naissance, n'acquière-t-elle pas une autre essence ? Pourtant les éléments sont les mêmes, comme pour le vin et le pain de l'Eucharistie, la mer ne change pas dans sa matérialité mais devient esprit.

Si la notion de transsubstantiation a bien une teneur bergsonienne il ne faut alors pas seulement s'attarder sur le dynamisme propre qui gouverne le procédé mais aussi sur la compréhension des termes qui le constitue.

b)Acte de la transsubstantiation.

Il est nécessaire pour aller plus loin de s'interroger sur ce que l'on entend par matière ou esprit dans une réalité toujours en mouvement. La matière n'est pas le monde matériel puisqu'il dure, puisqu'il est toujours plus ou moins l'esprit et l'esprit n'est pas le monde de la pensée puisque celle-ci peut très bien se développer sur le modèle de la matière. En revanche la matière et l'esprit relèvent tous les deux de notre perception du monde et de l'exercice intrinsèque du principe de causalité : la différence entre les deux a encore une fois rapport à l'intuition originelle, c'est-à-dire la durée. La matière désigne toute perception intellectuelle du monde, le procédé par lequel on compose et on décompose (lorsque ces termes étaient utilisés respectivement pour l'esprit et la matière dans le prologue à *Ascèse*), comme un puzzle dont les différents agencements pourraient former des images différentes, de sorte qu'on y élimine toute création. On cherche d'abord ce qui se répète. Le deuxième terme, l'esprit, est synonyme de création, agissant avec son propre principe de causalité, où rien ne se répète, comme c'était le cas dans le regard enfantin de Kazantzaki. La transsubstantiation pourrait ainsi contenir l'idée d'un changement du mode de connaissance, qui permet à l'écrivain, au poète, au mystique, de saisir le changement pur dans la réalité sans que la matière de la réalité ne se donne autrement. Il s'agit de poétiser le monde, changer les yeux qui voient le monde. Rien qui ne soit matériel dans le monde n'est destiné ainsi à rester matière, ou chose. A la fin d'*Ascèse*, Kazantzaki propose à chacun de dessiner un cercle dans lequel toute la matière sera transformée en esprit : « La pierre est sauvée, si nous la ramassons dans la boue du chemin pour la fixer dans le mur d'une maison ou pour graver sur l'esprit »¹. Même la pierre peut donc devenir esprit sous l'œil de l'artiste. L'artiste est là, dira Bergson, pour nous faire voir plus que ce que nous voyons, faire surgir dans notre champs de perception quelque chose que nous n'avions pas vu. Par là même, ils « étendent notre faculté de percevoir »², ils gonflent notre âme de ce qu'elle n'avait pas.

¹ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 105.

² Bergson, « La perception du changement », *La pensée et le mouvant*, p. 151.

Saint-François d'Assise transmue, selon les termes de Kazantzaki la matière en esprit. Il dira la même chose de Thérèse d'Avila¹. Comment comprendre cet acte, sinon comme un acte de spiritualisation dans lequel tous les symboles précédemment cités et l'acte de manger, de communier, de progresser, sont perçus parce qu'on saisit le mouvement créatif intrinsèque à ces actes, à ces mouvements ? Dans un entretien à la radio française du 22 mai 1957, il explique qu'en écrivant le livre sur le saint, il n'avait pas l'intention d'écrire une biographie mais une « synthèse de biographie », en mettant dans la bouche du personnage ce qu'il aurait pu dire, qu'il n'a sûrement pas dite : « surtout les choses poétiques ». Ne faut-il pas comprendre aussi dans ce sens ce qu'il appelle « le devoir supérieur » accompli par saint François d'Assise, « modèle de l'homme engagé », qui consistait à « transmuier la matière que Dieu lui a confié et la faire esprit »² ? La transsubstantiation consiste alors à redonner aux choses leur place dans la totalité de l'univers, c'est leur donner une durée, leur imprimer un mouvement qui les inscrivent définitivement dans le mouvement de vie universelle.

Le chapitre « Prose et Poésie » du livre *Vers une cosmologie* du très bergsonien Minkowski nous aide à mieux saisir cette modalité de la transsubstantiation. Un exemple, extrait du livre *Le lys dans la vallée* de Balzac, l'amène à faire la différence entre l'astronomie, regard porté par la science sur les astres et le regard poétique jeté sur les étoiles. Quelqu'un demande à l'enfant ce qu'il faisait, celui-ci lui répond qu'il « regardait une étoile ». La mère, qui écoutait, de lui rétorquer qu'il ne regardait pas une étoile, « connaît-on l'astrologie à votre âge ? »³. Un autre exemple que nous prenons cette fois-ci dans l'œuvre de Kazantzaki, oppose une pensée poétique à une autre plus pratique, et surtout, fait intéressant, encore une fois, un jeune à un adulte, comme si en grandissant, la poésie du monde se résorbait petit à petit dans la nécrose du monde pratique. Il voit un bel oiseau bleu ciel et demande à un paysan qui passait de quel oiseau il s'agit, comment on le nomme. Et le paysan de répondre : « qu'est-ce que cela peut te faire, mon pauvre, ça ne se mange pas ! »⁴. Minkowski explique :

Deux manières de regarder les étoiles s'affrontent dans la scène décrite plus haut : l'une, scientifique, dans une objectivité rigoureuse, ne veut voir les faits et les choses que dans leur « matérialité », l'autre « poétique » ne s'impose aucune barrière et laisse le regard s'en aller vers l'infini pour découvrir dans chaque objet tout un monde.⁵

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p. 55.

² Kazantzaki, (*Ο Φτωχούλης του θεού*) *Le pauvre d'Assise*, p. 9.

³ Minkowski, *op. cit.*, p. 163.

⁴ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 135.

⁵ Minkowski, *op. cit.*, p. 163.

Il y aurait alors selon lui deux façons de répondre à cette tendance qu'a l'homme de poétiser, de « chanter la nature ». Il pourrait s'agir d'un mauvais penchant qu'il s'agit de combattre comme on a su « surmonter les superstitions et les croyances naïves d'antan ¹ » pour atteindre la clarté des faits. Mais alors l'élan poétique ne nous dévoilerait rien sur la nature des faits. Comment s'expliquer cependant qu'un monde si prosaïque puisse engendrer la nature si poétique de l'homme ? Il reformule alors sa thèse autrement : « Bien plus plausible nous paraît cette autre thèse qui admet que la nature elle-même est primitivement pleine de poésie et que c'est même là sa vraie façon d'être »². Nous ne voulons pas dire que la poétisation est le seul acte possible de transsubstantiation. Transsubstantier la matière en esprit, c'est mettre en branle quelque chose d'inerte en lui insérant un élan nouveau pour qu'il s'insère dans le mouvement universel. C'est faire exister quelque chose d'inexistant au sens où il ne dure pas. Aussi trouve-t-on bien cet effort de « transsubstantiation » dans l'œuvre de Kazantzaki où l'on pourra voir l'effort réel pour voir, effort de conscience pour saisir le mouvement par lequel les choses se créent : mouvement intérieur d'une âme qui s'imprègne de la réalité comme d'une musique, mouvement vertical de la réalité temporelle saisie par l'artiste. A cet effort pourrait s'ajouter celui qui en est presque le prolongement naturel, l'ascension d'un homme qui progresse à force de réduire l'écart qui le sépare de la réalité (et nous ne pensons plus seulement à l'écrivain qui parvient à ajuster la parole à la vision en profondeur de la réalité, mais aussi à ses personnages qui parviennent eux à ajuster leurs actes à l'exigence d'une réalité qui change). Le même mouvement d'un changement de nature opérera ensuite dans l'homme, en lui-même, et plus seulement dans sa perception. C'est ce que Richard Dalon traduira par l'idée de la recherche d'authenticité³. Il a repéré chez Kazantzaki, un problème d'abord ontologique car tout se joue, et cela constitue l'axe principal de son article, dans le passage d'une vie inauthentique à une vie authentique :

Kazantzaki n'a pas une conception mystique de l'esprit. L'esprit est le seul moyen pour l'homme d'exister. L'esprit a un sens ontologique. Si l'esprit représente une authentique moyen d'exister, alors la matière représente un inauthentique moyen d'exister. Pour Kazantzaki, l'esprit c'est la vie, Dieu, le feu, la création, la lutte, la liberté l'existence authentique. La matière, c'est la mort, le besoin, l'habitude, l'existence inauthentique. Dans ses livres, ses athlètes vont se battre du premier jusqu'au dernier ouvrage. La conversion de la matière en esprit signifie de changer d'une vie non authentique en une vie authentique [...] La

¹ *Ibid.*, p.165.

² *Ibid.*, p.166.

³ Dalon, R., *Ένα κλειδί για το κόσμο του Καζαντζάκη, Νέα Εστία* 90, Χριστούγεννα 1971, p. 112-123. Nous traduisons.

transsubstantiation de la matière en esprit veut donc dire la création du nouvel homme authentique¹.

Cet homme authentique sera celui qui aura réussi à changer de nature, à inscrire toute sa personne dans le courant inverse à la matière, à épuiser toute la matière qu'elle contenait. La transsubstantiation serait d'abord celle d'une conduite, renvoyant aux « deux sens de la vie » de la philosophie bergsonienne mis en avant par F. Worms² : la distinction de l'espace et du temps, dont la transsubstantiation marque le passage de l'un à l'autre sans se donner une autre réalité, est la mise en application de cette distinction dont le côté « d'emblée » pratique est dans le mouvement qui peut nous mener de l'un à l'autre. François d'Assise change la matière en esprit non seulement parce que le monde redevient poésie mais aussi parce qu'il transforme la nature statique de son humanité en un dynamisme qui permet de prolonger l'élan vital et de monter vers Dieu. Il n'y a qu'un seul chemin pour monter jusqu'à Dieu dit-il, suivre les « traces ensanglantées du Christ, transformer [μετουσιώνεις] l'homme en soi, qu'il devienne esprit, pour s'unir à Dieu »³. Avant de voir comment vie et œuvres de Kazantzaki forment une tentative incessamment renouvelée de transsubstantiation de la matière en esprit, transsubstantiation dont l'acte prend son élan sur la matière comme obstacle, voyons d'abord comment le langage peut être lui-même non plus seulement le lieu où l'esprit se découvre, mais l'objet même qui devient esprit.

IV) Changement de nature : langage et roman

Dans sa philosophie Bergson nous donne un exemple de changement de nature qui opère à même le langage, c'est-à-dire de conversion d'une vision intellectuelle d'un objet en une vision plus intuitive qui replace l'objet dans la durée : il s'agit du langage et du roman. Ils sont à la fois vus comme l'expression de l'insuffisance de la matière, mais aussi comme l'expression d'une originalité telle qu'ils doivent être replacés dans une durée créatrice.

Le langage était jusqu'ici toujours considéré dans son insuffisance, comme obstacle, comme résistance. Comment le langage pourrait-il être le terrain d'une meilleure exploration du réel s'il est toujours en décalage par rapport à lui, si son mouvement est d'abord de s'en éloigner ? Pourtant entre le langage scientifique et le langage poétique, les tendances s'inversent : la poésie dans sa vitalité créatrice est beaucoup plus proche du mouvant de la réalité que le langage scientifique. C'est le chemin qui nous fait passer de l'un à l'autre qui nous intéresse

¹ *Ibid.*, p. 116.

² F. Worms, Bergson ou *Les deux sens de la vie*, Paris, PUF, 2004, p. 7-8.

³ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 286.

ici parce que si matière est la même, le mot, il réfléchit deux manières de penser qui divergent, deux manières de régler notre durée sur le mot. Un travail sur le langage n'aurait de sens que si ce travail ne part pas du langage lui-même mais repose au contraire sur ce qui le déborde et permet de juger de son insuffisance. C'est donc de la perception originale de la réalité qu'il faudra partir pour voir ensuite comment l'écart entre le langage et le réel se réduit, de sorte que le langage devienne un lieu de création, un effort intellectuel, mais libéré des cadres solides de l'intelligence. Le langage se fera alors esprit, l'esprit « étant précisément une force qui peut tirer d'elle-même plus qu'elle ne contient, rendre plus qu'elle ne reçoit, donner plus qu'elle n'a »¹.

a) Du langage conceptuel au langage créateur

Bergson avait montré que « la perception n'est jamais un simple contact de l'esprit avec l'objet présent ; elle est tout imprégnée de souvenirs-images qui la complètent »². Ce rapport entre les souvenirs et la perception est d'autant plus intéressant pour aborder le langage qu'il laisse place, parce qu'il n'est pas aussi rigoureux que le découpage effectué par le corps sur le monde extérieur, à des « jeux de fantaisie »³ : le corps se tourne alors moins vers les souvenirs que ceux là « ne pressent » à la porte du corps, permettant une certaine marge de liberté dès lors que l'utilité du souvenir ramené sera toute relative à l'esprit qui l'appelle, comme s'il y avait de choix, contemporains à la perception, de rappeler certains souvenirs plutôt que d'autres⁴.

Deux directions de dissociation dans la perception pourraient être prises : soit celle où vont m'apparaître les individus, « luxe de la perception », soit celle qui mène aux idées générales, qui poursuivent de manière plus réfléchie l'abstraction des ressemblances, rapportée cette fois-ci à un « raffinement de l'intelligence »⁵. La deuxième viendra fonder une connaissance scientifique à partir de laquelle naîtront les idées générales les concepts, la première pourra être prolongée non pas par l'intelligence mais cette fois-ci par l'intuition. Ces deux comportements de la perception sont présentés comme luxe et raffinement parce qu'ils ne

¹ Bergson, « L'âme et le corps », *Energie spirituelle*, p. 31.

² Bergson, *Matière et mémoire*, p. 81. Ou encore : « en fait, il n'y a pas de perceptions qui ne soient imprégnées de souvenirs. Aux données immédiates de nos sens, nous mêlons mille et mille détails de notre expérience passée », *Ibid.*, p. 30. La perception pure est donc celle où n'est inséré aucun souvenir : « Nos perceptions sont sans doute imprégnées de souvenirs, et inversement un souvenir, comme nous le montrerons plus loin, ne redevient présent qu'en empruntant le corps de quelque perception où il s'insère », *Ibid.*, p. 69 ; elle nous ferait coïncider complètement avec l'objet si nous n'imposions pas à ce que nous voyons la durée de notre conscience, et tous les souvenirs qui viennent s'insérer dans notre perception, *Ibid.*, p. 72.

³ *Ibid.*, p. 198.

⁴ *Ibid.*, p. 200.

⁵ *Ibid.*, p. 176.

constituent pas la perception animale, primitive, qui répond d'abord à l'utile et aux besoins. Il y a une « origine utilitaire de la perception »¹ dont on ne peut défaire l'artiste, l'écrivain ou l'ascète. A la limite, il s'agit de cette perception originelle, pure, qui n'existe d'ailleurs que comme hypothèse². Mais la perception pure ne peut pas correspondre à une perception de l'individuel, c'est-à-dire à une perception d'un objet avec ses particularités temporelles et spatiales propres : il existe des ressemblances « senties, vécues », « automatiquement jouées »³ qui ne correspondraient à rien d'autres qu'à la distinction d'une qualité excitant ou répondant instinctivement à l'appétit, comme la couleur verte est à la perception de la vache ce qui pourra assouvir son appétit. Ensuite toute perception qui visera le particulier d'un côté, le général de l'autre sera l'objet d'un effort.

Au départ, il y a donc des ressemblances naturellement perçues. Par conséquent, dans les deux directions prises on observe un effort, effort de la mémoire dans l'une, où la perception voit l'individu dans la particularité qui le rend unique, et de l'intelligence dans l'autre, où cette fois-ci, on se concentrera sur les caractéristiques impersonnelles, et donc spatiales, de la perception : « la mémoire greffant des distinctions sur les ressemblances spontanément abstraites, l'entendement dégageant de l'habitude des ressemblances l'idée claire de la généralité »⁴. Ne peut-on pas imaginer alors que cet effort imprègne de sa couleur le langage, dont l'expression, la qualité diffèrera si l'on choisit de le conduire, suivant le mouvement naturel à l'intelligence, aux idées générales ou de le contraindre plutôt en le forçant à prendre le sens inverse ? N'y verrait-on pas alors, dans le progrès qui mène à l'une de ces directions, la construction d'un langage scientifique contre lequel irait à rebours un langage métaphysique, pour reprendre les termes sans doute ironique mais finalement plutôt vrai du biologiste Félix Le Dantec⁵? Mais avant de parler d'un langage métaphysique, qui nous obligerait à maintes justifications, dès lors que le langage constitue, quelque soit la direction choisie, un support matériel toujours trop lourd pour l'intuition, nous opposerons pour le moment le langage scientifique au langage littéraire. L'outil qui soumet très souvent l'esprit à

¹ *Ibid.*

² « Il ne faut donc voir dans ce qui va suivre qu'un exposé schématique, et nous demanderons qu'on entende provisoirement par perception non pas ma perception concrète et complexe, celle que gonflent mes souvenirs et qui offre toujours une certaine épaisseur de durée, mais la perception pure, une perception qui existe en droit plutôt qu'en fait, celle qu'aurait un être placé où je suis, vivant comme je vis, mais absorbé dans le présent, et capable, par l'élimination de la mémoire sous toutes ses formes, d'obtenir de la matière une vision à la fois immédiate et instantanée. Plaçons nous donc dans cette hypothèse, et demandons-nous comment la perception consciente s'explique ». *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 178-179.

⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁵ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 591.

une réalité dépersonnalisée, peut aussi se soumettre à l'originalité d'une perception qui viendra fonder tout un jeu de ressemblances contemporaines à l'activité créatrice. Partant, si tout se ressemble ou pourrait se ressembler, ce n'est pas moins certaines ressemblances que le poète choisira. L'art d'écrire procède d'un jeu très vaste entre les ressemblances, où le rythme, les silences, et les mots sont impliqués. L'œil qui voit cependant des ressemblances partout n'est pas plus artistique que l'œil qui ne voit que les ressemblances apprises. Confronter de la sorte les deux fonctions extrêmes du langage, à savoir une fonction esthétique et une fonction purement pratique, comme deux directions divergentes d'un centre primitif des ressemblances « senties », permettra de situer plus précisément le problème du langage.

La science positive parce qu'elle analyse et « travaille avant tout sur des symboles »¹, prend la direction dès le début non pas de la réalité mouvante, mais de la réalité statique : la science n'a donc pas pour but de traduire la réalité mouvante, mais se pose dès le début dans la perception qui satisfera les besoins sociaux des individus ; rien n'est plus important par exemple pour la médecine du corps, que la répétition d'une même cause puisse produire le même effet. La science n'a pas, ou du moins ne devrait pas avoir la prétention d'atteindre en partant des symboles la réalité mouvante, puisqu'elle ne se la donne à aucun moment. L'écrivain ira quant à lui jusqu'à la réalité mouvante du moi dès lors que l'extérieur le pousse d'abord à voir des identités que l'intelligence généralisera : il s'adonnera comme tous les artistes à l'exercice de l'introspection cherchant le moi dans sa dimension vivante et la couleur individuelle que prend le monde pour ce moi qui perçoit ; sa perception, ou pour prendre le vocabulaire de *Matière et mémoire*, l'image qu'il découpe, ne peut que s'élargir dès lors qu'il ne perçoit pas seulement pour objectiver les choses du monde extérieur et prévoir l'action qu'il aura sur eux, mais aussi, sans prétendre sortir de lui-même, pour sentir la mobilité. Son effort est donc tout entier tourné vers sa perception pour elle-même voire, pour la raconter. On peut donc imaginer qu'entre deux visions différentes d'une même réalité, les langages seront incommensurables l'un à l'autre, et Le Dantec ne fait qu'appuyer cette incommensurabilité quand il écrira au début de ses « Notes et discussions sur Bergson » : « le langage dans lequel il s'exprime est tellement différent de celui auquel je suis habitué, qu'il me faudrait, pour le suivre facilement, un traducteur que je n'ai pas encore rencontré »². Tout comme dans un problème de traduction d'un poème, l'irréductibilité d'un langage à l'autre

¹ Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 181.

² F. Le Dantec, « La biologie de M. Bergson », in *Revue du mois*, t. IV, n°2, 1 août 1907, repris dans « Lectures » de *L'évolution créatrice*, p. 589-590.

témoigne de deux univers totalement différents, c'est-à-dire de différente nature : ainsi le langage dans la science est un langage d'objectivation, ou de généralisation, dans la littérature un langage d'individuation. Prenant deux routes opposées, il est alors difficile d'imaginer que, malgré leur commune constitution, ils ne soient pas radicalement différents, de la même façon que deux corps vivants constitués de la même matière, sont eux aussi irréductibles l'un à l'autre. La blancheur de lis par exemple intéresse l'écrivain parce qu'elle est unique, parce qu'il n'y a d'autre blancheur pareille à celle du lis, et cela d'abord parce que cette blancheur appartient au lys. La ressemblance entre les blancs qui seule nous permet d'évoquer la blancheur du lis, et qui justifie la couleur « blanche », échappe à l'identité que rechercherait un langage scientifique, afin de pouvoir recouper et classer la fleur ou la couleur. Le substantif « le lis » vient remplir l'adjectif d'une individualité qui rompt avec toute autre blancheur. Puis l'emplacement du lis dans la durée de l'histoire consacre définitivement son unicité : la fleur est cueillie par le personnage, sa blancheur rappellera un souvenir, etc... En conclusion de sa *Notice sur Ravaisson*, Bergson semble justifier que le langage puisse n'être pas compris par tout le monde de la même manière et selon la disposition d'esprit, distinguant pour celui qui le reçoit l'appel à la raison et au sentiment :

Mais de loin en loin surgit une âme qui paraît triompher de ces complications à force de simplicité, âme d'artiste ou de poète, restée près de son origine, réconciliant dans une harmonie sensible au cœur, des termes peut-être irréconciliables pour l'intelligence. La langue qu'elle parle, quand elle emprunte la voix de la philosophie, n'est pas comprise de même par tout le monde. Les uns la jugent vague et elle l'est dans ce qu'elle exprime. Les autres la sentent précise parce qu'ils éprouvent tout ce qu'elle suggère¹.

Un langage moins scientifique n'est donc pas forcément moins précis et moins vrai, bien au contraire, plus il penche vers l'horizon littéraire où le mot ne trouve sa définition que dans le texte en entier, plus il suit les lignes sinueuses de la réalité.

On peut donc imaginer que le langage, tout en ne cessant jamais d'appartenir à la réalité sensible, matérielle, par un effort qui va à contre-courant de ce pour quoi il a été créé et de sa tendance naturelle, qui est de former des idées générales, pourra à ce moment-là être utilisé contre sa propre matérialité, pour que les idées générales lâchent leur position dominante, et que le langage ne s'arrange d'aucune division préétablie. Le paradoxe apparent d'une matière qui devient esprit s'évanouit donc dès lors que le langage est appréhendé dans sa forme esthétique, exaltant à travers son mouvement une signification absolument unique.

¹ Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 290.

b) Insuffisance de la matière du roman

La récurrence de l'exemple du romancier dans l'*Essai* ne s'explique pas seulement par le fait que le roman est une création dans laquelle on retrouve la volonté, propre à tout artiste, de rendre « la primitive et vivante individualité ¹ » des sentiments, mais aussi par le fait que le roman, comme prose, a cette capacité infinie d'extension de la matière, tandis que dans la peinture l'histoire tout entière peut se concentrer dans un dessin et son chromatisme. Il n'y a cependant, et c'est là ce dont témoigne particulièrement bien le roman, aucune réduction possible de la qualité à la quantité, de l'extensif à l'intensif, dès lors que même une quantité infinie de descriptions, ne rendra jamais parfaitement bien la qualité du sentiment. La multiplicité de détails comme autant de symboles statiques peut-elle alors vraiment s'approcher asymptotiquement de la multiplicité qualitative du personnage, telle que l'auteur la ressent ou n'ont-ils finalement aucune correspondance ? Le personnage n'acquière sa personnalité, c'est-à-dire son originalité, qu'à force de comparaisons avec des caractéristiques déjà connues servant de repères au lecteur. La description psychologique ne fait pas face à une autre difficulté que celle rencontrée par une description physique, puisque la facilité avec laquelle on les soumet à des analyses comparatives efface « ce qui est proprement elle » : « ce qui constitue son essence, ne saurait s'apercevoir du dehors, étant intérieur par définition, ni s'exprimer par des symboles, étant incommensurable avec tout autre chose »². S'il y a incommensurabilité, entre les points de vue, aussi multiples soient-ils et l'intériorité, non pas seulement des états de conscience, mais aussi de tout corps mouvant, c'est qu'il n'y a, *a priori*, aucune correspondance possible. Ce croisement n'est rendu possible que par une certaine simultanéité entre nos états de conscience, et des positions dans l'espace, ce qui revient à n'y distinguer que des instants immobiles, sans que les intermédiaires ne puissent être jamais pris dans le filet du symbole. Le symbole intervient d'abord au carrefour entre le temps et l'espace, où espace et temps sont deux réalités distinctes de différentes natures, et donc incommensurables l'une à l'autre. Et pourtant, « de la comparaison de ces deux réalités naît une représentation symbolique de la durée, tirée de l'espace »³. La représentation symbolique porte donc en elle l'illusion d'une comparaison possible entre deux mondes incomparables puisque de différentes natures. Il est la correspondance spatiale d'un acte dans la durée. Cette correspondance est d'autant plus complexe qu'à une multiplicité de qualités irréductibles, on lui substitue une quantité, dont l'élément de base est l'unité.

¹ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 124.

² Bergson, *L'essai sur les données immédiates*, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 82.

Bergson dans *l'Introduction à la Métaphysique* distingue ainsi deux « manières profondément différentes de connaître une chose » : « la première implique qu'on tourne autour de cette chose [...] dépend du point de vue où l'on se place et des symboles par lesquels on s'exprime »¹. Cette façon de connaître toute relative au point de vue que l'on prend, s'attardant sur la partie visible n'est pas si éloignée, semble-t-il, de la connaissance que l'on peut avoir d'un personnage de roman. De la même manière que même une infinité de points immobiles ne reproduira jamais le mouvement, une infinité d'adjectifs ne vaudra pas « le sentiment simple et indivisible que j'éprouverais si je coïncidais un instant avec le personnage lui-même »². Il faut, pour connaître parfaitement le personnage du roman, soit être l'écrivain, soit être ce personnage, ce qui revient finalement au même, l'un et l'autre formant une seule et même conscience. En effet, comme le montre Bergson, il y a « deux manières de s'assimiler les états de conscience d'autrui : l'une dynamique, qui consiste à les éprouver soi-même ; l'autre statique par laquelle on substituerait à la conscience même de ces états leur image, ou plutôt leur symbole intellectuel »³. Ainsi le rapport que j'ai avec le personnage de roman n'est pas différent, du point de vue de la connaissance que je peux en tirer, de celui que j'ai avec autrui dans la vie réelle, il y a une distance irréductible avec comme fond la différence qui m'en sépare. Pourquoi alors prendre comme exemple le roman ? Il aurait pu aussi bien se référer à la tragique impossibilité du penseur d'entrer « tout à fait dans les vues d'autrui »⁴, dans les siennes, tragique parce que cela conduit souvent à l'incompréhension de ses œuvres, mais en même temps révélatrice de la multiplicité qualitative de l'autre. C'est que dans le roman achevé, tout est déjà écrit et déroulé. Le personnage est fini, clos : n'en avons-nous pas le dessin complet ? Mais tandis que l'écrivain pouvait en écrivant avoir à l'esprit la fin vers laquelle tous les événements tendaient, pour le lecteur « le dénouement, prévu ou imprévu ajoutera quelque chose à l'idée que nous avons du personnage »⁵. Même quand la fin est donnée au début, quand on sait par exemple dans les romans ou les films policiers que le héros va mourir, l'acte final n'a de valeur que si l'on nous redonne tous les événements qui pourront amener à cette fin et la lier ainsi à l'ensemble de l'histoire. On le connaît de mieux en mieux, mais le connaître parfaitement, serait sentir et donc connaître absolument, à chaque instant le mouvement en avant de ses états d'âme, ce serait être lui d'un bout à l'autre et faire en même temps que lui tous les choix qui constituent sa vie. Le personnage gardera par

¹ Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 178.

² *Ibid.*, p. 179.

³ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 140.

⁴ Bergson, *Ecrits Philosophiques*, p. 442.

⁵ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 139.

conséquent jusqu'au bout cette « imperfection »¹ qui empêchera le lecteur de le connaître complètement, de façon dynamique, autrement dit de façon à coïncider avec lui, être lui (ce à quoi seul l'écrivain pourrait prétendre), à chacun de ses moments. Mais cette imperfection est aussi le gage de la richesse des événements intérieurs et extérieurs qui le traversent, tant et si bien que la prévisibilité prend ici le caractère négatif que lui donne le sens commun, dans la critique d'un film, d'un roman, d'une personne, dont les enchaînements ou les réactions seraient automatiques. Prendre conscience de l'insuffisance de la matière, c'est en même temps reconnaître l'infinie richesse qu'elle ne peut recouvrir.

d) le rythme du roman englobé dans la durée universelle.

Notons d'abord que cette imperfection n'empêche pas de reconnaître l'effort effectué pour remédier à la matérialité des mots², et plus encore, de se laisser absorber par une certaine durée qui n'est pas la nôtre. Que Bergson prenne le roman comme exemple de l'incommensurabilité entre la réalité et l'expression ne nous empêche pas d'imaginer la possibilité d'une expression elle-même riche de sa propre durée. Ailleurs Bergson donne comme autre exemple l'incommensurabilité entre, non plus la pensée et le langage, mais entre la traduction du poème et le poème original. La traduction d'un poème, par exemple, implique de se pencher sur une création dans laquelle on a déjà affaire à de l'expression, c'est alors comme si cette expression possédait en elle-même une certaine originalité impossible à calquer, alors qu'elle est bien loin de parvenir à l'originalité du sentiment avec lequel on coïnciderait. Il y a là, à travers la distinction entre traduction et expression, l'ouverture possible d'un passage de la littérature à la métaphysique, au moment pourtant où le langage semble définitivement classé dans la réalité statique de la représentation symbolique. Il n'y a alors plus d'écart entre la connaissance que nous en avons et la réalité qu'elle donne à voir, plus de symboles entre nous et l'œuvre créée. Alors que la question qu'il soulève concerne le décalage entre tout ce que pourra dire l'auteur de son héros, et l'idée qu'il en a, Bergson note l'infinie distance qui sépare l'intériorité propre au poème de toutes les traductions que l'on pourra en faire³. Il insiste donc sur l'incommensurabilité d'un langage à un autre, comme si même le langage pouvait créer sa propre réalité, irréductible à toutes celles auxquelles on

¹ *Ibid.*, p. 139.

² « Il n'en est rien cependant, et par cela même qu'il déroule notre sentiment dans un temps homogène et en exprime les éléments par des mots, il ne nous en présente qu'une ombre à son tour : seulement, il a disposé cette ombre de manière à nous faire soupçonner la nature extraordinaire et illogique de l'objet qui la projette ; il nous a invités à la réflexion en mettant dans l'expression extérieure quelque chose de cette contradiction, de cette pénétration mutuelle, qui constitue l'essence même des éléments exprimés », *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 99, voir aussi p. 124, p. 139.

³ Bergson, « Introduction à la métaphysique », *La pensée et le mouvant*, p180.

voudrait la substituer. Le roman, le poème, l'œuvre littéraire n'essaieraient donc pas d'imiter la réalité mouvante. Il serait création de sa propre réalité, avec une durée qui ne correspondra jamais à celle qu'elle pourrait être si elle était la vie. Il faut bien que le roman ait aussi sa propre durée pour qu'on puisse y croire à ce point comme à toute fabulation. Il aurait fallu qu'il ait la longueur de la vie pour avoir la richesse des éléments de notre conscience. Mais le rythme de durée, c'est-à-dire l'évolution, l'angle de la pente, l'inclinaison de la montée dépend moins de cette richesse quantitative que des choix qui matérialisent et concentrent cette richesse vers la direction particulière qu'il prend. L'œuvre littéraire est désormais prise non pas du point de vue de la correspondance entre certains de ses points et un intervalle infini de la réalité, mais du point de vue du mouvement indivisible particulier qu'il nous donne à voir. Il faut donc y ajouter l'idée d'une mémoire. Dans *l'Introduction à la métaphysique* Bergson prendra l'exemple du poème :

Vous avez cherché la signification du poème dans la forme des lettres qui le composent, vous avez cru qu'en considérant un nombre croissant de lettres vous étreindriez enfin la signification qui fuit toujours, et en désespoir de cause, voyant qu'il ne servait à rien de chercher une partie du sens dans chacune des lettres, vous avez supposé qu'entre chaque lettre et la suivante se logeait le fragment cherché du sens mystérieux ! Mais les lettres, encore une fois, ne sont pas des parties de la chose, ce sont des éléments du symbole. Les positions du mobile, encore une fois, ne sont pas des parties du mouvement : elles sont des points de l'espace qui est censé sous-tendre le mouvement¹.

C'est parce qu'il y a incommensurabilité entre le sens et le symbole utilisé, parce que les mots sont chevauchés par l'esprit qui ne s'arrête sur aucun d'eux en particulier, qu'il y a une durée propre au poème. On distingue alors la matérialité de l'œuvre et son sens en fonction du temps et non plus de l'espace. Une interprétation du poème qui partirait de sa matérialité spatiale ne recomposera jamais le sens du poème. C'est pourquoi il faut comme dans tout langage partir du sens, unifié dans la mémoire, virtuellement contenu dans la matière². Notons qu'il n'est pas possible de penser autrement l'acte créateur de l'écrivain. On ne pourra jamais non plus parler de la beauté d'une statue en partant du matériau utilisé. C'est comme si maintenant toute la matière unifiée par la mémoire permettait à l'œuvre d'avoir un mouvement propre, indivisible, ce qu'il confirmera dans *Matière et mémoire*, alors que jusqu'à présent dans *l'Essai* Bergson n'imaginait pas que la matière puisse durer. La matière est ce qui offre un support, un appui pour que s'y actualise la durée : l'espace « sous-tend » le mouvement mais ce mouvement n'apparaît que dans la mémoire qui conserve. Pour éclaircir

¹ *Ibid.*, p. 204.

² Bergson, *Matière et mémoire*, p. 138.

le rapport du langage à la durée, relevons les trois hypothèses sur la nature de la durée du livre *Durée et Simultanéité* relevées par Deleuze dans *Le Bergsonisme*. Dans la première hypothèse présente dans l'*Essai*, il y a « multiplicité radicale du temps » avec l'imperméabilité d'une durée à l'autre¹, c'est-à-dire qu'on les distingue et que l'on suppose l'incommunicabilité de l'une à l'autre entre les vivants (il est impossible pour Pierre de vivre la durée de Paul). Il est impossible au lecteur de sortir de sa propre durée pour s'approprier celle d'un personnage. L'hypothèse ne sera pas contredite par les suivantes. La durée propre non pas à l'œuvre littéraire mais aux personnages de roman ou la durée propre au poète ne peut donc faire l'objet d'une expérience pour le lecteur, puisqu'il n'y a pas d'expérience qui ne soit pas vécue et que pour la vivre il faudrait être à sa place, être un autre. Selon la deuxième hypothèse, les choses matérielles hors de nous se distinguent « par une certaine manière relative de participer à notre durée et de la scander »². Cela permet, comme il le montre, de maintenir les caractéristiques fondamentales de la durée exposées dans l'*Essai*, comme multiplicité qualitative, et non quantitative (quand nous discernons une pluralité de durées distinctes). Quand on dit en effet qu'il y a incommensurabilité d'un langage à l'autre, parce qu'ils ont chacun leur propre durée, on prend le risque en même temps de rendre impossible l'explication des « simultanétés de flux »³, grâce auxquelles ma conscience peut révéler d'autres durées que la sienne, parce qu'elles lui résistent en se déroulant dans un temps rempli, temps efficace, elles la font attendre. Comment pourrais-je alors adopter la durée d'un roman d'une poésie, où le temps n'est jamais le même que le mien ? Le roman, tout comme la musique ou tout art extensif, ne peut pas ne pas être pris en compte sans lui reconnaître une temporalité originale, un flux que la conscience séparera des autres flux en y portant son attention. La durée a ceci d'original qu'elle permet de nous transporter dans le temps de l'histoire, sans qu'il ne s'agisse d'une représentation symbolique du temps recréé à partir d'éléments lexicaux. Il y a obligatoirement un temps de lecture, une durée du roman, déjà extérieur à l'histoire dans le sens où ce temps de lecture est absolument nécessaire au lecteur, et que le roman ne peut, comme la peinture, être donné tout entier et d'un seul coup (quoi qu'il y ait en peinture un temps d'imprégnation d'une image dans lequel il y a découverte et évolution du sentiment). De la même manière, le morceau de sucre exige une durée irréductible et indivisible pour fondre⁴. La durée de l'histoire peut s'étaler sur une courte ou sur une longue période chronologique, toujours irréductible. Enfin les personnages, comme

¹ Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 2008, p. 77.

² Deleuze, *op. cit.*, p. 78.

³ Bergson, *Durée et simultanéité*, Paris, PUF, 2007, p. 51.

⁴ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 338.

dans les monologues intérieurs des romans modernistes, peuvent témoigner de leur propre durée sur laquelle se profile, en des points d'extériorisation, l'histoire qui est tout juste en train de passer dans les souvenirs des personnages au moment où le lecteur la lit. La durée du roman offre donc par son rythme une résistance à la nôtre incitant la conscience à s'y plonger, à s'y concentrer. Nôtre conscience se prenant au jeu de l'histoire ou à la beauté du poème portera son attention sur le rythme de l'œuvre tandis qu'elle effacera notre entourage matériel ; le fauteuil dans lequel nous lisons, et même le livre que nous avons entre les mains dont nous tournons machinalement les pages ne sont plus que des images inconscientes qui ne nous occupent plus. Le roman peut jeter tout le superflu d'un événement pour nous en donner que le mouvement qui le détermine, l'histoire n'en conservera pas moins une certaine efficacité parce que les « flux » deviennent « simultanés » au mien : la conscience embrasse le roman dans un seul acte indivisé, ce qui fait que l'histoire prend vie mais au rythme des choix qu'a fait l'auteur. Le lecteur ne coïncide jamais parfaitement avec le personnage du roman mais comme lorsqu'une mélodie nous entraîne dans son irréductible mouvement, le lecteur est introduit dans un mouvement qui n'est pas le sien.

Mais tout cela n'est rendu possible que grâce à la troisième hypothèse, qui sera celle que Bergson retiendra dans ce livre : « Mais s'il fallait trancher la question, nous opterions, dans l'état actuel de nos connaissances, pour l'hypothèse d'un Temps matériel un et unique »¹, hypothétique du point de vue du philosophe car il serait impersonnel et donc hors de la conscience, accepté comme tel du point de vue du sens commun. Les durées dont l'hétérogénéité les empêchaient les unes et les autres de se croiser, sont maintenant reliées à la fois par la possibilité des simultanés de flux et maintenant aussi par ce Temps impersonnel, une durée qui s'impose à tout le monde de la même manière, conscience ou mémoire universelle, qui permet de relier ultimement les expériences. Il s'agit d'un lien solide où j'inclus l'univers entier dans mon système de référence en l'accueillant dans l'infini de ma durée : « C'est en ce sens que ma durée a essentiellement le pouvoir de révéler d'autres durées, d'englober les autres et de s'englober elle-même à l'infini »². C'est ainsi que Saint François d'Assise, le Christ, Ulysse, Don Quichotte autant de personnages clefs de la littérature kazantzakienne, dont Kazantzaki lui-même, peuvent me paraître en tant que héros littéraires beaucoup plus proches de moi ; mais il ne s'agit là que du cadre temporel de l'existence universel : « une même durée va ramasser le long de sa route les événements de la

¹ *Ibid.*, p. 44

² Deleuze, *op. cit.*, p. 81.

totalité du monde matériel »¹. C'est comme s'il existait alors une conscience assez tendue, divine, qui pourrait relier entre eux tous les évènements de l'univers. Je partage avec eux, comme l'ultime ressemblance vitale qui nous relie, la même durée. l'élan vital comme l'appellera Bergson dans *l'Evolution créatrice*, l'appartenance à une conscience vitale universelle dont l'histoire et la littérature permettent de relier concrètement les extrémités.

Tout commence donc avec le problème inhérent à la matière révélant ses caractéristiques propres qui sont celles d'être d'abord impersonnelles, parce qu'elle s'oppose à l'intériorité indivisible à laquelle l'esprit veut parvenir. Mais le mot lui-même, révélateur par la négation, de l'infinie richesse de mon intériorité, dès lors qu'il ne peut la traduire, ne m'intéresse que parce qu'il s'insère dans un groupe de mot, dans une phrase, dans une histoire et qu'il se fond dans le tout en cherchant à faire oublier son extériorité. Cela ne signifie pas que le mot, en tant que symbole, est exclu de la durée, mais que sa spatialité, son extériorité ne peut avoir d'équivalent dans l'état de conscience. Il peut cependant désigner au quotidien, dans les sciences, dans la littérature, une chose indéfinie, et tandis que la science voudra garder cette chose abstraite par le langage pour faire d'elle un objet d'étude scientifique, l'art s'intéressera à elle parce que d'indéfinie, elle peut sortir de cette inertie qui fait d'elle une abstraction et se fondre dans un univers qui tout entier la définit, et qu'elle vient définir en retour. C'était exactement par le même processus que l'homme, d'abord isolé par la limitation de sa vie, pouvait se refondre dans la durée en sentant la continuité qui le liait à son passé et à son futur. En approfondissant ainsi la question du langage littéraire, nous avons vu qu'il y a, non seulement en poésie mais aussi dans la prose, et même en science, voire presque dans tout langage, dans la phrase la plus simple mais prise dans sa totalité, une durée virtuelle qui lui est propre et que ma durée révélera, englobera. Mais tandis que la science essaiera toujours de s'en abstraire, la littérature l'exploitera. Elle m'ouvre donc au reste de l'univers, dans la profondeur temporelle qui relie mon existence à toutes les autres que j'inclurai dans mon passé, et sur la surface de mon présent où je sens que simultanément tous les mouvements de l'univers peuvent être englobés dans ma durée.

¹ *Ibid.*

Deuxième chapitre: les hommes d'action et l'écrivain mobilisé.

Dans les *Ames brisées*, œuvre écrite pendant le premier semestre de 1908 qui correspond exactement à la période durant laquelle il suivait les cours de Bergson, Orestis le protagoniste voudrait faire passer dans un discours fougueux, prononcé devant une assemblée d'étudiants, une idée qui lui tient à cœur : celle du lien fraternel qui unit tous les êtres vivants. Pour fonder sa nouvelle religion, il s'appuiera sur la science qui viendra « poser des fondements nouveaux avec des matériaux nouveaux »¹ : « les ruines de la religion, de la morale qui sert d'exemple, des conditions sociales, sont polluées et infectées par les microbes de l'ignorance et de la corruption et les âmes doivent en être parfaitement nettoyées »². Ce nettoyage que nous avons plus tôt formulé comme une ascèse sera accompli selon Orestis par la science. Seul l'« amour de la nature, scientifique » peut faire tomber les « voiles hiératiques » et présenter dans sa nudité, ajoute-t-il, « le mystérieux et très beau déroulement des organismes »³. La science rend visible le lien invisible qui nous unit. Elle découvre l'idée d'une seule et unique « Patrie, la Terre, d'un seul et unique but, la Vérité » : « La reconnaissance des frères commence et mûrit, l'idée d'une Patrie individuelle et particulière est ébranlée, les frontières géographiques et colorées des Etats s'estompent et s'effacent »⁴. Est-ce à dire qu'avant les découvertes scientifiques du XIX^{ème} siècle, l'homme ne pouvait pas avoir le sentiment d'appartenir à un Tout, comme une durée universelle ? Pour Orestis, c'est à la science que revient le rôle d'unir toutes les âmes. Dans son roman autobiographique *Lettre au Greco*, Kazantzaki raconte que deux de ses blessures de jeunesse furent provoquées par la révélation de « deux secrets ». La Terre tourne autour du soleil et l'homme vient du singe :

L'homme n'est pas une créature chérie, privilégiée de Dieu, Dieu n'a pas soufflé sur lui, il ne lui a pas donné une âme immortelle ; il est lui aussi un anneau de la chaîne immense, petits enfants, arrière-petits-enfants du singe. Et si tu grattes un peu notre peau, si tu grattes un peu notre âme, tu trouveras en-dessous notre grand-mère la guenon⁵.

L'homme n'est plus la créature sortie directement des mains de Dieu. En revanche ce qu'il y gagne c'est une famille universelle qui lui permettra de mieux se connaître. L'homme pourrait

¹ Kazantzaki, *Σπασμένες Ψυχές*, (*Les Ames Brisées*), p. 57.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁵ Kazantzaki, *Αναφορά* (*Lettre au Greco*), p. 117.

élargir l'objet de son amour quand en contrepartie, dans une vision si large, il devient tout petit, humble comme un ver. Encore plus tôt, en 1906, il publie une œuvre très poétique, *le Lys et le Serpent*, dans laquelle le narrateur est un peintre qui ne trouve l'expression de son amour que dans une lente descente vers la mort qui emportera doucement le couple. On peut y lire déjà l'intuition d'un tout auquel il appartient sous forme d'extase : « j'ai commencé à sentir que j'étais moi aussi une partie de tout ce bois ¹ », l'intuition également d'une union avec le rythme de l'univers, une symbiose traduite par l'interaction entre lui et les choses extérieures : « Une étrange floraison de sensations s'ouvre dans mon âme et j'entends le pleur profond et infini des choses », « parcelle, moi aussi, des choses qui pleurent, je me courbe et je pense »² Mais s'il a déjà, dans ces œuvres de jeunesse, l'intuition d'une participation au tout, Kazantzaki ne lie pas encore la volonté créatrice de l'homme au salut universel comme il le fera dans *Ascèse* ; les personnages participent passivement et dans cette passivité ils se consomment totalement. D'ailleurs que ce soit le personnage d'Orestis dans les *Ames brisées*, ou du narrateur dans *le Lys et le Serpent*, ils sont pris dans une descente au bout de laquelle la mort triomphera de leur existence. En effet, le peintre reste dans une chambre que recouvre doucement la nature. Orestis fait d'abord un discours qui ne semble absolument pas toucher les auditeurs, on le retrouve ensuite dans une petite chambre d'étudiants en proie à la souffrance de l'incompris. Les deux personnages sont dans une solitude qui réveille d'autant plus la pensée de l'abîme que leur passage ne laissera aucune trace. Orestis s'en rend bien compte. Il ne comprend pas qu'une vieille connaissance rencontrée par hasard dans la rue puisse exprimer sa satisfaction parce qu'il s'est assuré une place de juge assesseur et se réjouit à l'idée de devenir un jour peut-être président de tribunal de grande instance :

Et... et tu es content ? Que tu deviennes quand tu seras un petit vieux président de grande instance, et que tu meurs, et qu'un avocat te fasse une éloge funèbre [...], et qu'ensuite tu ne laisses trace de ton passage, pas une trace ! Qu'est-ce que tu veux dire ? Que tu meurs pour toujours, que passent cinq, six, dix jours et qu'ils ne disent plus rien de toi, rien, comme si tu n'avais jamais existé, comme si tu n'avais jamais vécu, comme si tu étais une chose, un arbre qui a été coupé, un chien, un mouton ³.

Et puis, ils échouent à créer, autant qu'ils échouent à durer ; l'angoisse d'Orestis fait écho à la profonde impuissance à transmettre son idée. Les deux personnages sont terriblement isolés, et cette isolation enlève à leur vie tout sens qu'aurait pu leur donner la pensée de l'universel. Ici Kazantzaki ne lie pas encore l'élan créateur de l'homme à un élan créateur vital.

¹ Kazantzaki, *Le lys et le serpent*, p. 71.

² *Ibid.*, p. 110.

³ Kazantzaki, *Σπασμένες Ψυχές*, (*Les Ames Brisées*), p. 146.

La comparaison que fait ensuite dans son discours Orestis entre les scientifiques et le Christ peut être surprenante mais il implique cependant que l' « élan du cœur » peut précéder la découverte scientifique et que l'amour universel instinctif du Christ peut se comprendre « logiquement » à partir d'une compréhension du monde où tous les vivants sont liés :

L'instinct d'excellent psychologue et psychiatre que le Christ avait en lui, l'a conduit scientifiquement à toutes les paroles d'amour qu'il a dites. Les élans du cœur coïncident avec des pensées que l'intelligence a enfantées après beaucoup d'années. Et le cœur du Christ est prophète précurseur de l'intelligence de Newton, de Darwin et de Spencer. Tout ce que le sage n'avait pas encore pensé, le poète nazaréen l'a senti, et tout ce que la logique n'avait pas encore vu, l'instinct du noble organisme l'a contemplé. Et seulement aujourd'hui, tout ce que le Christ a dit et n'a pas justifié, la Science l'a justifié, elle montre profondément, en disséquant nos chairs, les fibres qui nous lient à tout le monde, dans une union harmonieuse et voluptueuse d'amour et de fraternité¹.

Nous avons donc besoin de la science dans la mesure où l'instinct est recouvert par la logique, l'intelligence. Il faudrait être un homme exceptionnel pour sentir cette union qui se transforme automatiquement en amour. Avait-il déjà en tête au moment d'écrire *les Ames Brisées*, *L'évolution créatrice* qui venait de sortir l'année précédente et dans laquelle Bergson avait montré que l'instinct peut sous la forme « supra-intellectuelle » de l'intuition, reprendre possession de son royaume ? Il y a en tout cas, vers la fin du livre *les Ames brisées*, l'idée que cette universalité, « le rythme universel qui gouverne les étoiles » peut donner un sens à la vie autrement « insignifiante » de l'homme. C'est quand « l'Amour, la Belle Mort ou la Musique » passe au dessus de nos têtes. Alors, quand un de ces trois moments - bien loin de la science ou de la logique - nous emportent, « le rythme de notre vie aux petites joies et aux frontières étroites, remplit la mer, remplit le ciel, et devient un avec le rythme universel »². Une façon pour la vie de « monter d'une marche » : elle aura beau paraître superficielle au premier plan, derrière elle, sans doute pour celui qui l'a senti, la conscience de soi « s'agitiera doucement » ainsi que la conscience du « rôle que nous jouons et de l'importance que nous avons »³. C'est comme si sa vie reprenait sens quand elle se laissait porter par l'extase de l'art en remuant les profondeurs de l'âme - au-delà des preuves scientifiques dans lesquelles il pensait pouvoir trouver pourtant la réponse à ses questions.

Il sera, après *les Ames Brisées* très peu question de science dans la littérature de Kazantzaki, comme s'il n'attendait pas d'elle un éclaircissement sur le sens de notre vie⁴. Pourtant elle est

¹ *Ibid.*, p. 65.

² *Ibid.*, p. 296.

³ *Ibid.*

⁴⁴ Il écrira cependant un article en 1909, intitulé *La science a t'elle fait faillite ?* (« Kazantzaki l'Inconnu », *Néa Eστία*, Tome 63, 1958) donne déjà une vision de la science largement influencée par ses maîtres. En reprenant

là, implicite, portant la preuve d'un lien étroit entre toutes les espèces vivantes. Toutes les fois où Kazantzaki rappelle cet élan créateur qui passa de la plante à l'animal, et de l'animal à l'homme, nous croyons voir dans ses propos le spectre de l'ensemble de la réflexion de l'*Evolution Créatrice*. Mais la preuve n'a sans doute pas le pouvoir de l'émotion ou de la foi.

l'expression de Brunetière, Kazantzaki veut relancer la discussion sur la valeur de la science, sur ses limites. Il commence par critiquer l'attitude des scientifiques « fanatiques » qui « sacrifient entièrement la vie et la joie de vivre à la science, sans même mesurer exactement quelle est la valeur de ce nouvel idole » (*Ibid.*, p. 1375). Il reprend les idées de Kant, principalement celles de la *Critique de la raison pure*, qui consiste à critiquer la possibilité de connaître les noumènes, les choses en soi et à délimiter le champ de la science à ce qui nous est directement accessible, c'est-à-dire, les phénomènes : « la science est donc capable de découvrir la vérité seulement en tenant compte de ces limites considérables. Elle ne doit jamais espérer découvrir les grands problèmes qui concerne Dieu, l'âme, la vie future, etc. » (*Ibid.*). Les conditions de possibilités de la science sont donc restreintes, jusqu'à sa rupture avec la métaphysique, la métaphysique devenant, contre tout dogmatisme, la « police » de la raison, en l'empêchant de s'étendre au-delà de ses limites, mais ne nous apportant aucune connaissance. La science est donc bien incapable de répondre à la relation entre l'intériorité de l'âme et à l'extériorité du corps, entre l'immatérialité de la pensée et la matérialité de la chair. Quelles sont alors les conditions de possibilité de la science ? Quelles connaissances peut-elle nous apporter ? Kant considérait les mathématiques comme le moyen idéal de connaître la vérité, comme une connaissance pure *a priori*. Il est possible par les mathématiques de connaître une vérité *a priori*, scientifique, nécessaire et universelle, c'est-à-dire qui ne soit pas soumis au champ de l'expérience, mais le précède. Dans cette perspective la science ne fait pas faillite. Or, ajoute Kazantzaki, Poincaré affirme que les théories mathématiques sont toujours aussi vraies que les théories contraires. C'est-à-dire qu'une théorie est choisie d'abord par commodité, pour aller au plus économique, et n'est jamais la seule possible. Pour Poincaré, dit Kazantzaki dans son article, il ne sert à rien de chercher le bonheur, car cette recherche n'apporte que du malheur. Ce n'est donc pas le bonheur « chimère éternelle de la vérité » (*Ibid.*, p. 1376) que l'homme doit chercher mais le progrès. Mais sommes-nous vraiment capable de découvrir la vérité ? Au fond Poincaré lui-même n'a-t-il pas déclaré les mathématiques relatives ? Peut-être la vérité est donc aussi une chimère et de la même façon qu'une « multitude d'hommes recherchent aveuglément le bonheur, peut-être que les élus, les sages cherchent aveuglément, inutilement la vérité ». Nietzsche lui-même n'avait-il pas considéré le progrès de l'humanité impossible ? Si l'on prend l'exemple du mouvement de la Terre : Est-ce la Terre qui tourne autour du soleil ou le soleil qui tourne autour de la Terre ? Puisque tout est relatif, les deux réponses pourraient être vraies, mais il est plus « commode » pour l'homme de choisir la première. La relation entre les phénomènes se présentera éternellement à nous à travers les rouages de notre logique, de notre entendement. Si notre dernier espoir était donc les mathématiques, celui-ci s'effondre aussi. Et pourtant Poincaré ajoute : « quel est notre devoir sur Terre ? La recherche de la vérité est la seule mission digne de notre entendement » (*Ibid.*). Kazantzaki se demande alors s'il n'y a pas de plus terrible tragédie pour l'homme : la vaine recherche de la vérité. Pour essayer de résoudre le dilemme, et ne pas tomber dans un scepticisme total qui ferait de la science un instrument inutile, il divise l'approche possible de la science en deux groupes. Le premier groupe de personnes, le plus nombreux, ramène tout l'objectif de la science au bonheur. Pour ceux-là, parmi lesquels se trouve Brunetière, assurément la science est en faillite, car incapable de remplir son obligation : rendre l'humanité plus heureuse. Il existe donc un deuxième groupe d'hommes pour qui la science ne peut pas découvrir la vérité objective et absolue. Mais si elle ne peut pas découvrir la vérité absolue, cela signifie aussi qu'elle n'est pas en faillite et doit être, vis-à-vis de la vie, abordé d'une manière esthétique, comme « ce merveilleux instrument de notre intelligence à travers lequel le spectacle de la vie s'étend et se déplace éternellement » (*Ibid.*, p.1378). La vie échappe donc toujours à l'intelligence. Certes nous dit-il, les télescopes, et les microscopes sont précieux mais ils ne nous disent rien sur l'essence même de la vie. Il n'en reste pas moins que le spectacle est intéressant, et que la science est une « loupe superbe et magique, qui révèle avec une clarté toujours meilleure l'éternel déroulement de la séquence cinématographique de la vie ». Même s'il ne le cite pas directement, il reprend ici l'expression de Bergson, prise au quatrième chapitre de l'*Evolution Créatrice* selon laquelle notre « connaissance usuelle est de nature cinématographique » (Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 305). Nous n'exprimons et même nous percevons le devenir qu'en arrêtant le mouvement en autant de points immobiles nécessaires et en recomposant « artificiellement » le devenir. Il en est de même pour les microscopes. Ils ne nous diront jamais rien du mouvement de la vie, car ce mouvement, nous dira Bergson, est insaisissable de l'extérieur : « Au lieu de nous attacher au devenir des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir artificiellement » (*Ibid.*). Alors la science est condamnée à étudier artificiellement le mouvement des choses, leur vitalité, et à recomposer extérieurement son objet sans jamais l'atteindre de l'intérieur.

Ou du moins, la science pourrait, elle aussi, participer à l'effort vers une humanité solidaire comme l'envisage pour l'avenir Bergson, dans le dernier chapitre des *Deux Sources*, envisagé aussi par Kazantzaki dans son *Discours de réception du prix de la Paix*, ou devant les villes industrielles d'Angleterre. L'attitude pessimiste vis-à-vis de la science n'a donc pas pour cause la science elle-même, mais l'âme trop étroite de l'homme qui pourrait utiliser autrement la science afin de rétablir l'équilibre dans une humanité profondément divisée. A partir de là, il y a deux manières d'envisager dans la littérature de Kazantzaki une participation consciente plus efficace au rassemblement universel et à la recherche d'un sens : par la fondation d'une religion, avec la conception d'un Dieu qui par mille côtés rappelle l'élan vital de Bergson, et puis l'autre manière, par l'esthétique de ses textes, si proche aussi de la philosophie bergsonienne, mais beaucoup plus féconde dans la profondeur philosophique que cela laisse transparaître, ce qui a été très peu remarqué parce que la schématisation de l'élan vital savait attirer le regard sur des ressemblances extérieures plus évidentes. Il s'agit d'un côté de parler de Dieu, Dieu souffrant parce que s'épuisant, épuisant son énergie parce que l'homme sur lequel il chevauche, après avoir créé la plante et les animaux, ne la renouvelle pas par de nouvelles espèces qui le feraient s'élever plus haut. De l'autre côté, il s'agit de parler de la nature humaine, de l'âme, de l'effort humain pour devenir divin. Les deux solutions sont évidemment profondément liées : au fond la question principale reste celle du progrès de l'espèce humaine. Mais les deux méthodes d'approche sont différentes : d'un côté on s'interroge sur Dieu, en partant de Dieu, de l'autre, on part du « moi », les pieds bien enracinés dans le sol de la réalité, et on remonte la matière. Dieu apparaît finalement soit comme une image qui aide à saisir l'âme de l'homme parce que, dans ses représentations éphémères, il est créé par l'homme à son image, ou comme chez Bergson, ou parce que l'ultime expérience mystique nous parle de la plus haute marche atteinte par l'âme humaine. Il nous semble que l'analyse théologique de l'œuvre de Kazantzaki est moins féconde qu'une lecture plus centrée sur l'œuvre littéraire dans son irréductible originalité. Nous regarderons ainsi de plus près la détermination progressive du parcours qu'il prend : détermination par le rejaillissement des œuvres du passé sur celles à venir, le chemin à suivre apparaissant chaque fois un peu plus clairement, détermination rétrospective de l'acte créateur, où la forme finale de l'homme de demain ou de son action créatrice semble s'expliquer dans l'œuvre. Car chacune de ses œuvres est une forme créée en même temps que le lieu où naît la forme à venir.

Son esprit semble surtout chercher le moyen d'agir sur la réalité. Ses œuvres devraient

confirmer le rôle qu'il donne à l'écrivain en même temps que remplir ce rôle au fur et à mesure. Et si pour agir sur la réalité il devait abandonner la plume ? Que signifie agir sur la réalité quand on est écrivain ? La question de la propagation détermine aussi la forme que prendra l'œuvre. Qu'il veuille participer à la progression de l'humanité nous semble soudain être un désir vide de la matière de la réalité. Il est nécessaire de reprendre contact avec la lente réalité humaine dont il avait réussi à concentrer l'histoire dans sa mémoire. Comme s'il fallait relâcher le rythme de durée pour regarder la forme et le mouvement de la matière actuelle, passer de la vision très large de la réalité à une vision plus contemporaine, l'écrivain nous emmène dans les mouvements intérieurs qui sauront divulguer l'endroit où l'action doit s'insérer dans la matière de la réalité. Elle ne le fera pas sans lui soutirer sa forme et lui imposer une forme, alors que son élan et sa visée seront puisés dans le mouvement vital. La résistance de l'obstacle de la matérialité apparaît dès le début de la partie, dans l'idée que le chemin de l'action n'est pas trouvé, mais créé, reprenant ici le même mouvement que le tunnel que l'on creuse dans la montagne. Autrement dit l'action se situe sur le plan de l'élan vital, agissant comme lui, non pas par voie de complication mais par voie de progrès où la matière, retombée de l'action, se donne au fur et à mesure comme organe et comme obstacle :

L'action est la porte la plus large du salut. Elle seule peut donner une réponse au question du cœur. A travers les sinueuses complications du cerveau elle trouve le chemin le plus court. Non, elle ne le trouve pas, elle crée le chemin, elle le fraye en abattant, à droite et à gauche, l'obstacle résistant de la logique et de la matière ¹.

On a affaire dans *Ascèse* au même mouvement montant et descendant que Bergson allait remarqué dans le mysticisme complet (« La forme dernière, la forme la plus sacrée de la théorie est l'action »²). Le mysticisme incomplet s'était arrêté à la contemplation, le mystique complet prolongeait le mouvement jusqu'à l'action :

A nos yeux, l'aboutissement du mysticisme est une prise de contact, et par conséquent une coïncidence partielle avec l'effort créateur que manifeste la vie. Cet effort est de Dieu, si ce n'est pas Dieu lui-même. Le grand mystique serait une individualité qui franchirait les limites assignées à l'espèce par sa matérialité, qui continuerait et prolongerait ainsi l'action divine ³.

Le grand mystique ne sera pas Bouddha, car il s'arrête selon lui à mi-chemin avant l'élan qui serait « action, création, amour »⁴. Kazantzaki lui aussi, nous l'avons vu, avait voulu dépasser

¹ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 85.

² *Ibid.*

³ Bergson, *Les deux sources*, p. 233.

⁴ *Ibid.*, p. 238.

Bouddha. Or il semble que c'est justement dans l'action qu'il va le dépasser, c'est-à-dire dès qu'il franchit le seuil de la contemplation. Il en écrira d'ailleurs la tragédie la même année qu'il écrira *Ascèse*. Pour Bergson, Bouddha n'a pas pu aller jusqu'au bout du mysticisme parce qu'il « n'a pas cru à l'efficacité de l'action humaine »¹. La fin de la souffrance signifiait fin du savoir-vivre tandis que les mystiques réussissaient à prolonger la contemplation dans une action qui saura se propager.

I) Le pouvoir d'action de l'art

S'il faut être dupe pour imaginer le saut qui partirait d'une explication biologique de notre lien universel et du devoir d'aimer chacun, à celui d'un véritable amour universel qui serait provoqué par l'explication biologique, il n'est pas impossible d'imaginer que ce que la science découvre, ce lien profond entre tous les êtres, participe de ce qui change et germe dans l'homme en profondeur, lentement, jusqu'à ce qu'il soit possible de lui faire accepter plus que ce qu'il était capable d'accepter : tourner son regard vers l'humanité qui a faim plutôt que vers son propre bien-être. C'est à cette aspiration que nous amène Bergson à la fin des *Deux Sources*. Mais un texte ou un homme aura beau user de tous les jeux de la raison, si l'émotion n'est pas là, le discours viendra se briser à la surface de moi plutôt que le traverser :

Mais la vérité est que ni la doctrine, à l'état de pure représentation intellectuelle, ne fera adopter et surtout pratiquer la morale, ni la morale, envisagée par l'intelligence comme un système de règles de conduite, ne rendra intellectuellement préférable la doctrine. Avant la nouvelle morale, avant la métaphysique nouvelle, il y a l'émotion, qui se prolonge en élan du côté de la volonté, et en représentation explicative dans l'intelligence².

La preuve en est que la science a beau nous prouver par mille points différents que la société de consommation nuit considérablement à l'environnement de la planète et met l'homme en danger, cela ne donne pas en général pour autant la volonté de changer le mode de vie au quotidien. Il y a, au fond de la propagation de la morale chrétienne ni une morale, ni une métaphysique, mais une émotion profonde, nouvelle, qui ne se résout dans aucune représentation particulière mais qui, au contraire, peut se solidifier dans une multiplicité de représentations qui ne l'épuisent pas. Pour se propager ainsi, il fallait non seulement que cette morale s'adressât à la sensibilité de l'homme, puisque cette faculté est comme l'aiguille qui permet d'inoculer dans le fond de l'âme des éléments nouveaux, mais en plus qu'elle fût assez

¹ *Ibid.*, p. 239.

² *Ibid.*, p. 46.

puissante pour se recréer dans la longueur des siècles en se disséminant dans une matière qu'elle travaillerait discrètement.

La propagation, c'est bien là tout le problème d'*Ascèse* à la fois extrinsèque et intrinsèque à elle. C'est un problème dès lors que nous prenons au sérieux la soumission de son œuvre à sa volonté d'élever l'humanité vers cet amour universel. Extrinsèque parce que le but de son auteur est bien de répandre sa vision, et puisqu'il n'a pas la vocation du mystique ou de l'homme d'action, c'est dans les livres qu'il s'exprimera. Intrinsèque parce que l'idée même d'*Ascèse* est que l'accès à Dieu dépend non pas de l'intégration intelligible d'une morale nouvelle, mais d'un travail sur soi pour avoir le sentiment de son appartenance au monde et de sa responsabilité face au monde : « Vis profondément, non pas comme idée, mais comme chair et sang, cette identité »¹. Seule l'action pourrait mener à bien le projet d'une nouvelle religion. Il en est tout à fait conscient puisque l'action vient couronner, dans sa première édition, le petit livre. L'objet de son œuvre littéraire plus tardive nous ferait même aller plus loin : il aurait fallu un modèle, qui imprime plus qu'il n'exprime, qui entraîne par l'enthousiasme, qui imprègne par la formule. En attendant, la morale d'*Ascèse* qui apparaît dans la partie « Action » est celle qui exige combat, lutte, sacrifice, responsabilité, comme si nous étions en guerre. Y apparaît aussi l'idée d'une mobilisation général de l'humanité, pour continuer l'ouvrage de Dieu, mobilisation que l'on opposera facilement à la participation contemplative, passive : « Voilà pourquoi le salut de l'Univers est aussi notre salut, et pourquoi la solidarité des hommes entre eux n'est plus un luxe pour cœurs tendres, mais une profonde nécessité de conservation. Nécessité comme pour une armée qui se bat le salut de l'armée qui l'appuie sur un de ses flancs »². La violence et le rythme de l'avant-dernière partie d'*Ascèse* recréent comme les premiers mouvements de l'enthousiasme d'un soldat partant en guerre, comme s'il s'agissait de rassembler ses forces pour s'élancer. On se rend compte alors, qu'au-delà de l'appel à la violence, à la haine, à la destruction par le feu, ce que le texte imprime en nous, d'abord, est le mouvement vers l'action, comme un réveil en fanfare. C'est l'état d'âme de celui qui veut agir. C'est le rythme ascendant d'une création incessante à laquelle nous participons, à laquelle nous devons participer. *Ascèse* ressemble à l'homme d'action qui entraîne la foule parce qu'il est lui-même pris dans un mouvement.

N'étions-nous pas, dans la première partie qui s'organisait autour de la désobstruction de notre vision, déjà dans les prémisses d'une morale qui se formulait bien en terme de devoir,

¹ *Ibid.*, p. 60

² *Ibid.*, p. 100.

comme si l'enjeu y était déjà moral ? La critique de la connaissance devient un devoir moral - et c'est bien en terme de devoir qu'on se le donne - parce que c'est l'univers entier qui est inquieté à travers notre propre marche. L'ascèse a là quelque chose d'universel, parce que le problème d'une intelligence qui comme faculté s'étend bien au-delà de son royaume est propre à l'humain en tant qu'espèce. C'est toujours à l'humanité qu'il s'adresse. C'est pour l'humanité que doit se faire le combat car nous sommes bien dans la perspective d'une élévation de l'âme humaine. En 1946, il fait un appel aux intellectuels du monde entier. Il y a au fond de ce discours, l'idée que le sort de l'humanité dépend de son union. Il s'adresse à tous les intellectuels du monde parce qu'il n'y a pas une seule nation qui ne soit pas dépendante des autres. Ce qu'il propose sans trop d'espoir dans son appel à la BBC c'est une union des intellectuels pour réfléchir aux problèmes. D'abord la question est : quels sont les hommes qui vont mettre en avant les ressources morales de l'univers ? Quel sera le rôle de ces hommes ? « il doit découvrir et formuler un nouveau cri de ralliement universel, capable d'établir l'unité - c'est-à-dire l'harmonie entre l'intellect et le cœur. Il doit trouver des mots simples qui vont une fois de plus révéler aux hommes cette vérité très simple : les hommes sont tous frères »¹. Bergson avait en quelque sorte répondu également à la question, en montrant que le plus grand homme d'action, celui qui avait réussi à générer sur des siècles un effort de l'homme pour s'élever au-dessus de lui-même avait été aussi le plus grand mystique, Jésus. Mais nous laissons cela à la troisième partie de ce chapitre. A la fin de son appel, Kazantzaki pose six questions qui concernent le rôle de l'écrivain, de l'artiste, là où Bergson s'était demandé quel est le rôle du philosophe :

- 1- Pensez-vous que nous vivons à la fin ou au commencement d'une nouvelle période ? Dans l'un ou dans l'autre cas quels en sont selon vous les traits caractéristiques ?
- 2- La littérature et l'art ou la pensée théorique peuvent-ils influencer les mouvements actuels de l'histoire ? Ou bien reflètent-ils simplement les conditions actuelles ?
- 3- Si vous croyez que la pensée et l'art influencent la réalité, dans quelle direction pensez-vous qu'il faille guider le développement spirituel de votre pays ?
- 4- Quel est selon vous la contribution positive que la pensée et l'art peuvent offrir au monde ?
- 5- Dans quelle mesure y-a-t-il un contact entre les intellectuels et la grande masse du peuple ? Que pourrait-t-on faire pour élargir la base de ce contact ?
- 6- Quel est aujourd'hui le devoir d'un intellectuel ou d'un artiste ? Comment peut-il contribuer à la collaboration pacifique des peuples ?
- 7- Serait-il possible d'établir une internationale de l'esprit ? Et si oui, voudriez-

¹ E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 482.

vous y participer ?¹

Les questions tournent finalement autour de la même question : l'artiste, l'intellectuel peut-il participer activement à l'évolution de l'humanité ? C'est au philosophe que nous posons d'abord la question.

a) pouvoir « local » de l'écrivain : créateur de notre perception.

Grâce à un effort rétrospectif qui nous ferait embrasser l'ensemble de l'œuvre de Bergson, c'est-à-dire après avoir lu *Les deux sources*, ou même dès *L'évolution créatrice* où il montrait que l'espèce humaine était un arrêt, on pourrait voir dans toute l'œuvre de Bergson un effort pour que le philosophe participe à cette ascension spirituelle en même temps que s'y développe l'idée d'un rôle du philosophe. Ces deux aspects de sa philosophie se retrouvent transposés dans la littérature de Kazantzaki : il se demande dans ses réflexions les plus proches de la philosophie à la fois quel est le rôle de l'écrivain, tout en y répondant avec les exemples de vie qu'il donne dans la littérature. L'écrivain demande au philosophe de lui confirmer son rôle en tant qu'écrivain dans la société.

La littérature peut s'inscrire dans notre durée nous imprégnant le temps de la lecture d'un autre rythme que le nôtre ; peut-elle cependant, en nous faisant sentir, agir sur nous de manière si profonde qu'elle entraîne avec elle notre volonté ? Mais la question se pose pour toute forme d'art : ne présuppose-t-il pas au préalable une perception déjà finement sculptée, une éducation de l'esprit, grâce auxquelles la lecture d'une œuvre pourra véritablement répondre à l'intention de l'auteur ? Autrement dit, l'effet d'une œuvre juge-t-il des transformations du lecteur, ou la perception du lecteur est-il le juge de l'œuvre ? Nous pourrions expliquer le décalage entre l'œuvre d'un précurseur et son public de deux manières : soit on considère que le temps a passé préparant mieux le public à l'œuvre, mais ce serait mettre l'œuvre hors du temps. Une incroyable coïncidence, un heureux effet du hasard pourra seul expliquer la soudaine disposition du lecteur ou du spectateur à recevoir l'œuvre. L'autre manière serait de considérer que l'œuvre s'inscrit dans le temps et qu'elle est aussi cause du changement qui fait que le public la juge très bonne :

Or, c'est le miracle même de la création artistique, dit Bergson dans *Les deux sources*. Une œuvre géniale, qui commence par déconcerter, pourra créer par sa seule présence une conception de l'art et une atmosphère artistique qui permettront de la comprendre ; elle deviendra alors rétrospectivement géniale : sinon, elle sera

¹ *Ibid.*, p. 483.

restée ce qu'elle était au début, simplement déconcertante¹.

Dure responsabilité serait alors celle qui incombe au créateur. Sauf que pour Bergson un tel rôle dans le domaine de l'art ne pourra *a priori* pas le sortir du champs de l'art, puisqu'il répète que l'art ne fait connaître qu'aux « privilégiés de la fortune »². C'est d'ailleurs le public qui aura changé, pas la société. Mais n'est-ce pas différent pour l'écrivain, dont l'effort a son origine dans la fabulation, faculté vitale qui nous permet de croire profondément dans des êtres inventés ? N'a-t-il pas une marge plus large de propagation ? De la même façon que toute révolution est conduite par un petit nombre de personne, ni l'œuvre de l'écrivain, ni celle du philosophe, ne doivent sans doute pas être lues par tous pour se propager, pour avoir un effet. Il n'y a d'ailleurs pas de groupes élémentaires sociaux qui soient assez isolés pour nous laisser imaginer l'imperméabilité totale de leur évolution aux autres groupes de la société. L'art, la littérature auraient-ils alors un effet créateur sur la réalité ? Mais voilà, Bergson, en dissociant de manière décisive l'artiste du philosophe, éteint l'étincelle qui nous permettait de rallumer le feu avec lui et d'imaginer l'art créateur de la réalité, voire, car c'est bien ce qui intéresse Kazantzaki, l'art créateur de l'homme de demain : tandis que le premier agira sur la perception de manière plus locale (il nous fera mieux voir ce que lui a vu et choisi de nous faire voir) le second visera le changement global de la perception pour que la totalité de la réalité nous apparaisse à la lumière de cette intuition. C'est-à-dire que là où l'artiste nous amène à affiner notre perception, le philosophe pourrait nous amener à mieux percevoir la réalité complète, en obligeant, non plus à changer en surface telle ou telle perception, mais à « convertir » l'attention, en la « détournant » du pratiquement utile³. Le philosophe serait bien, dans ce cas, acteur de l'élévation de l'homme, tandis que l'artiste n'aurait qu'un effet isolé.

Pour exemple, Kazantzaki essaie dans son *Odyssée* de décrire les mouvements de lumières et d'ombres qui nuancent les formes du paysage. La description pourrait se limiter à « le soleil se lève » ou le « soleil se couche ». De même qu'un autre que Cézanne n'aurait pu « voir » et reproduire que la forme que dessine la limite entre les cimes et les nuages du mont Sainte Victoire. Le soleil est le prisme sur fond duquel se dessine chacun des paysages des voyages d'Ulysse. Qu'il se lève ou qu'il tombe, des dizaine de fois, il le décrira d'une manière totalement originale, accompagnant ainsi la trame de l'histoire en s'efforçant de souligner l'unicité de chaque moment, de chaque journée : « Comme un homard aux pinces rouges qui

¹ Bergson, *Les deux sources*, p. 75.

² Bergson, « Le possible et le réel », *La pensée et le mouvant*, p. 116.

³ Bergson, « La perception du changement », *Ibid.*, p. 153.

bouillonne de colère, le soleil le lendemain s'agita sur le sable./ Les palmiers bondirent dans la lumière, fontaine de feu »¹. Il décrit ailleurs la volupté du réveil au soleil : « La terre se réveille et s'étire, ses seins remuent, les lièvres retournent à leur gîte, les cerfs à leur cache, les lions repus se lèchent et se souviennent de l'eau./ Au loin, un oiseau, sur la cime d'un grand pin ou sur la cime de l'esprit (qui peut vraiment les distinguer ?), commence un chant de guerre, tête haute dans la lumière, tandis que le soleil couvre, d'un éclatant duvet d'or, son petit ventre tiède./ L'Archer se taisait, le soleil coulait, épais comme du miel, sur son large torse velu et ses fortes cuisses »². Sur le soir qui tombe, on peut lire : « C'est le soir, les cheveux de la nuit sentent les algues salées, les étoiles s'allument, étincellent là haut comme des braises ardentes, et jettent des étincelles vers la vague parfumée »³. Plus qu'un exemple d'originalité que la littérature viendrait servir en illustration d'une idée philosophique, toutes ces descriptions n'influenceront-elles pas la perception du réel qu'a le lecteur, plus qu'aucune idée philosophique ne pourrait le faire ? Comme une perception éclaircie qu'il croyait avoir déjà ressentie, le lecteur imagine que les mots viennent d'éclaircir un sentiment vague ou du moins possible. Mais n'est-ce pas plutôt que Kazantzaki a réussi à dessiner en profondeur sa perception de sorte que désormais l'idée de la douceur du miel viendra se fondre à la sensation de chaleur, et lui ajouter quelque chose qu'il n'aurait pas senti sans cela ? Malgré tout, nous sommes ici sur le plan de la perception. La littérature comme l'art peut, plus qu'approfondir, créer notre perception du monde. Peut-elle aussi nous transformer en profondeur, transformation de notre être dont la façon de percevoir reflète comme un miroir les mouvements plus ou moins ralentis de l'âme ? Il y a deux moyens d'imaginer l'évolution d'une vision, la première serait par un éclaircissement théorique, lequel resterait extérieur au mouvement de la pensée et viendrait se rajouter à l'épaisseur des préjugés, des idées toutes faites. Or la philosophie, dit Bergson, « n'attache aucun prix à la vérité passivement reçue ⁴ », elle n'accorderait sans doute pas autant d'importance à la littérature si elle ne la considérait pas, elle aussi, comme pouvant donner une vision directe du réel, hors de toute influence de la philosophie. Le deuxième moyen serait toujours en rapport à l'éducation, mais une éducation cette fois-ci qui, au lieu de servir une vérité toute faite, devra lever les obstacles qui empêchent d'avoir une vision directe de la réalité. Ce que Bergson entend par obstacle, ce sont les symboles, les automatismes auxquels naturellement l'homme a tendance à céder, par distraction, comme il le remarque dans le discours cité plus haut. Cette éducation se fait par

¹ Kazantzaki, *Odyssée*, p.312.

² *Ibid.*, p. 451.

³ *Ibid.*, p. 279.

⁴ Bergson, « Le bon sens et les études classiques », *Ecrits Philosophiques*, p. 161.

exemple par l'art¹, par l'éducation classique, par les grands écrivains en général, puis par la philosophie qui « continue dans le même sens l'œuvre commencée »².

Ici s'arrête cependant le pouvoir de l'art faute de ne s'attacher qu'à l'individuel: il serait d'ordre pédagogique. Le romancier, tel qu'il se présente dans l'*Essai*, parce qu'il utilise des mots, ne pourra jamais rendre la profondeur de la conscience, n'en fera jamais connaître la richesse plus que mon propre moi pourrait y avoir accès. La littérature ne peut par conséquent pas offrir la connaissance que seule l'expérience intérieure, parce qu'elle est vécue, pourra fournir ; elle ne peut que promettre d'effacer la distance qui nous empêche d'« être en présence de nous-mêmes »³. Ombre d'une réalité beaucoup plus riche, dans la différence qu'elle offre à voir au moi conventionnel, elle désarçonnera les formes sur lesquelles celui-ci a prise, elle lèvera les obstacles de sorte à ce que d'une vision intellectuelle de nous-mêmes où l'intensité des sentiments correspond à des mots qui nous semblent tout expliquer, l'amour, la haine, nous passerons à une conscience moins superficielle de nous-mêmes, puisque nous sentirons mais seulement « pour un instant » le changement radical qui nous redéfinit à tout moment. La philosophie peut-elle aller plus loin ? L'art semblerait être d'abord une pédagogie de la perception « de surface »⁴, nous apprenant à mieux voir sur du concret. Cela signifie-t-il que Kazantzaki s'engage forcément dans une impasse, quand il dit chercher « l'âme », « l'essence de la vie » puisqu'il sera incapable de la communiquer à travers l'art ? Mais parler de « recherche » n'est-ce pas déjà le signe qu'il pourrait trouver dans l'art d'écrire des poèmes, des romans, des récits de voyage, quelque chose qui marquerait un passage possible et sans sortir de la discipline donnée, entre intuition esthétique et intuition philosophique ? Autrement dit, en quoi l'art peut être un terrain de recherche, une expérience, qui pourrait mener par une conversion profonde du lecteur à quelque chose de plus grand que lui, auquel il participerait ? Car l'« essence de la vie » ou la vie en général, la métaphysique, est selon Bergson l'objet de la philosophie dans le prolongement de l'œuvre déjà effectuée par l'art. Nous reprendrons pour mieux comprendre le parallélisme effectué par C. Riquier, et qui éclaircit très bien, au point où nous en sommes, le rapport en philosophie et art :

Ce que la science est par rapport à la perception extérieure, le prolongement dans le sens d'une considération plus précise et générales des solides, la philosophie

¹ « Le bon sens et les études classiques », *Ecrits philosophiques*, « chez beaucoup d'entres nous, elles [les formes grossières et conventionnelles] continueront de s'interposer ainsi, jusqu'au jour où l'art viendra nous ouvrir les yeux sur la nature », p. 160.

² *Ibid.*, p. 161

³ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 100.

⁴ Bergson, *La pensée et le mouvant*, p.175.

doit l'être par rapport à l'art, la prolongeant dans le sens exactement inverse au premier, remontant la pente que l'autre descend¹.

C'est comme si Kazantzaki essayait de prolonger, d'étirer la littérature hors des limites qui la définissent, ce dont elle est de tous les arts la plus capable, partageant avec la philosophie l'instrument qui les fait exister : l'écriture. Ou il faudrait entre l'art et la philosophie, insérer une troisième place pour la littérature et la poésie. Pour Bergson, l'art ne peut avoir qu'une influence locale, m'amenant à voir ici ou là ce qu'il s'agirait de percevoir partout, ce qui demanderait d'abord une conversion totale du moi pour qu'y transparaisse réellement le mouvement de la vie. La limite au-delà de laquelle plus rien ne peut se dire dans la philosophie bergsonienne se passe dans les profondeurs du vécu. L'art ne peut-il donc pas agir en ce point de conversion au-delà duquel le vécu seul poursuit l'œuvre commencée ? L'éducation de l'esprit, par laquelle l'esprit se soumet à une certaine discipline pour saisir la réalité extérieure dans son immédiateté éclaircira les problèmes et les enjeux que les anciennes habitudes empêchaient d'énoncer correctement. Mais cette éducation ne pourra se passer de l'acte de philosopher du philosophe, se portant au devant de la marche pour empêcher que celle-ci n'arrête son regard sur une forme arrêtée qu'elle réutiliserait comme des moules à produire d'autres idées. L'éducation « à force de connaissances matérielles »² apportées, car il s'agit bien d'approcher au plus près le mouvement de la réalité, mènera à l'intuition, sans pour autant qu'elle ne la contienne en elle-même. Elle élargira le cercle d'investigation de la philosophie, d'expérience en expérience, jusqu'à cette « expérience intégrale »³ qui marquait jusqu'alors la distance à franchir pour coïncider parfaitement avec son objet et qui constitue la métaphysique. Si ce n'est pas l'éducation qui mènera jusqu'au bout cette entreprise de réconciliation de l'esprit avec lui-même, c'est parce qu'il y a un effort dont elle ne peut que donner l'impulsion sans se confondre avec elle et qui la sépare irréductiblement de l'expérience « intégrale », introduit par Bergson sous le nom d'intuition métaphysique : l'éducation offre un savoir dont l'addition, la multiplication n'a aucune commune mesure avec l'intuition métaphysique, dès lors que celle-ci « n'a rien de commun avec une généralisation de l'expérience »⁴. L'intuition métaphysique rejoint comme il le dira ailleurs une « création de soi par soi »⁵ et non de soi par un autre, où l'on réussit à faire jaillir beaucoup de peu : la « grande réussite de la vie », serait donc « la création de soi

¹ C. Riquier, *op. cit.*, p. 179.

² Bergson, « Introduction à la métaphysique », *La pensée et le mouvant*, p. 225.

³ *Ibid.*, p. 227.

⁴ *Ibid.*

⁵ Bergson, « La conscience et la vie », *Energie spirituelle*, p. 24.

par soi, l'agrandissement de la personnalité par un effort qui tire beaucoup de peu, quelque chose de rien, et ajoute sans cesse à ce qu'il y avait de richesse dans le monde »¹. L'artiste nous en montre la possibilité, mais « son point de vue n'est pas définitif »² car la fixation de son œuvre est encore une forme qui marque un arrêt de l'élan.

b) l'art et le temps de l'acte créateur.

La littérature nous éloigne-t-elle de l'expérience vécue, réelle, ou nous en offre-t-elle une variante et en même temps une connaissance nouvelle ? En quoi, pour les philosophes, la littérature diffèrera-t-elle d'une simple distraction, comme dans les guides « où ils trouvent décrites, sans doute, les merveilles qui les environnent »³, mais que certains regarderont plus que ces merveilles qu'ils sont venus voir ? Bergson, dans un discours prononcé en 1895, remarque ainsi combien l'esprit se laisse facilement divertir et oublie rapidement de venir puiser à la source même les informations, comme s'il s'agissait d'un mouvement naturel, d'une tendance générale de l'esprit à se laisser happer par les mots, par l'inertie de la matière. Madame Bovary souffrait à cause des livres sans doute pour les mêmes raisons que Flaubert : la vie réelle n'est-elle pas mille fois plus pleine que toute vie racontée dans la littérature ? Le temps insécable de l'expérience réelle ne peut être contenu dans l'histoire, et même si, par exemple, Virginia Woolf s'y essaya, il y aura toujours dans un temps de lecture comparable au temps de l'histoire, l'impossibilité d'y faire apparaître autant de mouvements que dans le temps réel ; le livre offre un idéal trompeur car le temps irréductible de la véritable souffrance ou du véritable bonheur ne peut être substitué par le mot qui voudrait l'exprimer. Le romantisme de la souffrance n'acquiert sa beauté qu'en insérant une distance infranchissable entre le lecteur et la souffrance réelle, qui dure. Quand Madame Bovary décide de mettre fin à ses jours, l'agonie est décrite par Flaubert d'une manière anti-romanesque par les détails presque insupportables. Elle se montre surprise de la véritable souffrance qu'elle s'inflige par faute d'avoir oublié que la vie réelle comporte une durée irréductible. C'est une mort lente qui révélera à Madame Bovary l'essence même de la vie qui est de durer, et que Bergson prend comme l'observation fondamentale de toute son œuvre. Mais Flaubert, en voulant prendre le contre-pied d'une littérature, ou d'un rapport à la littérature trop romantique, invite à penser qu'elle peut participer elle aussi à une éducation de l'esprit. Si une œuvre littéraire peut être une expérience possible, qui à l'inverse de celle de madame Bovary ne nous offrira pas une image idéalisée, trompeuse de la réalité, mais nous permettra d'approfondir cette réalité, d'en

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 25.

³ « Le bon sens et les études classiques », *Ecrits philosophiques*, p. 159.

réduire la distance qui nous en sépare, ce sera, de fait, une expérience intérieure de la vie extérieure. On peut déjà imaginer qu'elle rejoindra la philosophie en touchant à l' « essence intime »¹ de ce qui est, mais sans doute d'une manière très différente.

L'objet de l'art, dira Bergson au troisième chapitre du *Rire* est « d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité pour nous mettre face à face avec la réalité même »². Alors qu'on pourrait penser que le propre de l'art est de faire illusion de réalité, il nous en donne au contraire une connaissance directe dès lors qu'il porte en lui la trace d'un effort toujours reconduit pour aller à rebours des formes acquises de l'entendement. L'art serait alors la preuve d'une métaphysique possible, puisqu'il offre à voir la réalité non reproductible, dont on ne peut abstraire, ni réutiliser les éléments qui la constituent. Plus encore il aurait un effet direct sur nous, puisqu'il ne nous parle pas seulement de ce moment unique, il nous le fait vivre. Alors que nous disions avec Madame Bovary que l'art nous met à distance du temps réel, il nous fait désormais percevoir le temps réel. C'est qu'entre les deux on détache l'œuvre d'une possible imitation du réel. L'œuvre a alors sa propre réalité, comme nous l'avions vu dans le premier chapitre de cette partie : en tant qu'acte de création, il nous met en communication avec une émotion qui ne nous parle pas d'elle, mais qui nous élève jusqu'à elle en cela qu'elle est totalement nouvelle. C'est cette réflexion sur l'émotion au début des *Deux sources* qui consacre l'art comme « *émotion créatrice et création d'émotion* »³, émotion créatrice parce qu'elle peut s'éparpiller dans de multiples représentations, création d'émotion parce que cette émotion est une couleur en plus ajoutée à la palette de l'âme humaine.

Tandis que le philosophe remontera la pente de la création, pour la replacer dans le tout d'une réalité mouvante qui s'éprouve comme une incessante activité créatrice et qu'il cherchera à saisir, l'écrivain par son récit, ou tout artiste par son art, nous amènera toujours plus aux confins de l'individualité⁴. Mais cette individualité n'est pas tant celle d'un objet qu'il essaie d'imiter dans son unicité. C'est plutôt sa propre individualité, celle d'une âme qui fait effort pour se fixer dans l'art en nous la faisant apparaître à travers lui. En créant quelque chose d'absolument original et personnel, il s'engagera dans la matière jusqu'à l'achèvement de l'individuel, par sa fixation dans l'œuvre qui s'est détachée de son auteur :

Ce que le peintre fixe sur la toile, c'est ce qu'il a vu en un certain lieu, certain

¹ Bergson, « L'intuition philosophique », *La pensée et le mouvant*, p. 137.

² Bergson, *Le Rire*, p. 120.

³ Voir à ce sujet l'article très clair de F. Worms, « L'art et le temps chez Bergson. Un problème philosophique au cœur d'un moment historique », *Mil neuf cent, revue d'histoire intellectuelle*, 2003/1, n°21, p. 163.

⁴ Bergson, *Le Rire*, p.117, p.123.

jour, à certaine heure, avec des couleurs qu'on ne reverra pas. Ce que le poète chante c'est un état d'âme qui fut le sien, et le sien seulement, et qui ne sera jamais plus. Ce que le dramaturge nous met sous les yeux, c'est le déroulement d'une âme, c'est une trame vivante de sentiments et d'évènements, quelque chose enfin qui s'est présenté une fois pour ne plus se reproduire jamais¹.

c) Contrepoids de la matière littéraire à la réflexion philosophique.

Dans la quatrième partie de son petit essai sur Bergson, Kazantzaki reprend lui aussi la différence entre philosophie et art :

L'art a aussi pour but de nous faire découvrir l'essence de la vie, de nous suggérer la vision de l'existence universelle, en levant le voile de la tromperie que l'intelligence a déposé devant nous pour ses besoins pratiques : raviver le sentiment du vrai que les habitudes déforment et nécrosent, montrer l'âme profonde et vibrante des phénomènes, ceci est le but de la Philosophie et de l'Art. L'art cependant, c'est la philosophie avant l'analyse et la critique, avant la science. L'art rend compte ainsi de la possibilité de la connaissance métaphysique sans la résoudre en une causalité autre que celle, unique, qu'elle donne².

Nous venons de le voir, l'artiste vise l'individuel, lequel ne nous apparaît qu'à travers son expression, c'est-à-dire sa fixation. Le philosophe, lui, s'efforce de récupérer le sentiment avant qu'il ne s'éparpille dans les mots, qu'il ne s'extériorise dans la matière, pour retrouver de la sorte le mouvement de la conscience qu'il l'avait vu naître, le sens profond auquel le mot avait offert son support. Il essaie de se projeter au cœur du chaos. La philosophie est donc antérieure à l'art parce qu'intérieure, gardant autant qu'elle peut l'espace en suspension. D'où le fait qu'elle ne peut pas faire sentir, car pour faire sentir il lui faudrait un support matériel nécessaire à « l'éparpillement », expression chère à Bergson pour décrire le mouvement qui part de l'esprit à la matière. Il s'agit de cette fine couche qui recouvre le chaos, nécessaire au vécu. Seul l'art peut conduire à bien cette entreprise dès lors qu'il donne à son sentiment la forme nécessaire à son expression. Bergson qui se place par exemple en auditeur devant un poète³ ne nous parlera pas d'un poème en particulier, de la forme concrète qu'il prendra, mais remontera la pente pour saisir la façon dont sa conscience s'installe doucement dans le rythme du poème. Il devient d'autant plus difficile d'imaginer le chevauchement possible du domaine de l'art sur celui de la philosophie que l'art est le meilleur moyen de faire sentir la durée. Mais il semble pourtant arriver trop tard pour pouvoir porter en lui-même une connaissance philosophique, et puis il disparaît sous la plume du philosophe qui porte son attention d'abord sur son rôle plutôt que sur l'essentiel de l'art qui est d'être unique. Bergson dans le deuxième

¹ Bergson, *Le Rire*, p. 123.

² Kazantzaki, « Α. Μπέρξον », G. E., Stefanakis *Αναφορά στον Καζαντζάκη*, p. 146-147.

³ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 210.

chapitre du *Rire* évoque l'idée que le poète peut devenir homme d'esprit. Mais dans le passage par lequel le poète devient homme d'esprit, il y a une perte, la même qui résulte de la substitution de la sensation que provoque en nous une œuvre par son explication, car « il perdrait le double lien qui maintient ses idées en contact avec ses sentiments et son âme en contact avec la vie »¹. Il y a ajouté l'intelligence, et en même temps une certaine distance qui le maintient hors du mouvement de la réalité. C'est aussi peut-être pour cette raison que l'œuvre de Kazantzaki balance entre philosophie et littérature : comme si, étant profondément philosophe et s'apercevant de la perte et du manque de vitalité de son « Idée » dans l'expression des thèses, il voulait opposer à la « sècheresse » de l'expression la vitalité du vécu et du récit, ou comme si, pour le dire autrement, la littérature offrait la matérialité qui manquait à la philosophie, le mûrissement dans la parabole qui permettrait de faire pénétrer l'intuition dans le vécu de l'expression littéraire. Ainsi ce ne serait plus la philosophie qui viendrait après l'art, mais l'art qui viendrait donner une épaisseur à la philosophie. Puis l'art serait de nouveau rattrapé par le philosophe lequel verrait bien que le point de vue de l'artiste n'est pas définitif, et que même l'effet de son œuvre peut évoluer et faire évoluer dans le temps. Ainsi si l'art est réservé à un petit cercle de privilégiés, pourquoi ne pas imaginer qu'en s'adressant, idéalement, à un large public, la philosophie accompagne l'art dans l'action qu'il peut avoir sur les autres, et qu'en retour l'art lui donne la possibilité d'actualiser dans des récits, des personnages, autrement dit par la création de vivants, ce qu'elle ne peut qu'évoquer comme virtualités ? De cette manière, une fois démontré que l'effort de conscience commun aux deux auteurs les lie au sein d'une même méthode intuitive, nous pouvons reconnaître que la littérature kazantzakienne peut s'inscrire de manière active dans le débat philosophique soulevé par Bergson avec la notion de « durée ». Sans jamais se confondre avec la philosophie bergsonienne, elle pourra sans doute même dépasser l'effet simplement « local » que Bergson attribue à plusieurs reprises à l'art.

Son théâtre témoigne en cela de la volonté d'incarner systématiquement l'intuition d'*Ascèse*, mais parfois l'idée est encore trop présente : C. Janiaud-Lust² remarque combien tous ses grands personnages de théâtre se ressemblent, suivent à peu près le même cheminement de « desperados », dont les grands traits sont écrits dans *Ascèse*, Nicéphore Phocas, Mélissa, Julien l'Apostat, etc.. Néanmoins chaque pièce est le récit d'actes héroïques, qui se ressemblent sans doute un peu trop. Dans les récits - roman et carnets de voyage - l'évolution est plus prononcée : par exemple les deux romans qui font suite aux voyages en Russie et au

¹ Bergson, *Le Rire*, p. 81.

² C. Janiaud-Lust, *op. cit.*, p. 400.

Japon écrits dans les années 20 et les années 30, nous offrent un récit entrecoupé de réflexions, des parties entières d'*Ascèse* y sont intégrés. Dans ses romans de maturité, l'idée est complètement intégrée à l'histoire, ou mieux, l'histoire est l'idée, elles sont inséparables. Les réflexions ont disparu au seuil de la création mais elles projettent sur le mur du récit l'exemple d'une montée, d'une lutte, l'exemple d'une vie mobilisée, la tension de l'âme qui ne fait place à aucun repos. Il semble qu'alors seulement il s'est libéré des formules d'*Ascèse* pour remonter plus haut, jusqu'à l'intuition épurée d'une représentation qui avait pu devenir obstacle à un prolongement de la création. Jamais il ne reniera *Ascèse*, mais ne pas la renier c'est aussi, suivant son commandement, savoir la dépasser. Il trouve que les moyens qu'il utilise sont « trop faibles ». Or pour aller plus loin, il fallait dépasser le double point de vue du philosophe et de l'artiste : « que signifie l'art ? Une belle phrase, une belle comparaison et un vers sublime ? Tout cela est petit et ne touche point les grandes vagues humaines »¹. Nous sommes alors en 1927. L'art est local mais la connaissance qu'il donne est direct. Local signifie à la fois qu'il n'agit que sur la perception de l'individu, et qu'il n'agit que sur des personnes privilégiés ; la philosophie touche au contraire le changement absolu puisqu'elle montre le chemin d'un changement complet de notre vision du monde. Mais avec *Les deux sources*, il semble que le philosophe atteint ses limites. La philosophie ne peut pas elle non plus toucher les grandes « vagues humaines ». En fait, philosophes et artistes doivent être relayés ou seront toujours devancés par ces hommes qui font de leur vie un modèle de sagesse et un modèle de création, autrement dit par ces hommes qui sont à la fois « grands hommes de bien » et « créateurs »². Ils sont l'accomplissement humain de ce à quoi peuvent aspirer idéalement philosophes et artistes pour toute l'humanité : combinant à la fois l'individualité d'un être et la portée universelle de leur action, ces êtres transforment absolument, c'est-à-dire dans les profondeurs de l'âme, l'humanité entière. Kazantzaki ajoutait à cette volonté de dépasser l'art et devant le sentiment d'impuissance à propager son idée : « seule la foi et l'action, un Christ ou un Lénine, valent la peine de vivre aujourd'hui. Les autres existent pour les attendre ou, tout au plus, pour préparer leur venue par leurs cris provinciaux et inarticulés »³. Son art allait désormais faire revivre ceux dont la vie est devenue œuvre d'art.

¹ E. Kazantzaki, op. cit., p. 187.

² Bergson, « La conscience et la vie », *Energie spirituelle*, p. 25.

³ E. Kazantzaki, op. cit., p. 187.

II) La graine qui devient semence : l'homme créateur de l'humanité.

Malgré tout l'enthousiasme qu'Orestis avait mis dans son discours, il ne saura pas emporter les auditeurs : « Orestis s'est lancé contre le courant de la Réalité, très brutalement et de manière don quichottesque, et il s'est brisé. Orestis n'a pas appris (et cette ignorance est mortelle pour chaque organisme) il n'a pas appris de quelle manière il faut que nous nous battions contre la Réalité et que nous essayions de l'amener dans nos eaux »¹. « La Réalité », ajoute-t-il, « est comme les animaux forts et féroces », autrement dit elle exige d'être apprivoisée. Elle a un rythme auquel il faut se soumettre, c'est le rythme du grain, de la semence, qui pour fleurir implique une maturation qu'Orestis n'avait pas pris en compte. La vie s'insère doucement dans la matière, elle ne peut pas lui imposer brutalement de prendre la forme voulue. C'est aussi au mouvement lent de la vie telle que Bergson la décrit dans *L'évolution créatrice* que nous pensons : « La résistance de la matière brute est l'obstacle qu'il fallut tourner d'abord. La vie semble y avoir réussi à force d'humilité, en se faisant très petite et très insinuante »². L'universalité n'implique pas seulement que toutes les formes de la vie soient unies. Elle donne surtout le rythme de création auquel l'homme doit aussi se soumettre pour donner un sens fécond à sa vie. L'âme d'Orestis s'est donc brisée, elle s'est brisée sur la réalité trop solide pour que ses idées s'y insinuent d'un seul coup.

Mais nous ne sommes là que dans son premier roman, écrit bien avant *Ascèse*. Il fera ensuite appel aux personnages mystiques dont Jésus et François d'Assise nous semblent être les plus aboutis dans son œuvre. Eux mettent en branle la roue³, qui passe sur des générations, et ces générations lèvent le grain. Il fallait pouvoir penser l'effet d'une prédication comme on pense une cause non productrice. Pourquoi une œuvre d'aujourd'hui dont l'on peut sentir la grandeur, mais que l'on ne comprend pas plaira tant dans des siècles ? Cette création non productrice de ses effets apparaît dans les *Deux Sources* avec la figure du Christ, et dans *L'évolution créatrice*, avec l'action de la machine à vapeur⁴. Le message d'amour du Christ prend doucement forme au sein de l'humanité, ressurgit à la surface pour éclore dans les mystiques, qui sont selon Bergson « continuateurs ou imitateurs »⁵ du Christ, et qui

¹ Kazantzaki, *Σπασμένες Ψυχές*, (*Les Ames Brisées*), p. 309.

² Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 99.

³ Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 492.

⁴ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 139 « Un siècle a passé depuis l'invention de la machine à vapeur, et nous commençons seulement à ressentir la secousse profonde qu'elle nous a donnée. La révolution qu'elle a opérée dans l'industrie n'en a pas moins bouleversé la relation entre les hommes. Des idées nouvelles se lèvent. Des sentiments nouveaux sont en voie d'éclore ». Ce n'est pas la machine à vapeur qui a créé ces idées nouvelles, elle ne les a pas produites, mais la maîtrise de la machine qui a su libérer d'autres applications de notre intelligence.

⁵ Bergson, *Les deux sources*, p. 254.

aboutissent à « ce grand effort en sens inverse de la nature »¹ qu'est l'idéal de la démocratie. *Les deux sources* ou *L'évolution créatrice* sont toutes deux d'abord des études d'où jaillira une morale de fait et non de droit. Elle n'est de droit qu'en tant qu'elle exagère les traits du statique et du dynamique quand en réalité les deux sont étroitement mêlés. C'est là en particulier toute la force des *Deux sources* de ne s'appuyer que sur les faits et de les faire regarder vers le futur. Pour distinguer entre deux morales effectives dans la société, Bergson se fonde sur l'évolution concrète de la civilisation en partant de l'étude des peuples primitifs. La morale sera d'autant plus solide que ses racines seront fermement plongées dans le sol de la réalité. D'un autre côté, pour chaque problème moral doit intervenir une solution créatrice. Si la solution se basait sur des éléments donnés dans les siècles passés, il n'y aurait plus de problèmes moraux. Pour Bergson, les vrais problèmes moraux apparaissent et se résolvent dans l'énergie créatrice des mystiques : puisqu'il est dans la nature de l'homme de faire la guerre, comment l'homme aurait-il pu considérer la guerre comme ce qu'il faut supprimer ? Puisqu'il est dans la nature de l'homme de partager la société entre dominés et dominant, comment pouvait-il envisager l'idée d'une démocratie réelle où tous les hommes seraient égaux ? La nature de l'homme est le regroupement en petites sociétés, lesquelles mènent, élargies à force de fusions mais surtout de conquêtes, à l'oligarchie ou la monarchie. Il fallait que quelqu'un ou quelques-uns aillent à rebours de cette nature pour ensuite pousser doucement la masse lourde de l'humanité vers le progrès créateur qui permettrait d'éclairer le problème moral. Le problème, pour celui seulement qui l'a senti, apparaîtra dans l'écart entre l'humanité d'aujourd'hui et celle de demain : il faut donc avoir d'abord saisi comment sera l'humanité de demain. Il n'y a de démocratie réelle que pour l'homme qui se sent l'égal de l'autre, mais pour que toute l'humanité sente en elle-même la profonde nécessité et la réalité de l'égalité des hommes entre eux, il fallait que l'idée de la démocratie germe doucement en eux. Bergson écrit que « de toutes les conceptions politiques, c'est en effet la plus éloignée de la nature, la seule qui transcende en intention au moins, les conditions de la « société close »² ». Elle est la seule parce qu'elle « attribue des droits inviolables à l'homme ». Mais voilà, elle « prend comme matière un homme idéal »³, c'est-à-dire que la démocratie est autant « un état d'âme », qu'un régime, ou même davantage un « état d'âme » d'origine religieuse d'où découle naturellement le régime démocratique. Il s'agit dans son essence d'abord d'une « direction où acheminer l'humanité »⁴ : mais ce n'est pas tant une direction

¹ *Ibid.*, p. 302.

² *Ibid.*, p. 299.

³ *Ibid.*, p. 300.

⁴ *Ibid.*, p. 301.

politique, qu'une direction morale où l'homme devient autre. Y acheminer l'humanité signifie moins l'instauration politique d'une démocratie que d'élever l'homme au-dessus de sa nature. Nous avons vu qu'une évolution des religions mixtes peut témoigner d'une évolution réelle de l'homme ; une évolution politique peut aussi en témoigner, il s'agit de celle qui prend la direction dont la limite idéale est la démocratie ; la démocratie serait alors à la société ce que le mystique est à l'humanité. Bergson parle ainsi d'une démocratie théorique, où le peuple souverain serait composé d'individus qui coïncideraient parfaitement avec l'esprit démocratique où l'homme serait « respectueux des autres comme de lui-même, s'insérant dans des obligations qu'il tient pour absolues, coïncidant si bien avec cet absolu qu'on ne peut plus dire si c'est le devoir qui confère le droit ou le droit qui impose le devoir »¹. La coïncidence serait telle qu'il n'y aurait plus d'écart entre sa volonté et l'intérêt général. Non seulement, pour Bergson, la démocratie est la preuve de l'évolution de l'homme puisqu'elle affirme les droits inaliénables de l'homme, liberté, égalité, fraternité, mais elle est en plus d'inspiration évangélique : derrière les textes se cacheraient l'amour universel prêché par le Christ des Evangiles. Si les causes de surface, c'est à dire les causes qui ont engendré les lois démocratiques sont celles négatives de la protestation contre la souffrance, Bergson envisage une autre cause plus profonde qui pourrait peut-être répondre à la question qu'il pose : pourquoi à partir d'un certain moment seulement on a décidé de ne plus « crever de faim »² ? Cette cause plus profonde pourrait être celle d'une maturation non seulement de l'homme, mais des paroles de l'évangile dans l'homme.

La démocratie, qui va contre le courant de la tendance naturelle de l'homme à former régimes oligarchiques et monarchiques, n'est-elle pas alors la preuve qu'il y a eu progrès au sein de l'espèce humaine, rendant possible l'impossible ? Jésus semeur, Jésus rédempteur prend alors tout son sens. L'humanité n'aurait pu être transfigurée autrement que dans le temps. C'est cette maturation invisible des profondeurs que nous retiendrons ici particulièrement dans la pensée bergsonienne. Elle était déjà présente dans *l'Essai* avec la distinction entre deux aspects du « moi », un moi de surface, « qui recouvre le premier, un moi dont l'existence a des moments distincts, dont les états se détachent les uns des autres et s'expriment sans peine par des mots »³. C'est le moi qui peut recevoir une idée, obéir à elle et pourtant ne rien assimiler de cette idée. Si nous pouvions considérer que la société contient elle aussi deux aspects différents, nous dirions que ce « moi » s'apparente à la réponse du public à un livre au

¹ *Ibid.*, p. 300.

² *Ibid.*, p. 301.

³ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 103.

succès énorme, public qui, s'il prend beaucoup de plaisir à la lecture, n'aura au fond, subit aucun changement, aucune impulsion vers le haut. Et puis il y a l'autre aspect du « moi », sincèrement lui-même, beaucoup plus difficile à saisir parce qu'il est fait de ces états de conscience hétérogènes qui s'interpénètrent, pure qualité, dans lesquels nous découpons les états de conscience extérieurs que nous saurons formuler et qui appartiendront au moi de surface. Le « moi » de surface est nécessaire au « moi » des profondeurs pour la même raison que le langage est nécessaire à la vie sociale. L'un et l'autre sont d'ailleurs liés étroitement. C'est en reliant ce moi des profondeurs qui sera à l'origine de l'acte libre - l'acte répondant parfaitement à la volonté de l'homme - à la mémoire faite d'images-souvenirs que l'idée de maturation apparaît peu à peu. La mémoire dont parle Bergson dans *Matière et Mémoire* remplie d'images-souvenirs est celle qui enregistre tous les faits de notre vie, tous les instants et les états d'âme hétérogènes dans l'ordre où ils adviennent, et se gonfle peu à peu de cette alimentation incessante de nos profondeurs. Cette mémoire spontanée a beau être dans les profondeurs, elle n'en est pas moins ce par quoi notre personnalité se constitue au fur et à mesure de notre existence. Elle a cela de commun avec le moi des profondeurs, qu'elle n'est pas en elle-même orientée vers la vie dans laquelle nous circulons. C'est pourquoi elle conserve, sans distinction aucune, absolument tous les événements du réel, comme le gage d'une authenticité qui ne peut pas être perdue. Cette mémoire est ce qui caractérise la durée de ma conscience. Mais la conscience a sa durée propre, c'est « un rythme particulier de durée »¹ qui est fonction de mes besoins pour agir sur les choses. Cette durée, plus elle se tend, plus elle résume les changements des choses et au lieu d'en percevoir les millions d'évènements qui ont lieu à ce moment, nous en avons une vue plus symbolique. A l'opposé de notre perception qui constitue la tension de la durée de ma conscience, se trouve la durée de la matière, transformation profonde, « transformation universelle » qui serait donnée à voir à une conscience qui n'aurait aucun besoin d'agir, parce qu'elle serait nécessité pure. Elle est d'ailleurs impossible, car la conscience est la liberté. L'action, nous l'avons vu, serait dissoute dans le chaos. Mais nous ne revenons pas au chaos. A ce point de la matière, dans la transformation universelle, le rythme de la durée n'est plus mémoire, mais répétition du même. Cette profondeur n'a plus d'intérêt parce qu'on sort justement de la vie, de la création :

S'il y a des actions libres ou tout au moins partiellement indéterminées, elles ne peuvent appartenir qu'à des êtres capables de fixer, de loin en loin, le devenir sur lequel leur propre devenir s'applique, de le solidifier en moments distincts, d'en

¹ Bergson, *Matière et mémoire*, p. 233.

condenser ainsi la matière et, en se l'assimilant de la digérer en mouvements de réactions qui passeront entre les mailles de la nécessité naturelle ¹.

Ainsi s'impose un contrepoids au chaos de la matière, contrepoids qui est fixation de mouvement, et qui a ici toute son importance puisqu'il est la condition de la vie et de la liberté, aussi minime soit-elle. Entre notre conscience et la matière, nous pouvons introduire une autre durée moins tendue que notre conscience qui perçoit, mais plus tendue que la matière. C'est la durée de la nature, la durée de la graine, de la maturation du fruit. C'est à cette durée que Kazantzaki fera largement référence pour imaginer l'évolution lente, indivisible, irréductible, de son œuvre, de l'âme humaine et de l'histoire humaine. Il s'agit du rythme de l'élan vital, du rythme qu'il a fallu pour créer l'homme, du rythme de création dans une matière récalcitrante. Avant d'analyser de près l'idée de la graine dans un texte de son autobiographie romancée, voyons d'abord comment l'idée de la semence, constante dans l'œuvre de Kazantzaki, permet de penser, sur le mode bergsonien, la lente propagation, la lente diffusion d'une couleur ajoutée au monde. Ici reprend tout son sens l'idée de participer à une œuvre qui dépasse une vie. Pour mieux comprendre l'idée qu'il puisse collaborer activement à la création de l'homme de demain, il n'y a pas de meilleur exemple que celui, si présent dans son œuvre, de l'œuvre de Jésus, relayée par l'autre exemple, celui de Lénine, sans doute moins probant car trop proche de nous.

Il envisagera en tout cas jusqu'à la fin de sa vie, que tous les hommes puissent dans un moment critique se lier les uns aux autres, dans une fraternité universelle. Il y a dans son *Ascèse* et partout dans ses œuvres jusque dans sa conception mystique du communisme, et même dans son roman de jeunesse *Les Ames brisées*, l'idée profondément optimiste d'un amour universel. Or cet amour universel dépend d'un élargissement de l'âme de l'homme qui ne se verrait plus comme un individu-atome, appartenant à une société-atome sans lien avec le reste de l'univers. Par quel moyen peut-on convertir, non plus seulement un homme, quoiqu'il pourrait suffire d'un homme, mais l'humanité toute entière à cette fraternité universelle ? D'ailleurs la difficulté n'est pas tant dans la multitude que dans la nature humaine qui tend naturellement à l'individualité. Dans son *Voyage en Russie*, il remarque que l'Idée est martelée : « Les mêmes mots d'ordre, la répétition des mêmes dogmes, les mêmes mouvements cadencés pour enfoncer l'idée dans les crânes », « ce mouvement de forgeron qui frappe sur l'enclume », « c'est le vrai mouvement de l'homme d'action » ². L'insertion de

¹ Bergson, *Matière et mémoire*, p. 236.

² Kazantzaki, *Toda-Raba*, p. 210

l'idée par la répétition peut être comprise comme création de l'âme si l'on se persuade qu'à force de répéter une idée, l'âme entière finit par se l'approprier. Mais cela peut-il fonctionner pour n'importe quelle idée ? L'âme en est-elle véritablement transformée ? Il rapporte une discussion qu'il a eu avec un commandant russe : si le commandant pensait pouvoir reporter tous l'ensemble des déterminations historiques au problème économique, pour Kazantzaki « les formes économiques sont simplement l'apparence la plus visible de forces plus profondes et plus sombres »¹. Tout serait-il donc cause de tout ? N'aboutissons-nous pas dans ce cas à l'expression de la vanité de l'action, même la grande action, noyée dans le reste des facteurs ? Nous revenons à son inquiétude première : qu'est-ce qui fait bouger les masses, si ce n'est pas en général le critère économique ? Qu'est-ce qui peut soulever un peuple si l'économie n'est pas première cause, si la faim n'est pas le facteur principal, s'il est impossible de prévoir l'enchaînement des faits de l'histoire ? Les théories scientifiques qui viennent soutenir l'analyse de la réalité sont incapables de créer la nouvelle civilisation qu'elles désirent créer. « Que leur manque-t-il ? » demande le général à Kazantzaki. La réponse, c'est l'écrivain qui la donne : il leur manque le mythe². Le mythe ? La fabulation ? La religion dynamique n'a-t-elle pas besoin elle aussi de la religion statique, du poids de la matière pour se répandre ? Les masses pour aller de l'avant ont besoin de croire, elles n'ont pas besoin de connaître la vérité, puisque d'ailleurs, elle sont celles qui fabriquent la vérité. N'avions-nous pas vu justement que la fabulation avait la force persuasive d'une hallucination ? Il le dira plus clairement dans son *Voyage en Angleterre*. La foi peut être une force plus grande que la faim : « la croyance (η πίστη) que nous pouvons modeler un tout nouveau monde, nous lester des poids superflus, et donner une virginité nouvelle à notre âme³ ». Nous croyons dans ce cas, ajoute-t-il à quelque chose qui n'existe pas. Mais ce qui n'existe pas, c'est quelque chose auquel nous n'avons pas assez « arrosé de notre sang », pour qu'il puisse dépasser le « seuil de son inexistence »⁴. Pour que l'humanité évolue, le peuple doit croire, comme si la croyance avait le pouvoir de « transsubstantier le cœur de l'homme »⁵, seul salut possible pour que la réalité d'aujourd'hui sorte de cette complexité et pour que disparaissent des problèmes insolubles. Dans *La dernière tentation du Christ*, lors de la dernière vision de Jésus, juste avant de mourir, il vit le temps d'un éclair les longues années tranquilles d'un père de famille, comme si son effort s'était essoufflé. Il ne serait pas mort, il

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ρωσία (Voyage en Russie)*, p. 224.

² *Ibid.*, p. 126.

³ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία (Voyage en Angleterre)*, p. 11.

⁴ *Ibid.*

⁵ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ρωσία (Voyage en Russie)*, p. 226.

se serait marié. Un jour Paul vient lui rendre visite. Jésus et lui se disputent. Jésus a abandonné son poste alors qu'il était le seul espoir du salut de l'homme. La vie sera-t-elle complètement différente dès lors que la crucifixion n'eut pas lieu ? Non, parce que Paul va créer le mythe du Christ qui sauvera le peuple, qui élèvera l'humanité. Il fera en sorte que le peuple croit dans le Christ. Peu importe désormais que l'histoire soit réelle ou pas. Ce qui compte c'est l'effort qui prend son impulsion : « Qu'est-ce que la vérité ? Qu'est-ce que le mensonge ? La vérité est ce qui donne des ailes à l'homme, ce qui crée de grandes actions et de grandes âmes, et ce qui nous fait nous élever de toute notre hauteur au-dessus de la terre. Le mensonge, c'est ce qui rogne les ailes de l'homme »¹. Paul créera Jésus, peu importe qu'il ait été jusqu'au bout de son œuvre, le message est passé, message d'amour, la roue est mise en branle², les fidèles répandent la nouvelle. Quel que soit l'auteur du commencement chrétien d'ailleurs, dira Bergson, le Christ est celui par qui quelque chose a commencé, quelque chose s'est créé. La vérité de ce commencement et de l'effet qu'il a eu n'est pas contestable. Reste la question en suspens : que faire croire au peuple du XXe siècle qui le fera évoluer vers l'homme de demain ? Vers quelle forme veut-on que la nouvelle civilisation évolue ? Qui peut créer l'homme de demain ?

a) Le communisme et l'action des profondeurs du héros.

Dans la partie action d'*Ascèse*, dans *Relation de l'homme avec l'homme*, le mouvement prend un autre aspect. On entre dans la matière de la réalité, le visage de Dieu devient plus précis, le regard se porte sur la société d'aujourd'hui, ou plutôt sur le monde des années 20, Kazantzaki est alors à Berlin entouré de la jeunesse communiste. Ce qui lui importe, c'est l'effort, l'élan, la flamme, car l'effort est le même, tandis que la réalité change. Et la matière même de l'effort, c'est-à-dire, la façon dont on répond au problème contemporain dépend de la réalité qui change. Il n'est donc pas possible de réfléchir véritablement sur l'action efficace sans se donner la matière : l'action efficace sera d'ailleurs celle qui sera parfaitement ajustée à la réalité. L'effort n'est donc le même qu'en tant qu'il est effort, il doit savoir se renouveler, s'ajuster à une réalité mouvante :

A chaque époque critique un groupe d'hommes s'est hasardé à se faire porteur de Dieu, luttant au premier rang et assumant l'entière responsabilité du combat.
Il fut un temps où ce furent de rois ; puis ce furent des seigneurs ; une autre fois des bourgeois ; ils ont créé des civilisations, ils ont libéré la divinité.

¹ Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 491.

² *Ibid.*, p. 492.

Aujourd'hui Dieu est un ouvrier, qu'exaspèrent la fatigue, la colère, la faim. Il sent le tabac, le vin, la sueur. Il jure, il crève de faim, il fait des enfants, il ne peut pas dormir, dans les greniers, dans les sous-sols, il menace¹.

La morale est, pour lui, aussi mouvante que la réalité. Elle ne peut pas se fonder sur une réalité ancienne :

Les vertus changent, de nouvelles sont créées, les anciens espoirs pâlisent et s'éteignent, la patrie prend un nouveau visage. Lentement, dans ces corps abîmés par le travail, le nouveau décalogue mûrit. L'ancien mariage a perdu de sa prestance et de son charme ; le couple n'a plus le temps de rester seul, sans souci - la pauvreté, l'esclavage, l'ignorance, le vin, les enfants entraînent derrière eux les hommes. Comment peuvent-ils se regarder, désormais, hommes et femmes, tranquillement, un long moment, comme dans les vieilles histoires du bon temps²?

Kazantzaki répète souvent sous des formes différentes que c'est l'élan qui pousse vers l'idéal et l'effort pour la conquête qui valent plus que l'idéal et que la conquête en eux-mêmes. L'effort pour se libérer est plus essentiel que la liberté elle-même, qui n'appartient dans l'absolu qu'à l'abîme, à la mort³. Dans *Le Banquet* écrit au même moment qu'*Ascèse* il écrit que Dieu « n'est pas la force qui a trouvé un équilibre éternel, mais la force qui brise éternellement chaque équilibre. Et celui qui se bat et avance dans son cercle étroit avec la même méthode trouve et travaille avec Dieu »⁴. Mais l'élan s'essouffle, l'effort se relâche : la nature humaine a des limites et ne peut tenir longtemps dans l'effort. Dans les réflexions liées à son dernier voyage en Russie, il s'enquit de cette nature humaine qui ne peut pas prolonger pour longtemps cet état de tension dans lequel elle se trouve quand elle est élan :

La réalisation de l'idéal a amoindri l'âme de celui qui luttait pour cet idéal ; les âmes, parvenues à un équilibre qui leur paraît confortable, ne veulent plus avancer. Les révolutionnaires ont le confort, le confort conduit bientôt aux idées conservatrices et les conservateurs deviennent réactionnaires.

Je ne veux pas, poursuit-il condamner cette courbe, nécessaire et parfois utile de l'ondulation humaine. Il est naturel que les âmes ne résistent pas à une continuelle tension, désirent vivre en repos sans inquiétude, comme la plante, en oubliant⁵.

C'est que la matière n'est jamais la même :

¹ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 99.

² Kazantzaki, *Taξιδεύοντας, Ρουσία (Voyage en Russie)*, p. 264.

³ Kazantzaki répète souvent que l'effort est plus important que le résultat de l'effort, « le stade le plus valable de l'avancée humaine n'est pas la réalisation de l'idéal mais l'élan qui pousse vers lui », lettre n°92, Lettre à Prévélakis, du 28 août 1929, sous forme de profession de foi, « La leçon de la Russie » dans les annexes de C. Janiaud-Lust, *Nikos Kazantzaki, Sa vie, son œuvre, op. cit.*, p. 574 ; « La valeur de l'homme n'est pas la Victoire, mais le combat pour la Victoire », *Taξιδεύοντας, Ιταλία (Voyage en Italie)*, p. 12. On peut se demander ce que serait dans ce cas le faite de l'effort : serait-ce le stade qu'atteint celui qui ne souffrirait plus dans l'effort ? Mais peut-il y avoir un effort sans douleur ?

⁴ Kazantzaki, *Συμπόσιον (Le Banquet)*, p. 87.

⁵ C. Janiaud-Lust, *op. cit.*, p. 574

ce que l'on appelle matière et ce que l'on appelle esprit s'échangent - ce qui dans la génération précédente était mouvement, élan vers le haut, esprit, dans la génération qui arrive, devient immobile, irrespirable, lourd et réagit désormais comme la matière. Un souffle qui montait, flamboyant, et créait - ils l'appelaient religion, race, idéal, patrie - en peu de mois s'éteint, commence à descendre en cendre et devient obstacle à un autre souffle qui monte ¹.

Le même effort fait par Thérèse D'Avila à un autre moment aurait pris un autre visage parce que la matière n'aurait pas été la même² :

A une autre époque, avec d'autres conditions, la même flamme prendrait un autre visage, elle danserait autrement dans l'air. [...] Si elle vivait à notre époque, entourée par d'autres âmes toute aussi flamboyantes, dans la lourde réalité contemporaine, voyant l'injustice, la faim, la douleur, n'ayant plus l'ancien dieu auquel se raccrocher pour déplacer dans une autre vie la récompense et la punition, elle lancerait un autre genre de croisade et elle prendrait une autre armée.

La même âme, la même flamme, prend en fonction des besoins de chaque époque avec les éléments de chaque race, un autre nom. Mais un œil entraîné ne se laisse pas tromper.

L'efficacité d'une idée exige de se donner la matière et non seulement la forme, sauf que la matière change en fonction de l'époque et l'élan retombe chaque fois dans la matière qui devient alors obstacle. Kazantzaki introduit dans *Toda-Raba*, une façon très bergsonienne de percevoir la vérité. Pour résoudre un problème politico-économique (faut-il laisser le paysan libre, sachant que plus il est libre, plus il produit, mais en même temps, plus il devient réactionnaire et dangereux pour le gouvernement ?), il répond : « Où est la vérité ? Nulle part. La vérité se fait encore ; elle coule et se transforme avec le problème qui évolue et change à chaque instant. Elle dépend en grande partie de notre tactique et de nos actes »³. L'idée est celle d'une création de la vérité qui dépend entièrement du problème qu'on se donne. Ce que doit être le paysan aujourd'hui ne correspond pas à ce qu'il devra être demain, mais ce qu'on en fait aujourd'hui ouvre le chemin vers demain. Nous pouvons donc être dès maintenant les créateurs du futur.

Il veut qu'*Ascèse* soit perçue comme la prolongation du mouvement commencé par la révolution communiste. Le communisme devient à son tour un organe-obstacle. Il est un tremplin pour élever l'humanité, mais ne saura aller jusqu'au bout, car son idéalisme n'est

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p. 56.

² *Ibid.*, p. 57.

³ Kazantzaki, *Toda-Raba*, p 172-173.

efficace que sur une réalité statique. Dans *Ascèse*, le problème de la morale est universel mais contemporain, universel mais social. Si chacune des actions de l'homme affecte d'abord le milieu qui nous environne, chacune d'elles doit alors prendre en compte la matière de la réalité d'aujourd'hui. Son *Ascèse* est une œuvre méta-communiste¹, dira-t-il à plusieurs reprises. Méta-communiste non seulement parce qu'elle dépasse cette retombée du communisme en essayant de conserver seulement l'élan, mais aussi parce que l'expérience du communisme s'inscrit définitivement dans une œuvre qui veut en même temps le dépasser. Son appréciation du communisme a quelque chose d'apolitique. Kazantzaki n'est ni communiste, ni anticommuniste². Identifiant, comme nous le verrons par l'utilisation massive de métaphores chrétiennes, le mouvement communiste au départ d'une nouvelle religion, *Ascèse* en serait l'ouverture prophétique, la sortie, mais elle perd en même temps les racines puissantes qui rattachaient le communisme à la réalité. La masse fut entraînée parce qu'on leur faisait la promesse qu'elle n'aurait plus faim. *Ascèse* en se détachant de la réalité gagne en dynamisme. Ce n'est pas seulement par l'idée qu'il sèmera son « inquiétude universelle »³. Dans la première édition d'*Ascèse*, il écrira qu'« *Ascèse* a été écrit en Allemagne en 1923 pour exprimer la lutte de l'âme et les espoirs d'un cercle communiste d'Allemands, de Polonais, de Russes, qui ne pouvaient pas respirer comme il faut dans la perception étroite, retardée, matérielle de l'idée communiste⁴ ». Ce qu'il garde du communisme, ce n'est ni l'idéal politique, ni la forme qu'ont pris les faits, mais la « flamme qui dévore, homme, terre et ciel ». Ce qui lui plaît c'était « l'instant héroïque », le reste « comment le terrible instant se canalise en un sage besoin quotidien », ne l'intéresse pas⁵.

1- élargir la vision.

Dans ses voyages, le spectacle du progrès effectué par les civilisations saura lui faire sentir la présence d'une force ascendante et rendra quasiment visible ce qui s'étale sur un plan trop large pour être saisi par la conscience humaine. Les événements dans la Russie du début du

¹ E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 184.

² Kazantzaki, *Toda-Raba*, p. 139, « si nous étions communistes, notre tâche serait aisée et les conclusions connues d'avance ; nous aurions déformé, consciemment ou inconsciemment, tous les faits pour les soumettre à la discipline du marxisme et à la foi naïve et féconde des hommes d'action. Est-ce que tout, hélas ! avec un peu de bonne volonté, ne s'explique pas par le facteur économique ? Nous vivons la fin d'une civilisation et, comme cela a été toujours, le matérialisme s'est proclamé la clef de tous les mystères. Le monde devient une machine et l'explication de toutes choses une gageure de dialectique et d'ingéniosité. Si nous étions anticommunistes, il nous serait également aisé de dénigrer tout l'effort soviétique en mettant en relief le côté comique et les tâtonnements enfantins et souvent sanglants de toute idée qui s'efforce, impitoyable et maladroite, à devenir réalité ».

³ Prévélakis, *τετρακόσια γράμματα (400 lettres)*, p. 158-159.

⁴ Kazantzaki, *Ασκητική*, p. 116. Il s'agit d'une note rapide qu'il avait ajoutée à la première édition d'*Ascèse* de 1927, note que Patroklos Stavros rapporte dans l'étude qui suit *Ασκητική* aux éditions Kazantzaki de 2007.

⁵ Kazantzaki, *Toda-Raba*, p. 14.

XXe siècle, par exemple, viennent confirmer son sentiment d'une évolution à laquelle l'homme participe aujourd'hui :

Dans les villes bruyantes, les pays enneigés et les steppes tranquilles de la Russie, j'ai vu pour la première fois si visiblement l'Invisible.

Et quand je dis « Invisible », je ne parle pas d'un quelconque Dieu de prêtres ni d'une conscience métaphysique ou d'un reflet poétique du désir ; je parle de la force cosmogonique qui nous utilise, nous les hommes – et avant nous les animaux, les plantes, et la matière – son vecteur, sa bête de somme, et elle s'empresse comme si elle avait un But, et suivait une route. Tu sens qu'elles t'entourent ici, en Russie, les forces aveugles qui créent l'œil et la lumière.

Si le visible ne suggère pas toujours l'invisible, le progrès est tel dans cette Russie du début du XXe siècle (et cela malgré les nombreuses déceptions qu'il rencontrera) qu'il donne à voir, à « l'œil nu » les transformations inhérentes au visible. C'est par ailleurs une même « force » qui crée à la fois l'œil et la révolution bolchévique (ce qui semble être un clin d'œil à *L'évolution créatrice*), comme si cette dernière s'inscrivait véritablement dans la continuité de l'évolution de la vie et portait l'homme à élever son espèce en lui insufflant le moyen de transcender son propre être. Dans son ouvrage, Peter Bien qui s'intéresse de près à la pensée politique de Kazantzaki fait remarquer que s'il s'attache au communisme alors qu'il réside à Berlin et travaille à l'écriture de son *Ascèse* parallèlement à ses activités politiques, ce n'est pas pour des raisons marxistes mais pour des raisons bergsoniennes : il trouve dans le bolchévisme une forme d'énergie semblable à celle de l'élan vital, comme « un organisme développé », dont « l'essentiel est la continuité de progrès »¹.

Mais nous avons vu que ce n'est pas tant le communisme qui l'intéresse. Ce qui l'intéresse c'est le mouvement et l'« Idée » auxquels il participe, sans en être le point de vue définitif. On retrouve surtout le mouvement d'une « Idée » qui travaille les profondeurs, et qui ne se propage pas dans l'humanité avant d'avoir préparé, lentement, les âmes à la recevoir. L'évènement extérieur de la révolution, datable et ainsi saisissable historiquement, n'a pas autant d'importance que l'empreinte qu'il s'apprête à laisser dans le temps (et dans son œuvre). Dans une lettre que Géranos écrit (Géranos est le personnage de *Toda-Raba* qui lui ressemble le plus), la naissance du communisme est comparée à celle du Christ : une étoile rouge que deux hommes ont vu au loin², « une crèche immense, bloquée et ensanglantée, quel

¹ P. Bien, *op. cit.*, p. 41. P. Bien reprend d'ailleurs le vocabulaire de Bergson écrit : « Envisagée de ce point de vue, la vie apparaît comme un courant qui va d'un germe à un germe par l'intermédiaire d'un organisme développé [...]. L'essentiel est la continuité de progrès qui se poursuit indéfiniment, progrès invisible sur lequel chaque organisme visible chevauche pendant le cours intervalle de temps qu'il lui est donné de vivre ».

² *Ibid.*, p. 138.

est ce nouveau-né qui prétend sauver le monde », « un petit cri strident (« est-ce la voix du Messie ? »¹). Une des grandes différences avec le Christianisme est que nous nous tenons désormais à distance de deux mille ans de la naissance de Jésus ; avec le communisme ce n'est qu'en terme prophétique qu'il peut parler, et sa prophétie d'une guerre prochaine entre les états communistes et les « états bourgeois » trouvera sa confirmation dans un futur malgré tout très proche² :

S'il était donné à l'homme de capter toute la vérité - son noyau incandescent et sa nébuleuse vibrante - dans des mots, notre parole serait rude, visionnaire, aveuglante. Ce qui se fait aujourd'hui en Russie consciemment est pâle et incertain en comparaison de ce qui éclate dans l'inconscient, sans que les chefs le sachent ou le veuillent. Vaguement, nous devinons que des faits géants se sèment sur ce champs immense et gras de moujiks. Malheureusement nous vivons très peu et c'est à peine si nous avons le temps de deviner - et cela en un trop bref éclair- la courbe qui jaillit et s'élançe d'un point éphémère de notre époque³.

La démocratie n'est plus seulement une idée, les droits des hommes non plus, même si elle n'est pas parfaite, la révolution a eu lieu et les hommes ont fait un grand bon en avant dans l'idée des droits de l'homme universel. Dans le communisme au contraire l'Idée n'est pas encore digérée, la masse n'y est pas sensibilisée, elle sert de moyen vers cet idéal. La question se pose d'ailleurs dans son *Voyage en Russie* : la révolution commence-t-elle par une éducation de la masse ou par l'impulsion donnée à la masse pour qu'elle se déplace vers un idéal supérieur ? Ce problème - comment élever les masses ? - il le soulève régulièrement, comme dans cette discussion « rapportée », mais qui pourrait tout aussi bien être les deux faces d'un sentiment qu'il éprouve à l'égard du régime en Russie, discussion où il s'entretiendrait avec un intellectuel « délicat ». On retrouve le même dialogue dans *Toda-Raba*, entre les personnages Amita, japonais et Géranos, grec. D'un côté, Kazantzaki-Amita est effrayé par la forme que prend « l'Idée communiste ». Il est déçu de voir que même les meilleurs d'entre eux s'enfoncent « dans leurs petites passions humaines »⁴. Ne faudrait-il pas d'abord changer l'homme pour qu'il voit que « le but de la lutte n'est pas de manger, mais de transformer la ripaille en esprit »⁵ ? Ne faut-il pas commencer par éclairer, l'homme, l'éduquer ? Kazantzaki-Géranos répond avec mépris à son interlocuteur, Kazantzaki-Amita, qu'une révolution doit passer par le sang plutôt que par la paix : considérer les hommes, « sans ventre et neutres, ni masculins, ni féminins », leur donner comme but de leur vie « un

¹ *Ibid.*

² Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ρουσία (Voyage en Russie)*, p. 269.

³ *Ibid.*, p. 142.

⁴ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ρουσία (Voyage en Russie)*, p. 254.

⁵ Kazantzaki, *Toda-Raba*, p. 194.

but géométrique à résoudre », ne pourra pas « renouveler le monde »¹. Ce qu'il faut et qu'il a toujours fallu pour qu'un changement se produise, c'est que le peuple, une « masse obscure, dure, récalcitrante »² se soulève et qu'il soit inconsciemment porteur de l' « Idée », comme une abeille qui butine et laisse tomber du pollen ici et là. L' « Idée » devrait donc être à l'arrière-fond d'un mouvement effectué par les masses le long des époques. C'est ainsi que le mouvement procède : quelques hommes pris par la passion peuvent soulever des foules, mais pour soulever les foules, on ne part pas d'en haut, de l'idée, mais d'en bas, de la matière que l'on modèle pour que s'incarne ensuite l'Idée. Comment une foule qui a faim et qui souffre pourrait-elle d'ailleurs s'intéresser à l'Idée qui ne lui promet pas à manger ? La révolution communiste est un changement de surface qui pourra participer d'un changement plus profond : celui où l'homme aura vraiment changé. La révolution communiste est ainsi englobée dans un mouvement beaucoup plus large. C'est qu'il est nécessaire d'aller plus loin que le communisme car celui-ci, limité par les déterminations humaines, reste dans une logique de dominé-dominant, qui entraîne dans un cercle statique tous les changements politiques³.

Comme dira Bergson à propos de la démocratie, même si l'application de l'idéal oblige sa transposition en terme d'assouvissement matériel, il s'en ressentira de son origine⁴. Comment Bergson perçoit-il dans la démocratie la continuité de l'élan chrétien ? Dans le fait qu'il n'y a que par la négation que les formules démocratiques des droits de l'homme sont applicables, toujours énoncées contre un abus particulier. S'il fallait dire non pas ce qu'il ne faut pas faire, mais ce qu'il faut faire, alors la démocratie apparaîtrait dans des termes quasi évangéliques. On peut voir déjà dans ces deux livres, *Voyage en Russie* et *Toda-Raba*, deux niveaux de perception de l'évènement : soit l'évènement n'est pas compris, il est décevant, parce que l'on voudrait qu'il soit atteint tout de suite. Avec les intellectuels, non seulement il y a déception, mais aussi perte de l'énergie initiale, parce que l'incertitude porte avec elle toute la lourdeur du rationnel. C'est que la rencontre avec la matière lourde projette l'idée dans un horizon à peine visible. La réalité absorbe les hommes dans un déroulement dont ils ne pouvaient pas prévoir la forme, et l'instantanéité de l'idée formulée par les intellectuels dans l'univers éthéré des livres fait contraste à la lenteur des mouvements du réel. Le discours de Rahel, une des protagonistes de *Toda-Raba*, oppose l'intellectuel à l'homme d'action : l'homme d'action se

¹ Kazantzaki, *Ταξιδευοντας, Ποσεια* (*Voyage en Russie*), p. 255.

² Kazantzaki, *Toda-Raba*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 256-257.

⁴ Bergson, *Les deux sources*, p. 301.

meut dans la réalité, pas toujours conscient de l'idée qu'il sert, l'intellectuel se meut bientôt dans le sens inverse au mouvement de l'idée qu'il a lancée. Rahel s'oppose en cela au personnage Ephraïm Michalovitch qui au contraire fait figure de « mystique », de « romantique »¹ :

Nous sommes entrés, mes gaillards, dans la zone impitoyable de l'action immédiate ! Jadis, les poètes et les écrivains et les illuminés allaient en avant et semaient des mots. Ces mots étaient pleins de matières explosives - des obus. Un jour, les mots ont éclaté : révolution, guerre, massacre, famine et réalité quotidienne combattante. Les pauvres intellectuels anémiques s'épouvantent ; ils s'enfuient. Ils croyaient que la liberté peut venir sans violence, un beau jour, comme le printemps. Les imbéciles ! Mais la liberté vient toujours dans le sang - comme la guerre. Oui, oui, ne crie pas, Dina ! Je sais, quelques intellectuels sont restés avec nous, d'autres ont surgi. Mais, lorsque la serviette sous le bras, je me rends chaque matin, les chaussures éculées, grelottante, à mon travail et que je vois un de ces intellectuels, je me sens écoeurée. Que veulent donc ces badauds-là à l'heure présente ? N'ont-ils pas un peu l'air parasites ? Ils ont crié, jadis, ils ont appelé l'Idée. L'Idée est venue. Il faut maintenant non plus la chanter mais, tout prosaïquement, la nourrir, la vêtir et la loger. Sacha Kousmitch, ne t'inquiète pas ; je vais te dire encore un mot ; attrape ! Lorsque, l'été, pendant mes quatre semaines de vacances, j'erre dans les champs, je rencontre, tombés à la renverse, vidés, crevés, des scarabées mâles. Ils ont fait leur devoir, ils ont transmis la semence ; ils se retiennent maintenant à l'écart, renversés sur le dos, et meurent. Quand je vois ces pauvres scarabées je pense, oui, oui, ne riez pas, à nos intellectuels. Qu'ils se résignent eux aussi à crever tranquillement, comme des scarabées² !

L'intellectuel se rétracte et porte bien son nom ici : il est celui qui ne voit pas que l'homme peut changer, il est celui qui voit se reproduire comme un cercle infernal les mouvements des évènements historiques :

« [...] Je vois d'un œil clair l'instant où le hasard m'a fait naître : les masses qui souffrent et ont faim se ruent vers la table abondante où les gros seigneurs trônent, engourdis, alourdis, insolents. Les gros seigneurs entendent soudain le brouhaha et se retournent. Ils éclatent de rire, puis pâlisent, ils s'abaissent inquiets et regardent : leurs esclaves et leurs machines montent à l'assaut ! Cet instant est sublime et je le savoure avec délices.

« Je sais encore ceci que vous, les communistes, ne savez pas, n'osez pas savoir : aussitôt que les assaillants prendront le pouvoir - la table- ils se mettront, eux aussi, à s'engraisser et à s'engourdir. Et d'autres masses souffrantes et affamées surgiront de nouveau sur la terre/ Ainsi les flots humains montent et descendent en cadence, sans trêve, jusqu'à la fin des siècles. Voilà ce que je sais moi, ô petites âmes pratiques !³

¹ Kazantzaki, *Toda-Raba*, p. 39.

² *Ibid.*, p. 36-37.

³ *Ibid.*, p. 41-42.

Ces différents protagonistes de *Toda-Raba* nous donnent les deux partis d'un débat qui hante l'œuvre de Kazantzaki. Mais s'ils font débat c'est que finalement aucun des deux partis, l'intellectuel ou l'homme d'action, ne satisfait réellement l'auteur. Pourtant à l'intellectuel, il semble préférer l'homme d'action qui se donne la matière de la réalité et se meut avec elle.

2- Rétrécissement du champs visuel : l'impuissance de Géranos.

La morale du *Voyage en Russie* et de *Toda-Raba* (cette pensée semble se préciser à ce moment-là mais l'idée est présente dans tous ses voyages) est une morale obscure de transition - un monde se détruit, un nouveau se crée¹ - un peu comme la morale d'*Ascèse*, où le peuple est une masse parfois sacrifiée au nom d'un idéal meilleur. Kazantzaki oscille entre empathie pour la souffrance de l'homme et indifférence divine : l'homme n'est parfois qu'un moyen, un support pour que l'élan vital aille plus haut, un organe-obstacle. Au bout du compte, si la famine a entassé les cadavres si les questions se multiplient, l'homme ne peut pas comprendre à son échelle l'œuvre immense à laquelle il est sacrifié. Faut-il pour cela renoncer à toute morale à l'échelle humaine ? Car là est bien le danger qu'amène avec elle la pensée d'une œuvre qui se prolonge au-delà de notre vie : à travers la souffrance des hommes, quelque chose se crée. Faut-il accepter ce mal pour un plus grand bien ?

Le sang et le crime sont l'indispensable initiation. S'il dépendait de moi de choisir entre le sang et la paix pour choisir l'idée nouvelle, je choisirais le sang. Non, certes, que je sois sanguinaire, mais je sais que plus est violente la réaction du mal, plus est sanglant la victoire, plus l'élan vers les hauteurs sera puissant et plus stable le triomphe².

Kazantzaki se pose souvent la question. En Grèce comme en Espagne il assiste à deux guerres civiles où il ne sait pas prendre parti pour un des deux camps, comme le Pope Yannaros dans les *Frères Ennemis*, ou Léonidas le jeune étudiant qui écrit :

A l'instant où je t'écris ma bien-aimée, une horrible pensée déchire mon esprit : est-ce que ces blessures de guerre n'ont pas été indispensables pour le progrès de notre âme ? Elle qui aurait sombré dans la paresse et la médiocrité, elle va créer de grandes œuvres, dans son indignation, dans sa fierté, dans son besoin d'oublier sa peine, en la transformant en beauté, en réflexion et en action. Alors que soit béni ce répugnant combat. A cette pensée l'horreur m'envahit ; mais si cela était la vérité, si cela est la vérité, ma bien-aimée ?³.

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ποίση (Voyage en Russie)*, p. 267 ; *Ascèse*, p. 98 (« Notre époque est un tournant brutal et décisif dans l'histoire un monde s'écroule, l'autre n'a pas encore surgi. Notre époque n'est pas l'instant d'équilibre ou la politesse, la concession, la paix, la bonté pourraient être des vertus fécondes »).

² Kazantzaki, *Toda-Raba*, p. 198 ; *Ταξιδεύοντας, Ποίση (Voyage en Russie)*, p. 255.

³ Kazantzaki, *Οι Αδελφοφάδες, (Les Frères Ennemis)*, p. 150.

Il fait de la guerre alors non pas une fin en soi, mais le moment de mobilisation des forces où la personne reprend conscience d'elle-même, de sa situation, la guerre est comme « un ébranlement de l'âme »¹. Elle est pour lui un moindre mal comparé à l'inertie dans laquelle plonge un peuple, à l'esclavage inconscient d'un esprit qui a perdu sa liberté. Il observe pendant la guerre en Espagne que les espagnols se sont réveillés. Tous même les femmes et les enfants lisent désormais les journaux, écoutent la radio, se concentrent, s'inquiètent de la situation. Ils prennent part à la responsabilité, ce n'est plus « l'habitude, la routine, l'indifférence qui modèlent la destinée de l'Espagne ». Puis il ajoute que le temps a pris du poids et de la valeur². Faire de la guerre quelque chose de bon pour l'humanité, parce qu'elle élèverait l'âme en la poussant à se battre, n'est-ce pas cependant entrer dans une certaine forme de déterminisme qui ne prend pas en compte la forme que prendra la guerre ? C'est pourtant un discours dans ce sens qu'il avait tenu à un général en Russie.

On lui fait le procès de sa violence prêchée. S'il ne prône pas la violence, il la justifie ainsi à maintes reprises. « Celui qui veut supporter l'horreur du moment présent - non pas seulement la voir, mais aussi la justifier - doit la voir, au-delà du moment présent, dans le futur »³. Pourtant il souffre devant l'horreur des guerres. La guerre civile en Grèce le déchire⁴. Peut-il toujours justifier la guerre ? Nous utiliserions cet aspect de la pensée de Kazantzaki ici plutôt comme un contre-exemple de la philosophie bergsonienne, auquel il saura malgré tout, malgré elle, mais grâce à elle, opposer une autre attitude : ce n'est, ici, que rétrospectivement, que les violences, et l'horreur d'une guerre peuvent apparaître nécessaires. Ce n'est que parce qu'il se projette dans le futur. Dans *Zorba*, il se juge sévèrement d'avoir une telle façon de penser qui annihile finalement toute véritable action contre ce qui pourrait être mauvais pour la société.

La veuve meurt assassinée. Zorba pleure. Le narrateur raconte :

Je m'allongeai sur le lit, éteignis ma lampe et me mit encore une fois, selon ma misérable et inhumaine habitude, à transposer la réalité, à lui retirer son sang, sa chair, ses os, à la réduire en idée abstraite, à la lier à des lois générales jusqu'à ce que j'arrive à l'affreuse conclusion que ce qui était arrivé était nécessaire. Bien plus, que c'était utile à l'harmonie universelle. J'en venais enfin à cette ultime et abominable consolation : qu'il était juste que ce qui était arrivé arrivât.

Le massacre de la veuve entra dans mon cerveau, cette ruche où depuis quelques années tout poison se muait en miel, et le bouleversa. Mais aussitôt ma philosophie s'empara de cet affreux avertissement, l'enveloppa d'images, d'artifices et le rendit inoffensif⁵.

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία (Voyage en Angleterre)*, p. 10.

² Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία (Voyage en Angleterre)*, p. 223.

³ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p. 224.

⁴ E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 469.

⁵ Kazantzaki, *Zorba*, p. 281.

Cette attitude intellectuelle décroche de la réalité dynamique bergsonienne. Se dire qu'on œuvre pour le futur, ce n'est pas se donner le futur. D'ailleurs tout au long des *Deux Sources*, la guerre est au contraire montrée comme une tendance naturelle de l'homme qui pour protéger sa société doit réduire les ennemis. En réalité Bergson se sert aussi dans plusieurs discours de guerre de sa philosophie à un usage politique, mais c'est parce que la guerre serait une guerre défensive et non offensive¹. Pour lui, le plus grand bond qu'a pu faire l'humanité, fut celui de la fondation d'une société internationale, la société des nations². Or le premier rôle de cette société des nations serait l'abolition des guerres.

Dans le même ouvrage Bergson disait que faire le bien ne sert à rien si c'est pour un plus grand mal. La question inverse peut-elle être posée : peut-on faire le mal pour un plus grand bien ? Mais n'est-ce pas en combattant le mal qu'on amènera un plus grand bien ? Aussi, n'est-il pas possible de faire le mal pour un plus grand bien, mais seulement de combattre le mal pour un plus grand bien. Et gardons seulement le combat, la lutte, car l'idée est là. Il n'y a pas de mal en général, mais que la lutte au présent. Il serait absurde de combattre le bien, toute lutte, tout combat, est par essence un combat contre le mal, la mobilisation, terme que Kazantzaki rattache dans le *Jardin des Rochers*³, et dans son *Discours pour la paix*⁴ à des propos de Bergson, est forcément une mobilisation vers un monde meilleur. Si chacun se disait que le mal est nécessaire, alors personne ne lutterait pour le bien, et le chemin d'élévation ne serait pas créé. Tant de fois Kazantzaki utilise le verbe lutter sans le pouvoir de complément comme s'il était évident que la lutte se faisait dans une direction précise.

En combattant les obstacles on ouvre aujourd'hui le chemin qui mène vers le bien. Combattre ouvre donc toujours la voie vers le bien. Ce n'est que rétrospectivement, sur une réalité déjà formée ou sur une réalité hors du temps que le mal peut avoir semblé nécessaire, mais seulement parce qu'il a été combattu. C'est pourquoi Géranos décide à la fin de *Toda-Raba*, et c'est la marque la plus prononcée de son changement en Russie, de rentrer dans l'action, et de rétrécir son champs de vision, de « se limiter »⁵. Est-ce ce même champs dont l'élargissement nous avait permis d'embrasser l'universel ? L'universel était alors un universel vivant, duquel surgissaient « les deux vertus suprêmes », la responsabilité et le sacrifice⁶ : c'est parce que nous sommes pris dans le flux du temps que nous sommes créateurs du futur. En réalité Kazantzaki oscille entre deux méthodes d'approche du futur,

¹ « Allocution avant une conférence sur la guerre et la littérature de demain », *Ecrits Philosophiques*, p. 446-451.

² Bergson, *Les deux sources*, p. 306.

³ Kazantzaki, *Jardin des Rochers*, p. 38.

⁴ C. Janiaud-Lust, *op. cit.*, p. 385.

⁵ Kazantzaki, *Toda-Raba*, p. 225.

⁶ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 99.

l'une est dynamique, l'autre est statique : l'une appartient au bon sens prophétique et saura prévoir que le communisme est destiné à échouer à cause des multiples facteurs qui opèrent dans la réalité créatrice d'alors, l'autre dérive d'une pensée plus systématique de l'histoire dans laquelle il observe un processus sans fin de lutte de classes. Dans cette deuxième méthode, il se situe hors du temps créateur où il n'est pas capable de penser l'évolution de l'homme qui briserait le cercle infernal. Dans la première, il sent le mouvement de société qui évolue vers un essoufflement de l'effort. Dans les paragraphes précédents, il observait la relativité des valeurs et des représentations divines, lesquelles se déplacent et ne se fixent jamais définitivement, toujours dépasser par d'autres. Mais est-ce une raison pour refuser la valeur et l'action ?

L'Idée communiste, pensa-t-il, en poursuivant sa promenade au-dessus de la Volga, l'idée communiste est aussi une carapace, toute nouvelle... Que faut-il faire ? La contempler dans un espace de temps très grand, jouir, dans ce tout bref instant que je vis, de sa naissance, floraison et décadence, ou bien me résigner, rétrécir mon champs de visuel, m'enfoncer dans un détail et travailler ? Oui, oui... murmure Géranos ; se rétrécir ; c'est le seul moyen pour l'homme éphémère de collaborer à quelque chose d'éternel. Là, dans ce sacrifice, est notre devoir et notre salut ¹.

Faut-il que sa perception concentre à ce point limite, dans sa conscience très tendue, l'ensemble du mouvement mobilisé qui lui permettrait de prévoir loin devant la « décadence »? Ou doit-il au contraire relâcher sa conscience pour s'enfoncer « dans le détail », s'insérer dans la réalité mouvante en réduisant l'horizon ²? C'est la durée du mouvement de la réalité qu'il rétrécit ainsi : alors le rythme ralentit et il peut faire l'effort pour donner à la courbe de la réalité la couleur de sa volonté. Il doit donc se donner une réalité restreinte pour agir :

Quand je lutte, écrit-il dans son *Voyage en Russie*, pour embrasser tout le cycle de la destinée humaine et pour deviner le vent qui pousse vers en haut et vers en bas toutes ces vagues d'hommes, l'effroi m'envahit. Et je lutte, pour mieux voir, pour limiter mes yeux à la petite flèche imperceptible du cycle immense, à l'époque où

¹ *Ibid.*, p. 218.

² Au début de *Toda-Raba*, un autre personnage reprend l'idée que l'homme d'action doit se limiter, mais cette fois-ci sur un ton qui méprise l'action, et qui nous ramène à la vanité de tout engagement « Ephraïm Michalovitch se recueille un instant ; puis, d'un voix triste et méprisante :

-Je ne suis pas un homme d'action. C'est pour cela que j'ai non seulement le droit, mais aussi la force de voir un peu plus vaste et plus clair que vous, hommes et femmes d'action. Vous êtes enfouis dans votre tranchée, nécessairement étroite, et vous combattez ; vous ne voyez qu'un secteur de la bataille. On vous a dit : «Tirez dans cette direction ! » Et vous tirez ; ou tout au moins, vous seriez un peu détournés par la beauté ou l'horreur du spectacle. Vous auriez ainsi perdu du temps et de la force. Les bons combattants sont ceux qui portent des œillères. Vous portez, mes amis, des œillères. Je ne voudrais pas vous les enlever », Kazantzaki, *Toda-Raba*, p. 39-40.

je vis, et dans laquelle j'essaie de discerner clairement le devoir d'aujourd'hui. C'est seulement ainsi, dans le petit instant de sa vie éphémère, que l'homme peut exécuter quelque chose d'éternel et collaborer avec le Grand Rythme¹.

Il sent, il sait que l'idée communiste est condamnée à ne pas durer, parce que la réalité est mouvante, et que l'idéal atteint ne saura rester en équilibre très longtemps. Mais il y a loin de la connaissance à l'action. Deux paragraphes de la partie « L'Action » soulignent l'importance de suivre l'effort vital que la vision a senti en elle : « Il ne s'agit pas de voir comment l'étincelle bondit d'une génération à l'autre, mais de bondir, de brûler avec elle »² ; « Notre profond devoir n'est pas d'élucider, d'éclairer la marche de Dieu, mais de régler sur lui, autant qu'il est possible, le rythme de notre vie brève et précaire »³. Géranos voudrait réintégrer ainsi un champs d'action possible, mais sans abandonner totalement sa vue d'ensemble, comme si sa lutte ne pouvait pas ne pas être liée à ce qui dépasserait le communisme. C'est sans doute pourquoi il échouera dans sa tentative d'agir : il connaît trop, il a « mâché trop de livres »⁴. C'est le regret du narrateur face à Zorba : « Ma vie est fichue, pensais-je. Si je pouvais prendre une éponge et effacer tout ce que j'ai appris, tout ce que j'ai vu et entendu, et puis entrer à l'école de Zorba et commencer le grand, le vrai alphabet ! »⁵.

Nous retrouverons dans la limitation, ou le rétrécissement le même mouvement que celui qui rend l'intelligence nécessaire à l'intuition, le cerveau nécessaire à l'esprit, une schizoïdie non pathologique aussi nécessaire que la syntonie non pathologique, et la religion statique nécessaire à la religion dynamique. L'esprit peut voir très loin, il peut s'étendre à l'infini, mais s'il ne se met pas des œillères pour puiser dans la réalité la matière sur laquelle il pourra agir, alors l'esprit ne dure pas, ne s'intègre pas à la réalité, ne se matérialise pas. Si l'homme participe à une œuvre qui le dépasse temporellement, si cette œuvre, il en sent le mouvement qui prend racine et se continue au-delà de son existence éphémère, ce n'est qu'en renouant avec la réalité matérielle du présent qu'il peut s'insérer dans le mouvement. Il faut que la vision intuitive du mouvement ne s'intellectualise pas en une connaissance trop statique des mouvements historiques.

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ποίηση (Voyage en Russie)*, p. 261.

² Kazantzaki, *Ascèse*, p. 85.

³ *Ibid.*, p. 86.

⁴ Kazantzaki, *Toda-Raba*, p. 225.

⁵ Kazantzaki, *Zorba*, p. 89.

3- le mythe humain et l'action sur la réalité

Il y a donc une autre façon de considérer l'évènement de la révolution : avec patience et confiance et en poussant l'effort humain aussi loin que possible. Elle est comme une mise en branle, un commencement et le fruit d'une longue maturation. Un précurseur, le « Sauveur » a réussi à formuler une Parole claire, a percé le désir profond « brut », « sans visage, inarticulé », de la masse. L'a-t-il saisi ou le créé-t-il ? Cette parole claire que l'on retrouvera longtemps après n'est pas une idée qui prévoit le futur, mais qui saisit assez la profondeur de la réalité pour en forcer la direction¹. Puis il ajoute que « soudain - c'est ainsi l'on croit, soudain, mais cela arrive après une maturation très longue, très douloureuse, La Parole devient de nouveau chair et marche sur la terre² ». Sauf que le peuple la porte plus loin, et que l'idée en prenant chair trempe ses pieds dans le sang. C'est que les précurseurs ne sont pas seule cause de la réalisation d'une idée. Ils avaient réussi à faire jaillir des profondeurs les désirs inconscients du peuple. Mais tous les obstacles que les précurseurs ont réussis à soulever d'un seul coup se rabaisent dans la réalité. Est-ce par le bas que la révolution commence véritablement, dans la matière lourde d'une réalité pleine d'obstacles à soulever ou par le haut, dans l'idéal projeté par des précurseurs comme Marx ? En Russie, dit Kazantzaki, il a fallu l'intermédiaire d'un homme, Lénine, qui a compris que l'Idée a besoin pour être sauvée d'être « adaptée à la réalité fluente, encore désordonnée, pleine de contradictions »³. Lénine est donc un grand homme d'action, mais il meurt trop tôt. Kazantzaki pousse plus loin le rôle de Lénine : il est un héros quasi mystique si l'on s'appuie sur ses comparaisons entre le christ et Lénine⁴, qui entraîne la foule avec lui. C'est sans doute sur la puissance de ces personnages humains que se fonde le rapport entre chrétienté et communisme : ils sont capables de soulever des montagnes⁵, comme des « héros de conte »⁶. On peut ne pas être d'accord avec les moyens utilisés ou avec le point auquel il veut parvenir, mais comment ne pas adhérer à la « force d'âme, la pureté ascétique, la témérité inébranlable, l'acuité de l'esprit »⁷ de cet homme ? Exemple de vie, la force du mystique est de pouvoir se transmettre au peuple.

Il est naturel que ceux qui croient ressentent ce que ressentent depuis toujours tous les croyants, indépendamment de ce qu'ils adorent : leur âme se renouvelle, le

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Πουσία (Voyage en Russie)*, p. 210.

² *Ibid.*, p. 258.

³ *Ibid.*

⁴ « Les foules russes regardent avec extase, avec les mêmes yeux pleins d'une passion mystique inchangeable, qui regardaient, il y a quelques années, avant que ne vienne ce nouveau sauveur le visage blond et rosé de Jésus sur les tables », *Ibid.*, p. 206.

⁵ *Ibid.*, p. 207.

⁶ *Ibid.*, p. 206.

⁷ *Ibid.*, p. 209.

monde entier se renouvelle, le désir atteint son but et devient « accomplissement (πλήρωση) » la force grandit beaucoup. Voilà le secret terrible de chaque croyance et aujourd'hui de la croyance communiste¹.

Evidemment nous pourrions nous demander quelles sont les différences entre Lénine et les hommes qui ont réussi à emporter leur peuple dans des dérives totalitaristes d'un Hitler ou d'un Staline. Mais nous ne pouvons que remarquer ici que ces dérives n'ont pas encore eu lieu dans les années 20 et que l'amour de l'homme d'action n'est pas encore entaché par les tragédies de la seconde guerre mondiale. Le mythe par lequel Kazantzaki concluait sa conversation avec le commandant russe était le mythe d'un homme plutôt que celui d'une idée. Ce héros mythique et mystique dépasse l'opposition entre les intellectuels et hommes d'action entre lesquels kazantzaki ne semble pas réussir à se positionner. Le mystique combine à la fois la vision élargie de l'intellectuel et toute son action consiste à donner une orientation à la réalité dont la visée nous dépasse. Autrement dit, sa vision se promène entre le plan élargi de l'intellectuel visionnaire et le plan rétréci de l'homme d'action. Ainsi l'homme d'action à son plus haut degré rencontre l'intellectuel. C'est à cet endroit que se trouve le héros mythique, la légende de Lénine qui a recouvert la personne humaine et qui est parvenue jusqu'à l'oreille de Kazantzaki :

Son cerveau est un cristal clair, sans rayures. Il savait dire où, quand, comment, sans erreurs. Il voyait avec une limpidité inimaginable les événements comme ils étaient, ni pires, ni meilleurs ; comme ils étaient. Il savait tout relier et trouvait avec une précision mathématique le moment unique de l'énergie. Quelques jours avant que ne commence la Révolution, il disait à ses camarades qui s'impatientaient et étaient pressés, ainsi qu'à ceux qui hésitaient et demandaient un sursis : « le 6 novembre, c'est trop tôt pour donner le signal de la Révolution ; le 8, c'est trop tard ; elle doit être donnée le 7 novembre »².

Les problèmes rencontrés sont nombreux, des obstacles semblent insurmontables, car la réalité n'est pas du début à la fin le même plateau stable sur lequel jouer. Le grand danger de la Russie soviétique est de se construire sur une prise de vue unique de la réalité : or ce qui vaut aujourd'hui peut ne pas valoir demain. Dans une discussion qu'il « rapporte » avec un commandant bolchévique, sa perception bergsonienne de la réalité se détache nettement, notamment avec les arguments tirés directement de l'*Essai* de Bergson et de la conférence sur « le Possible et le Réel ». Bergson tiendra cependant les mêmes propos pour l'évènement de la guerre de 1914. On pouvait lire dans le texte retranscrit, et cela aura toute son importance pour ce qui suit :

¹*Ibid.*, p. 206.

²*Ibid.*, p. 211.

Que sera la France de demain ? Elle sera, soyez-en convaincus, ce que nous voudrions qu'elle soit ; car l'avenir dépend de nous, il est ce que le font les libres volontés humaines. Il est temps d'en finir avec des théories arbitraires qu'on a, je ne sais pourquoi, qualifiées de scientifiques : le cours de l'histoire serait régi par des lois inéluctables ; une intelligence suffisamment vaste, connaissant l'intensité et la direction des forces actuellement imprimées à l'humanité, pourrait calculer les événements futurs comme on calcule une éclipse du soleil ou de lune. Non une intelligence, si vaste fût-elle, qui posséderait le détail de toutes les causes élémentaires agissant aujourd'hui sur chacun des hommes, serait incapable d'en déduire la configuration de l'avenir, parce que tout dépendra des chiquenaudes imprévues, imprévisibles, que viendront donner quand il leur plaira, où il leur plaira, dans la direction choisie par elles, des volontés libres, créatrices de leur propre destinée et de celle de leur pays¹.

Le texte reprend la critique bergsonienne du déterminisme, appliquée cette fois-ci à l'évènement historique, selon lequel tout pourrait être prévu si toutes les données étaient collectées. La question du texte de Kazantzaki est de savoir si les sciences sociologiques peuvent avec précision prévoir les phénomènes de société afin de les contrôler. Kazantzaki reprend l'idée que les phénomènes de la vie ne se déroulent pas comme les phénomènes de la physique ou de l'astronomie qu'il citait un peu avant : « les phénomènes de la vie se déroulent et mûrissent dans un temps psychologique non homogène »². La fin de ce paragraphe insiste ensuite sur la différence entre ce temps qualitatif et celui quantitatif. Le temps est « le jaillissement incessant d'éléments imprévisibles, en un mot : création »³. Il oppose ainsi au temps créateur, les lois stables que peut formuler la sociologie, car ces lois sont composées à partir des données de la réalité actuelle. Même quand la montée de l'effort se courbe nécessairement, la société ne s'immobilise pas dans une forme donnée. Comment être certain que les données actuelles ou passées seront les mêmes que celles de demain ? « Création veut dire que quelque chose de nouveau naît, quelque chose que les données ne possèdent pas »⁴. Ces études sociologiques regardent les événements passés mais d'une façon telle que les facteurs choisis pour venir les expliquer sont découpés en fonction de la vision rétrospective. Dix facteurs sont ainsi sélectionnés et deviennent dix acteurs d'une cause, qui en réalité est dispersée dans les trillions d'évènements - où même dans l'univers entier - qui se poussent les uns les autres. Et les sociologues d'en conclure : « Tout ce qui est arrivé devait nécessairement arriver ; selon ces dix facteurs, voilà seulement ce qui pouvait arriver »⁵. Mais quand l'on sait qu'enfant, Napoléon serait mort s'il avait patiné un peu plus loin, comme

¹ Bergson, *Ecrits Philosophiques*, p. 446-447. Il s'agit d'une allocution de Bergson intitulée « Hier et Demain - De la prévision en général ».

² Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ρωσία (Voyage en Russie)*, p. 218.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 219.

l'ami avec lequel il se trouvait à ce moment, comment la sociologie aurait-elle pu prévoir les effets de cet incident s'il avait eu lieu ? Comment a-t-elle pu prévoir que Napoléon n'allait pas continuer ? Les événements suivant la révolution française auraient-ils eu lieu, sans lui, avec un chef de la même envergure, et qui se serait de même fait couronner empereur ? Pour que la science puisse prévoir les faits de la vie, elle doit deviner l'ensemble des faits, et les détails les plus petits : « une petite coïncidence, un incident minime, qui dépendait de détails compliqués inimaginables, peut donner un tournant nouveau, imprévisible, à l'histoire »¹ ou pour le dire autrement « L'imprévisible à chaque instant est prêt à ouvrir une route différente dans l'Histoire »². La vie est donc imprévisible, parce qu'elle est témoin d'une dissémination de chaque moment qui se refond avec la totalité du réel. Il faudrait pour la saisir se lancer dans toutes les directions virtuelles qu'elle contient, qui elles-mêmes offriraient chacune une multiplicité de chemins possibles partant d'elles. Deux niveaux se détachent : celui des événements sélectionnés, et le niveau de l'ensemble indivisible de tous les éléments qui avancent à chaque instant pour former l'évènement lui-même, quoique cet évènement soit lui-même noyé dans une réalité qui le déborde de partout.

Pour revenir à notre homme d'action, il sait sans doute moins prévoir que sentir, puisque prévoir est impossible. Le parallèle qu'il fait encore une fois entre le Christ et le communisme pourrait être surprenante. Mais la force du Christ comme celle du grand homme d'action vient de ce que leur « Idée » - l'émotion pour le Christ - se joue dans les profondeurs de la durée :

[...] Et au sommet de la montagne, répondis-je, un homme désirera, ce désir prendra une descente mystique et envahira les villes. Aujourd'hui les sages, les repus, les lettrés et les pharisiens regardent la nation crucifiée et ricanent d'un air moqueur : « c'est fini, la Russie est perdue ! » Parce que l'intellectuel croit seulement ce qu'ont vu ses yeux, et ne distingue pas les forces mystérieuses et invisibles du martyre. Et comme dit le Christ, le blé pour devenir épi doit descendre dans la terre et mourir ; la Russie est comme un grand grain de blé, comme une grande Idée.

Et jusqu'à ce qu'arrive - car elle arrivera sûrement - la Parole pour solidifier le Cri de la Russie, ce Cri travaillera des générations d'homme ; ainsi viendra le salaire du temps et il prendra chair³.

Si le communisme dans la littérature kazantzakienne a presque une présence aussi constante et souvent spectrale que celle du Christ, c'est parce qu'il s'agit selon lui d'une ouverture au sens bergsonien du terme, comme une énergie nouvelle qui brise les limites humaines - mais qui

¹ *Ibid.*, p. 221.

² *Ibid.*, p. 222.

³ *Ibid.*, p. 258-259.

retombe dans un système politique : l'esprit ne pouvait plus passer, il fallait rompre le cercle.

A quoi sert, me disais-je, une Terre comme ça, avec ses femmes misérables, avec tous ces hommes incroyants, avec ces usines, avec ces bourses, avec ses maladies ? Pourquoi tous ces marchands et ces petits commerçants doivent-ils vivre, pourquoi tous ces enfants doivent-ils grandir pour s'asseoir sur le banc où s'assoient leurs parents, dans les tavernes, dans les tribunaux, dans les bordels ? Toute cette matière empêche l'esprit de passer. Toute la force qu'il avait, il l'a dépensée en créant une grande civilisation - idées, religions, dessins, chansons, musique, actions. Maintenant, il s'évapore. Ouvrons maintenant un nouveau sillon à l'Esprit ! ¹.

Il fallait donc tout recréer pour sortir de la stérilité de l'espèce humaine : penser autrement le monde en cet instant critique, donner un nouveau sens tourné vers l'humanité. Son point de vue bergsonien de l'évènement n'est pas une application communiste de la pensée bergsonienne. Au contraire, ce point de vue l'oblige à dépasser le communisme, qui se laisse rapidement dépasser par la réalité fluente. Le totalitarisme sera ainsi le résultat d'une incapacité à soumettre la réalité mouvante de l'histoire. On l'enferme par la violence physique et psychologique dans le cercle d'une idéologie bornée. Il y a ceci de mystique dans l'idée communiste qu'elle aspire à l'international, qu'elle vise l'ensemble de l'humanité, mais cette visée ne trouverait son origine que dans l'action d'un homme mystique, Lénine. Que sa tentative d'application ait évolué vers le fascisme d'une dictature n'enlève rien au fait que l'idée soit là d'une solidarité entre tous les peuples. L'« Idée » du communisme est mystique, car par-delà les faits, les erreurs, même les horreurs des famines dont il n'hésite pas à parler dans son livre, son but c'est l'ascension de l'humanité entière² : « Par-delà la Russie, nous aimons l'humanité qui souffre ; et par delà l'humanité, nous servons une force mystérieuse qui, tantôt est flamme, tantôt lumière et que l'esprit appelle vérité, le cœur , amour »³ :

Sous la frontière des patries, s'ouvrent des souterrains secrets, des catacombes, et des tribus différentes aux langues différentes s'unissent, autour du « corps » et du « sang » de la nouvelle communauté. De la même façon que les chrétiens ne demandaient pas si tu étais ou grec, libre ou esclave, mais divisaient les hommes en deux, les croyants et les incroyants, de la même façon fraternisent aujourd'hui les nouveaux croyants - les Camarades. Des espoirs communs les unissent, des haines communes, ils se soumettent, comme tous ceux qui croient, l'individualité se soumet au tout. Ils se soumettent parce qu'ils savent qu'ils sont une armée, et qu'ils se préparent à l'ascension ⁴.

¹ *Ibid.*, p. 260-261.

² Kazantzaki, *Toda-Raba*, p. 140.

³ *Ibid.*, p. 140.

⁴ Kazantzaki, *Voyage en Russie*, p. 265

Dans *Ascèse*, il nous parle d'« un Amour violent »¹ qui « traverse de part en part l'univers », d'un amour universel qui embrasse et même traverse l'humanité : « écoute ton cœur, obéis à ton cœur. Brise ton corps, ouvre les yeux, tous nous ne faisons qu'un ! Aime l'homme car tu es l'homme. Aime l'animal et la plante, car tu as été animal et plante ; maintenant c'est eux qui te suivent en fidèle serviteur et collaborateur »². Mais cet Amour n'est pas l'amour, ou peut prendre la forme de l'amour : « Il [l'Amour] descend comme il lui plaît : amour, marche dansante, faine, religion, massacre »³. Nous pouvons émettre de nouveau l'hypothèse, plus claire maintenant, que ce que Kazantzaki appelle « nouvelle religion » serait surtout une remontée en surface, représentative et dans la continuité de l'élan vital parce qu'il est encore « Amour » qui vise l'unification, mais discontinu parce qu'il n'est plus supporté par toutes les anciennes valeurs : la matière du monde actuel l'aurait obligé à repenser la voie de propagation de l'Amour chrétien. Cet amour ne serait plus l'amour tendre transporté par les vertus douces. Dans ce cas, *Ascèse* serait une nouvelle représentation d'une émotion qui préexistait, qui lui préexistait, émotion que Bergson a découvert dans l'amour chrétien, qu'Orestis croyait pouvoir prolonger par la science, mais qu'une nouvelle fabulation, sous les traits d'un personnage Dieu au mouvement similaire à celui de l'élan vital, allait essayer de répandre. Pourtant matière et donc arrêt, cette nouvelle représentation serait peut-être, si elle pouvait être réellement insérée dans l'évolution des religions, la plus proche de l'immatérialité d'un effort toujours renouvelé : un Invisible qui monte en brisant les frontières spatiales qui l'enserrent. C'est le mouvement qu'il a vu en Russie.

Les nombreux personnages de *Toda-Raba* viennent des quatre coins de la planète, chacun représentant un pays et vont se disperser comme les apôtres pour répandre la bonne nouvelle. Comme les apôtres de *La dernière tentation*, ils auront des doutes, des heurts, des sympathies profondes. A la fin *Toda-Raba* dans une vision fulgurante, rentre en Afrique voit les siens, les appelle « frère, frère » et la dernière image qui clôt la vision et le livre sera celle de la graine qui germe :

Il pleut. La terre boit... les pierres rient... Il sent les grains de blé sous la terre
tressaillir secrètement, joyeusement, s'entrelacer comme des frères, élaborer

¹ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 94. Dès le 9 janvier 1918 il identifiait l'élan vital à l'amour : « j'identifie l'élan vital à l'amour ». E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 16. Dans l'*Ascèse* il écrit : « L'Amour. Quel autre nom donner à l'élan qui, à peine aperçue la matière, en subit le charme et veut graver sur elle son empreinte ? ». L'Amour est l'union de l'esprit avec la matière, et plus loin, quand il « s'approche de l'âme », cet Amour brise alors les frontières et « unit tous les hommes de forces », *Ascèse*, p. 96. Autrement dit une âme pleine d'amour ne verrait plus de frontières entre elle et les autres hommes.

² *Ibid.*, p. 102.

³ *Ibid.*, p. 96.

lentement, sous l'écorce dure de la terre, un corps robuste étendu, les mains croisées, les yeux fermés, le front étincelant et lourd : Lénine !¹

b) Jésus semeur de la graine, cause non productrice.

L'idée bergsonienne de la durée comme maturation en profondeur nous rend très féconde la parabole de la semence de l'évangile selon saint-Marc². Nous pourrions croire que la phrase « Aimez-vous les uns les autres » n'aura pas eu, finalement, l'écho désiré, l'énergie nécessaire pour remonter la pente du naturel de l'homme. Mais en lançant le message d'amour, Jésus n'a pas changé l'homme de suite, dans la foulée, comme un tour de magie. La Parole a dû germer : « le semeur est sorti pour semer sa graine »³, dira Jésus. André raconte à Jésus qu'en posant à Jean-Baptiste la question « Es-tu le Messie ? », Jean-Baptiste répond qu'il n'est que le laboureur, celui qui laboure la terre pour que s'y jette la semence. Le Messie est la semence. André l'a trouvé, il s'agit de Jésus⁴. L'âme de l'homme allait désormais travailler de l'intérieur ce que Jésus lui projette comme une image à atteindre. Un vieillard que François d'Assise rencontre dira : « vous avez entendu mes paroles, dit-il ; que vous le vouliez ou non, elles chemineront en vous, lentement mais sûrement, jusqu'à votre cœur. J'ai dit ma pensée, jeté ma semence, le reste appartient à Dieu »⁵. Dans le même livre, c'est frère Elie, celui qui construira l'ordre franciscain et les monastères, qui surveillaient à ce moment les maçons qui bâtissaient le couvent de d'Assise, qui parle de la sorte. François lui demande où il les conduit :

Où Dieu me pousse, frère François. Tu sais bien que tout ce qui s'accomplit l'est pas Sa volonté. Les temps ont changé ; avec eux le cœur de l'homme ; et avec le cœur de l'homme, les vertus. Mais, sois tranquille, je conduis l'Ordre vers la domination spirituelle du monde. Aie confiance en moi. Déjà, le sang des frères a commencé de couler et d'arroser le grain que nous semons⁶.

¹ Kazantzaki, *Toda-Raba*, p. 246.

² Jésus reprend la parabole du semeur, il s'agit même de la première parabole qu'il prononce. Kazantzaki, *La dernière tentation*, p.188. Elle fait écho au chapitre 4 de l'évangile selon saint Marc :

26 Il disait : « Il en est du règne de Dieu comme d'un homme qui jette le grain dans son champ :

27 nuit et jour, qu'il dorme ou qu'il se lève, la semence germe et grandit, il ne sait comment.

28 D'elle-même, la terre produit d'abord l'herbe, puis l'épi, enfin du blé plein l'épi.

29 Et dès que le grain le permet, on y met la faucille, car c'est le temps de la moisson. »

30 Il disait encore : « A quoi pouvons-nous comparer le règne de Dieu ? Par quelle parabole allons-nous le représenter ?

31 Il est comme une graine de moutarde : quand on la sème en terre, elle est la plus petite de toutes les semences du monde.

32 Mais quand on l'a semée, elle grandit et dépasse toutes les plantes potagères ; et elle étend de longues branches, si bien que les oiseaux du ciel peuvent faire leur nid à son ombre.

³ Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 306

⁴ Ibid., p. 238

⁵ Kazantzaki, *Ο φτωχούλης του θεού*, (*Le pauvre d'Assise*), p. 162

⁶ Ibid., p. 320.

L'idée de Jésus comme semeur se détache nettement dans *la Dernière Tentation*, mais apparaît aussi dans d'autres œuvres où il parle du Christ¹. Jésus apporte la bonne nouvelle - bonne nouvelle, qui comme quelque chose d'absolument nouveau, pour le dire en terme bergsonien, insère l'émotion d'un amour universel. Cette bonne nouvelle est-elle en effet celle d'une vie éternelle, ou celle, véritablement nouvelle, qui ouvre l'amour à tous les horizons ? Pour Bergson entre la prédication de Jésus et le Judaïsme, une discontinuité apparaît dans la continuité hétérogène des évènements : Jésus apporte quelque chose de complètement nouveau, une émotion qui est amour, mais un amour sans objet, ou amour du principe de l'humanité², l'élan vital. Amour universel sur lequel insiste aussi Kazantzaki dans *la Dernière tentation*. Mais déjà dans *Ascèse*, le salut de l'âme, le salut de son âme, repose sur le salut de toutes les âmes, comme si dans le lien intime qui unissait en leur principe toutes les âmes, une seule âme isolée des autres ne pouvait pas être sauvée, comme une source qui contaminée en un endroit voit toute son eau devenir non potable³. La même image pourrait être reprise, mais cette fois-ci, tout en insistant sur la continuité, en insérant dans la rivière l'émotion qu'est l'amour.

Dans le livre de Kazantzaki, le conflit qui peut ressortir entre le judaïsme et le christianisme apparaît dans les dialogues entre Judas et le Christ. Judas est Israël dans ce livre. Il a d'ailleurs le même caractère que le Dieu d'Israël dont Kazantzaki avait suivi la formation de l'image et dont nous avons parlé plus haut : vindicatif, enragé, le point toujours fermé. Ce qu'il désire et ce qui le sépare définitivement de Jésus, c'est œuvrer pour le salut d'Israël⁴. Il ne peut pas aimer son ennemi. Dans cette logique de pensée, il est évident qu'une distance infinie le sépare de cet amour, puisque, comme l'avait remarqué Bergson, l'agrandissement d'Israël par l'annihilation de ses ennemis n'aurait pas empêché, même repoussées à l'infini

¹ Dans *Zorba*, le narrateur en visite dans une église revit la montée de Jésus sur le Golgotha. Selon lui, Jésus sait profondément qu'il se dirige vers la mort et se console en pensant : « Comme le grain de blé, mon cœur, tu dois, toi aussi, descendre sous la terre et mourir. N'aie pas de crainte. Sinon, comment pourras-tu devenir épi ? Comment pourras-tu nourrir les hommes qui meurent de faim ? ». Kazantzaki, *Zorba*, p. 229.

² Bergson, *Les deux sources*, p. 225.

³ « Tous nous ne faisons qu'un ; nous sommes tous une seule et même essence, en danger. Une âme qui au confins du monde se dégrade entraîne aussi notre âme dans sa dégradation. Un cerveau qui, aux confins du monde, sombre dans la stupidité, emplit de ténèbres nos tempes. Car un seul être lutte aux confins du ciel et de la terre. Un et Unique. S'il est perdu, nous en sommes tous responsables. S'il est perdu, nous sommes perdus ». Ce sont les paroles aussi du semeur, jeune adolescent représentant le Christ qu'Ulysse rencontre sur son chemin : « Comment un seul homme sur la terre peut-il sauver son âme, si toutes les âmes, dans toutes les entrailles de la terre ne sont pas sauvées !

Qu'un enfant ait faim dans le monde et tous nous mourons de faim.

Qu'un seul, aux confins du monde, lève sa main pour tuer, et tous, nous levons la main, tous nous sommes meurtriers », Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 701.

⁴ Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 208.

ces frontières d'exister¹. Il s'agissait donc de faire tomber toutes les frontières d'un seul coup et d'aller dans le sens du vital. Il fallait commencer par l'âme, durée de la vie universelle et continue, quand Judas voulait commencer par le corps, surface discontinue. Pour l'un, la tâche du Messie est d'abord de tuer l'ennemi, pour l'autre, la tâche est d'amener progressivement l'homme à l'amour universel par la morale de la charité. L'Ancien Testament renforçait l'attachement du fils pour les parents. Jésus va plus loin : le fils doit partir de la maison familiale, se détacher de la mère et du père, laisser son cœur pénétrer toute la terre d'Israël, « et plus loin encore, à l'orient, à l'occident, dans tout l'Univers »². Autrement dit, le fils doit aimer désormais l'humanité entière. Il tient un même discours au rabbin qui crie au « grand blasphème » :

J'abolirai la Loi qui est gravée sur les tables de Moïse et je graverai une nouvelle Loi dans le cœur de l'homme. J'extirperai le cœur de pierre qu'ont à présent les hommes et je leur donnerai un cœur de chair. Et dans ce cœur je planterai une nouvelle espérance ! C'est moi qui grave dans les nouveaux cœurs une nouvelle Loi, c'est moi qui suis la nouvelle Espérance ! J'élargis l'amour. J'ouvre les quatre grandes portes de Dieu, l'Orient, l'Occident, le Nord et le Sud pour faire entrer toutes les nations. Le sein de Dieu n'est pas un ghetto ! Il embrasse le monde entier. Dieu n'est pas Israélite. Il est un esprit immortel³.

La nature entière rentre ainsi dans le sein de Dieu, car le principe de l'humanité est aussi celui de tous les êtres vivants. Zorba⁴, François d'Assise⁵, Jésus, Ulysse, se retrouvent à la fois au sommet et à la racine de l'élan vital, comme si l'émotion chrétienne d'un amour universel s'était complètement déployée dans ces fleurs de l'humanité.

Bergson dissocie deux sortes d'émotions, qui rappellent nettement sa distinction entre les deux aspects du moi puisque l'une et l'autre de ces dissociations s'effectuent sur l'axe qui se forme entre deux points de vue sur la réalité : celle de surface aux éléments homogènes et

¹ Bergson, *Les deux sources*, p. 50 : « ce n'est pas en élargissant des sentiments plus étroits que l'on embrassera l'humanité ». Sur la différence entre le Dieu d'Israël et le Dieu des chrétiens, voir en particulier, *Les deux sources*, p. 254.

² Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 357.

³ Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 384.

⁴ « Il se baissa au pied d'une haie et cueillit les premiers narcisses sauvages. Il regarda un long moment, sans pouvoir s'en rassasier, comme s'il voyait des narcisses pour la première fois ; il les respira en fermant les yeux, soupira et me les donna.

- Si on savait, patron, dit-il, ce que disent les pierres, les fleurs, la pluie ! Peut-être bien qu'elles appellent, qu'elles nous appellent, et que nous, on n'entend pas. Quand est-ce que les oreilles des gens s'ouvriront ? Quand est-ce qu'on aura les yeux ouverts pour voir ? Quand est-ce qu'on ouvrira les bras pour s'embrasser tous, les pierres, les fleurs, la pluie, les hommes ? Qu'est-ce que tu en dis, toi, patron ? Et tes bouquins, qu'est-ce qu'ils disent ? », Kazantzaki, *Zorba*, p. 111.

⁵ Frère Léon raconte comment un lapin poursuivi par un renard s'était réfugié au pied de François et y était resté jusqu'à la mort du saint : « Tous les animaux aimaient François comme s'ils devinaient l'amour qu'il leur portait », Kazantzaki, *O Φτωχούλης του Θεού*, p. 321.

celle en profondeur aux éléments hétérogènes. L'une est superficielle, représentation qui nous émouvra dans l'instant, et l'autre plus profonde, bouleversement des profondeurs, originelle, parce qu'elle est le mouvement par lequel l'âme se dépasse et se gonfle d'un sentiment tout à fait nouveau, quand on a l'habitude de fixer une quantité finie de sentiments aux nuances infinies. Cette émotion a ceci de particulier qu'elle n'est pas une représentation, qu'elle n'a donc rien de matériel en elle qui pourrait la limiter à une certaine époque. Elle est au contraire pur changement puisqu'elle « est capable de cristalliser en représentations et même en doctrine »¹. Pour ce qui est de l'évolution de l'émotion nouvelle, elle est comme une graine qui doit trouver la force de germer dans un milieu hostile. Elle ne dépend plus du fruit d'où elle est née mais dont elle prolonge l'énergie créatrice vitale. Elle va croître doucement à l'intérieur de l'humanité et trouvera dans celle-ci quelques chemins frayés pour son passage. La graine est l'image de ce mouvement, trop lent pour être visible à l'œil humain, temps de germination irréductible et créateur. Et puis cette graine toute petite grossit, jusqu'à devenir l'arbre qui réunira toute l'humanité sous son ombre. Sauf qu'il aura fallu un changement radical de l'humanité. Ce n'est pas tant l'émotion qui se propage au fur et à mesure, que l'action dans la direction d'une humanité tournée vers autre chose que la satisfaction matérielle, qui sera prête à élever son âme jusqu'à l'amour universel. Bergson montre le travail d'attente créatrice, avant la propagation qu'il était impossible de réaliser immédiatement. Le mystique allait communiquer son émotion qui se continuerait mais elle ne se propagerait pas sans la « transformation radicale »² d'une humanité qui aura déjà dépassé ses déterminations naturelles. L'image de la graine nous renvoie aussi à cet autre point : celle d'une attente (mais créatrice) des bonnes conditions pour pouvoir germer. Jésus sème la graine, mais la graine ne deviendra semence qu'après des siècles - sauf pour quelques hommes qui ont fait l'effort nécessaire pour que les conditions soient favorables et dont l'effort même sera celui qui fera évoluer l'humanité. Il n'est pas étonnant, puisque cette émotion est toute nouvelle, nouveauté des profondeurs et non de la surface, que les hommes ne soient pas « prêts » à l'accueillir. Ils ne sont pas prêts et ne seront prêts que le jour où ils auront profondément changé, mais c'est l'émotion elle-même qui les aura profondément changés en les tirant jusqu'à elle. C'est cette méthode que Bergson retient :

C'était de ne pas rêver pour l'élan mystique une propagation générale immédiate, évidemment impossible, mais de le communiquer, encore que déjà affaibli, à un petit nombre de privilégiés qui formeraient ensemble une société spirituelle ; les

¹ Bergson, *Les deux sources*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 250.

sociétés de ce genre pourraient essaimer ; chacune d'elles, par ceux de ses membres qui seraient exceptionnellement doués, donnerait naissance à une ou plusieurs autres ainsi se conserverait, ainsi se continuerait l'élan jusqu'au jour où un changement profond des conditions matérielles imposées à l'humanité par la nature permettrait, du côté spirituel, une transformation radicale. Telle est la méthode que les grands mystiques ont suivie. C'est par nécessité, et parce qu'ils ne pouvaient pas faire davantage, qu'ils dépensèrent surtout à fonder des couvents ou des ordres religieux leur énergie surabondantes. Ils n'avaient pas à regarder plus loin pour le moment¹.

Nous retrouverons les deux idées étroitement liées l'une à l'autre, premièrement que le statique est nécessaire au dynamique, et deuxièmement que l'action pour être efficace doit « être limitée » à ce qu'il est possible de faire à l'intérieur du cercle de sa vie. Avec l'idée de nouveauté, mais d'une nouveauté qui s'insère, non pas comme une chose distincte, mais comme un nouveau germe que le fruit tombé a laissé échapper et que la durée saura faire mûrir, Bergson permet de penser l'idée d'une lente action créatrice. La nouveauté est le fruit d'une maturation, mais elle est, elle aussi ensuite, l'objet de maturation. L'action créatrice est celle qui aura su planter le germe, la morale créée sera celle qui puisera dans les éléments de la terre pour la faire lever. La nouveauté consiste en un mouvement dans lequel se donne davantage que ce qui n'était présent, et dont le résultat, par conséquent ne peut trouver d'explication par ses antécédents. C'était exactement le cas de la bonne nouvelle apportée par Jésus, elle est un véritable commencement².

III) Les personnalités créatrices du futur : Kazantzaki comme poète visionnaire.

Kazantzaki parle souvent de symboles, dont toute la contradiction apparaîtrait dans la définition que nous avons donnée plus haut du symbole comme objet solide, si leur constitution ne se révélait pas d'une toute autre nature. Il s'agit la plupart des fois de personnalités, mais en réalité, partout où l'histoire a vu jaillir un élan hors du commun, se formera la cime « symbolique » du haut de laquelle peut être contemplée l'humanité. C'est le point culminant, ou l'avant-garde. La question d'en faire des modèles reste problématique : parce qu'ils appartiennent au passé, ne sont-ils pas déjà dépassés ? Ils sont certes symbole de quelque chose d'immatérielle, puisqu'il s'agit souvent de symboliser le fond de l'âme, mais ils n'en donnent qu'un visage inutilisable à d'autres fins que dans l'histoire où on les y met, qui n'existe donc que pour la création à laquelle il participe. L'œuvre littéraire de Kazantzaki

¹ *Ibid.*

² « Il poussa un cri triomphal : TOUT EST ACCOMPLI ! »
Et c'était comme s'il disait : tout commence. », Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 509.

saura alors cristalliser, plutôt qu'immobiliser, la sincérité d'un moment dont la vérité se mesurera non pas à l'utilité pratique mais à l'effet qu'il aura.

Il dira de *Don Quichotte*, l'œuvre de Cervantès qu'elle est le symbole de l'Espagne, ramenée « au congrès du temps et de l'espace »¹ n'oubliant pas de citer à côté du héros fantasque, son compagnon Sancho, qui selon Kazantzaki symbolise l'autre face de l'Espagne nécessaire à son équilibre, la logique. Dans le *Voyage en Italie* il dira de la *Comédie Divine* qu'elle est le symbole de l'Italie. Le symbole a donc toujours ce rapport au temps comme s'il y échappait tout en faisant ici apparaître « les traits d'une race » cristallisés dans un personnage, individu-masse qui porte en lui tous les « visages éphémères »². Mais, et c'est sans doute là la principale différence avec le symbole en science comme instrument productif, les symboles pour Kazantzaki, comme ceux qu'il essaie de modeler, étant donné les exemples cités plus haut, sont des individualités, des personnages, des paysages qui toujours s'inscrivent dans une histoire précise, ils ont donc, dès lors qu'ils s'inscrivent dans le progrès d'une suite, une existence propre.

Dans l'œuvre de Kazantzaki, nous croisons maints personnages, du héros comme le Capétan Michalis, ou Ulysse dans son *Odyssée* au saint comme François d'Assise, mais aussi de l'homme, Zorba, jouissant à chaque instant de la vie, au Christ, rongé par le poids de ses tentations devant son aspiration à faire de sa vie un instrument de Dieu. Ces personnages nous apparaissent aux antipodes les uns des autres, et pourtant ils servent tous, pour Kazantzaki, de modèle à l'âme qui veut s'élever. Ils révèlent donc à l'écrivain crétois, l'expression de quelque chose qui leur est commun, et auquel il aspire lui-même ; ce qui reste cependant paradoxal, c'est qu'il cherche à trouver dans la vie d'individualités précises, un modèle qui puisse servir à la progression de l'humanité et donc trouver dans le passé, où se trouve le modèle, le moyen de prolonger l'évolution de l'Homme. Il aspire, par exemple, avec son personnage Ulysse, à creuser un moule « pour qu'y soit versé l'homme du futur »³. Or si le moule suggère qu'il vise à la production à partir d'un même modèle d'une multiplicité d'individus, cela veut-il dire qu'Ulysse en tant que personnage littéraire, c'est-à-dire créé par Kazantzaki et non pas reproduit, laisse une marge d'indétermination qui puisse garantir son imitation par un autre, en un autre temps, en un autre lieu ? Or Ulysse n'est-il pas, comme toute figure littéraire, ou bien même comme tout individu, une totalité, pleine, dont la mort

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p. 14.

² *Ibid.*

³ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 482-483.

consacre l'histoire irréversible et en fait un être maintenant entièrement dessiné, ne laissant aucune place à un autre coup de crayon ? Kazantzaki ne reprend justement pas l'histoire d'Ulysse à son début, histoire irréversible parce qu'écrite, mais continue l'histoire là où Homère l'avait laissée, c'est-à-dire à Ithaque jusqu' à sa mort. Cette image de création de moule est présente chez Bergson : toute la réalité peut être saisie à partir d'un moule dans laquelle on la coule en l'y enserrant, exactement comme on essaie d'enserrer la réalité dans des mots qui la modèlent. Ou bien on crée un nouveau moule qui s'ajuste cette fois-ci parfaitement à la réalité, un moule conçu « sur mesure » pour la réalité. Au lieu de couler « toute expérience possible dans des moules préexistants », comme l'ont fait les précurseurs (aussi bien Platon avec sa théorie des Idées, que Kant qui prétend le dépasser mais se donne néanmoins des concepts tout fait, même si ces concepts sont davantage des relations que des choses¹), il faudrait davantage partir de la réalité, « aller toucher plus ou moins bas le fond d'un même océan »². C'est la différence entre les philosophes et les disciples : les maîtres de philosophie vont au fond de l'océan, tandis que les disciples s'attachent à la matière de la surface, comme si tout leur travail tenait à l'analyse du nouveau moule. C'est dans un nouveau moule que Kazantzaki voudrait couler le nouvel homme, dans lequel viendra se couler la masse d'hommes qui le suivra.

Dans *L'évolution créatrice*, le progrès apparaît comme une libération. Mais Bergson ne parle de libération - libération de la conscience - que du point de vue de l'énergie que l'homme contient en lui et que la matière recouvre. :

Avec l'homme, la conscience brise la chaîne. Chez l'homme, et chez l'homme seulement, elle se libère. Toute l'histoire de la vie, jusque-là, avait été celle d'un effort de la conscience pour soulever la matière, et d'un écrasement plus ou moins complet de la conscience par la matière qui retombait sur elle. L'entreprise était paradoxale, - si toutefois l'on peut parler ici, autrement que par métaphore, d'entreprise et d'effort. Il s'agissait de créer avec la matière, qui est la nécessité même, un instrument de liberté, de fabriquer une mécanique qui triomphât du mécanisme, et d'employer le déterminisme de la nature à passer à travers les mailles du filet qu'il avait tendu. Mais, partout ailleurs que chez l'homme, la conscience s'est laissé prendre au filet dont elle voulait traverser les mailles³.

En revanche, pour qu'il y ait libération de la conscience, il fallait user d'invention et de création pour ouvrir les voies du progrès dans lesquelles allait pouvoir passer le courant. Le progrès en ce sens n'est pas une découverte. On ne soulève pas la matière pour la laisser

¹ Bergson, « Introduction à la métaphysique », *La pensée et le mouvant*, p. 223.

² *Ibid.*, p. 225.

³ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 264.

derrière soi. On soulève la matière, on l'élève, et on s'élève avec elle. Libération ne signifie pas découverte, mais création dans la matière pour « laisser passer », pour créer un « passage », un nouveau moule, le long duquel se prolongera l'esprit divin. Si le progrès était seulement une découverte alors le monde ne changerait pas, notre vision du réel, coïnciderait seulement de plus en plus avec la « vraie » réalité. Dans *L'évolution Créatrice*, il montre la marche du progrès qui mène jusqu'à l'homme et définit l'évolution des espèces comme la libération progressive de la conscience par création dans la matière. On crée la matière dans laquelle passe l'esprit. Dans *Les deux sources* le mouvement de libération se continue mais cette fois-ci au sein de l'espèce. Pour montrer que le progrès scientifique va dans un sens inverse à la magie, puis plus loin à la religion statique, il oppose une certaine paresse qui met l'homme en attente de la magie, à un réel effort de l'intelligence. Virtuellement, l'intelligence peut « embrasser le monde matériel tout entier », parce qu'avec la vision, nous en avons une perception qui dépasse de loin notre action sur les choses. Mais « il y a loin du virtuel à l'actuel »¹, c'est-à-dire qu'il aura fallu ces milliers d'années de combat pour que le virtuel s'actualise sous une forme imprévue et que l'homme puisse pénétrer de son intelligence la perception qui l'emmène jusqu'aux étoiles. Il a fallu pareillement un nombre incalculable de siècle pour que la conscience vienne à se libérer dans l'homme. Il a fallu amener lentement l'esprit à soumettre la matière. Sauf que le progrès de l'humanité ne s'est pas fait seulement par l'effort commun de toute l'humanité. C'est pourquoi aussi Kazantzaki utilise l'image du lit de la rivière ou celle d'un sillon creusé. Il faut d'abord qu'une personne crée le sillon dans la matière pour qu'ensuite toutes les autres puissent suivre. Il fallait qu'il y ait un créateur, qui allait pouvoir soumettre la matière et l'ouvrir à l'esprit. Cet effort est d'abord celui de quelques hommes, parce qu'il n'est pas dans la nature constitutive de l'homme de briser ses limites :

Tout progrès effectif, dans le domaine de la connaissance comme dans celui de l'action, a exigé l'effort persévérant d'un ou de plusieurs hommes supérieurs. Ce fut chaque fois une création, que la nature avant sans doute rendue possible en nous octroyant une intelligence dont la forme dépasse la matière, mais qui allait pour ainsi dire au-delà de ce que la nature avait voulu. L'organisation de l'homme semblait en effet le prédestiner à une vie plus modeste. Sa résistance instinctive aux innovations en est la preuve. L'inertie de l'humanité n'a jamais cédé qu'à un poussé d'un génie².

Nous avons beau tous avoir une certaine responsabilité dans le gouvernement du monde, il y

¹ Bergson, *Les deux sources*, p. 179.

² *Ibid.*, p. 179.

a, de fait, d'un côté les grandes âmes qui font réellement avancer le monde et de l'autre, la masse d'hommes qui veut bien suivre. Il n'y a donc eu de progrès que là où il y a eu un véritable effort pour dépasser les déterminations humaines, mais cet effort a eu lieu grâce aux grandes âmes qui ont réussi à entraîner la masse. C'est à travers eux que s'est prolongé l'élan vital. Bergson remarque que dans le langage des « formateurs et réformateurs de religions, des mystiques et des saints » c'est le sentiment de libération, libération d'une matière qui les encombrait : « Bien-être, plaisir, richesse »¹. Cette matière serait l'obstacle à cause duquel l'homme ne peut pas se hausser au-dessus de lui-même. Elle nous attache profondément à la vie et en même temps nous empêche d'aller dans le prolongement de l'élan vital. Elle est un poids dès qu'elle ne sert pas à la création, mais disparaît en tant que matière dès qu'elle est créée². C'est pourquoi d'ailleurs les mystiques ne voient même plus les obstacles une fois libérés. Ils se meuvent dans un monde sans matière, qui diffère du nôtre en cela qu'ils n'y découpent plus en fonction de leur besoin ; leur monde ressemble alors profondément au monde du héros tragique qui se déplace dans un espace vidé de la matière superflue. Ulysse est de cette espèce et son ascèse n'aura plus de commune mesure avec l'ascèse que peut faire réellement un être humain. Mais nous verrons que ses héros de grande maturité, Jésus, François d'Assise, dans son autobiographie romancée, vont souffrir de la matière qui les encombre et deviendront ces personnages mystiques, qu'au prix d'un effort persistant. On les verra alors plus nettement creuser le sillon qui conduit l'âme humaine jusqu'à Dieu. On sentira mieux aussi le mouvement par lequel ils se libèrent.

La littérature, créatrice de nouveaux personnages, individus pleins de tout ce que l'écrivain y insère et dont l'imagination du lecteur comblera l'infinie lacune, non pas pour rajouter à l'individu quelque chose de nouveau, mais pour l'envelopper de formes familières à notre quotidien, peut-elle nous offrir des modèles alors qu'elle semble au contraire, créer de l'inimitable ? N'est-elle pas à la différence de la philosophie, trop rigoureuse dans son désir de créer de l'individu, et pas assez dans celui d'en abstraire l'essence intime qui les traverse ? Pour justifier la survie d'un personnage, d'une œuvre, hors du temps de sa création, et leur rendre justice pour l'universalité qu'ils portent en eux, Bergson en cherchera la formule non pas dans la cause, comme il dira dans le *Rire*, mais dans l'effet : il faut voir si le grain lève. Par opposition à la comédie où la caricature offerte porte en elle la cause d'une généralité, comme si elle avait abstrait des personnages rencontrés au quotidien les traits de caractère et

¹ *Ibid.*, p. 50.

² *Ibid.*, p. 51.

les avait personnifiés, les drames dira Bergson ne deviendront universels que par l'effet produit¹. La vérité que portera une œuvre sera fonction de l'effet qu'elle aura sur nous, mais cet effet aura sa cause dans la sincérité que l'auteur a réussi à transmettre. La sincérité est la mesure de l'effort que l'auteur fait pour rendre d'une manière aussi vivante que possible à l'écrit ce qu'il porte en lui. La vérité ne sera ni une proposition, ni l'objet d'une longue recherche et on se rapprochera d'elle à force d'effort pour le saisir. Elle jaillira du fond de l'expérience qui saura nous convaincre d'une authenticité. Quand Bergson parle d'effet, il ne s'agit non pas de l'effet « de surface », du plaisir qu'on a pris à la lire. Il ne s'agit pas de la critique, qui peut être terriblement négative au moment de la parution d'un livre par exemple, et très positive deux siècles plus tard. Cet effet-là est bien moins profond et stérile : l'effet auquel fait référence Bergson ne peut être circonscrit au moment de la lecture, mais encore une fois, comme un grain qui germe, il distille dans notre âme quelque chose qui la mûrit, profondément, de l'intérieur. En ce sens, les évangiles sont sûrement l'œuvre qui a fait le plus d'effet, même, et c'est là toute la force de la semence, pour celui qui ne les a jamais lues. Kazantzaki a-t-il en tête alors, l'idée que l'on retrouve si souvent dans son œuvre, d'une graine qu'il sème avec son héros, volonté de faire un idéal qui, par la lente maturation dans les hommes du modèle Ulysse, élèvera l'homme jusqu'à lui ? C'est ainsi par exemple qu'il présente la théorie de Marx dans une lettre envoyée à Prévélakis en 1929. Marx fait parti de ces grands hommes d'action qui ne reflètent pas seulement leur époque, il lui ajoute « la couleur de sa personnalité », laquelle est naturellement « une partie de son époque, l'avant-garde et le pont avec la précédente ». Autrement dit l'homme d'action est celui qui imprime son être sur la réalité comme une énergie nouvelle. L'homme d'action est celui qui crée un moule dans lequel coulera la réalité.

Les classes prolétaires et bourgeoises ne sont pas tellement séparées, ce ne sont que deux camps aux frontières parfaitement déterminées. Mais Marx définissant les deux classes avec une clarté logique et brutale, contribue à leur séparation et à la naissance de la conscience des classes qui avant n'existait pas, et qui a permis la formation de deux camps que la logique de Marx, a priori, n'avait pas prévu. Quand un creux s'ouvre dans la réalité, un nombre infini de phénomènes, jusque là imprécis et mouvants, coulant tantôt à droite et tantôt à gauche, commencent à se discipliner et à suivre le creux qui s'est ouvert à eux. Les uns parce qu'ils ont pris conscience, d'autres par paresse, et d'autres par imitation.

Le législateur de notre époque est Marx. Le « Chef » de notre temps porte ce nom. C'est lui qui, en imprimant par une suite logique et inflexible - dans l'arbitraire par conséquent parce que la vie n'est jamais aussi logique - la réalité mouvante,

¹ Bergson, *Le Rire*, p. 125.

l'a obligée à rentrer dans des moules qu'elle avait mollement dessinés et que lui a gravés dans l'exactitude austère de la logique¹.

Marx est en cela un créateur, non seulement parce qu'il crée quelque chose de nouveau mais aussi parce qu'il influe sur les hommes, l'influence se prolongeant dans l'action. L'artiste serait sur ce point pour Kazantzaki très proche du grand homme d'action. Il y a trois sortes de poètes, dit-il dans son *Voyage en Angleterre* dans le chapitre qui précède celui sur Shakespeare. Le troisième poète n'agit pas, au mieux il « réagit ». Il ne va pas dans le sens de la vie pour reprendre l'expression de Bergson. Au contraire, en total décalage avec la réalité, il y a, en ce siècle de guerre, quelque chose de sentimental dans sa poésie qui ne correspond pas aux exigences de la réalité. Le deuxième type de poète est celui des poètes profondément engagés dans les événements. Ceux-là ont les pieds si enfoncés dans la réalité qu'ils peuvent abandonner la poésie pour agir : « ils se jettent dans l'action ». Ils ont été témoin de l'échec des anciennes générations, et font un « assaut » contre le « camouflage de l'esclavagisme » caractéristique de ces temps : « les meilleurs jeunes du monde n'écrivent pas aujourd'hui, ils agissent »². Enfin le poète, le véritable poète aujourd'hui, dit-il, est celui qui contient « beaucoup du futur en lui ». Il fera de la « poésie prophétique », il essayera de saisir la civilisation en train de se créer et d'aider « en modelant de nouveaux types d'homme, à insérer la réalité fluente dans des contours idéaux que celui-ci désire et grave »³. L'artiste crée la réalité tout autant que l'homme d'action. Cela fait-il du poète un homme d'action ? Sa puissance d'agir est-elle aussi grande que la puissance de celui qui agit à même la réalité sans passer par les mots ? Ici se trouve le problème ultime d'un auteur qui voudrait justement soumettre la réalité aux contours de ses désirs. Le grand artiste voit où se situe son époque par rapport à celles à venir et celles qui précèdent. Il a l'intuition du monde, il est « l'avant-garde de Dieu », ajoute-t-il dans des paragraphes qui suivent ceux sur le peintre El Greco. Et il précise que Dieu est « cette force qui nous donne toujours plus que ce que l'on peut accepter et qui nous demande toujours plus que ce que l'on peut donner »⁴. L'artiste dont « le cœur et Dieu sont un » est donc celui qui va plus loin que ses déterminations. Il est celui qui s'élève jusqu'à Dieu.

C'est ce combat que sent aujourd'hui l'artiste en s'efforçant d'exprimer le démon de notre époque. Dans le silence aveugle et lâche, seul l'artiste peut voir et parler. Seulement lui sait entendre le bruit que font ceux qui ne sont pas encore nés, et il se bat pour deviner l'esprit et le rendre visible ; et en le rendant visible, il donne

¹ Prévélakis, *Τετρακόσια γράμματα*, p. 153-154.

² Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία (Voyage en Angleterre)*, p. 217

³ *Ibid.*, p. 217.

⁴ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p. 94.

un sens et au combat de son époque et il libère l'âme de l'ignorance et de la frayeur¹.

Entre les trois sortes de poètes, on sait que Kazantzaki se place après ses séjours en Russie, avec son *Odyssée* et la volonté réitérée de créer l'homme futur, dans la première catégorie des poètes, c'est-à-dire le poète visionnaire, ou prophétique, tout comme Nietzsche « prophète visionnaire du surhomme »². Il l'écrira dans une lettre à Max Tau. Il a essayé dans toute son œuvre de « deviner et de formuler le type de l'homme futur » :

C'est l'Ulysse de l'*Odyssée*, que j'ai écrit avec « beaucoup de sueur » comme le dira Dante. Nous ne sommes pas encore des hommes, nous sommes des métaphisiques. J'ai essayé dans l'*Odyssée* de dire comment j'imagine l'« Homme ». De créer un moule, une matrice de l'homme à venir »³.

Mais ce ne fut pas toujours le cas. Son œuvre de jeunesse *Le serpent et le Lys* n'a pas encore l'expression d'un engagement profond envers l'humanité. C'est à Berlin, semble-t-il, qu'il a d'abord pris conscience de l'importance d'une action efficace dans la société. Pendant ses études à Paris, son personnage Orestis est incapable d'agir sur le monde, sa vision se situe sur un autre plan et est démesurée par rapport à sa personne : il parle comme le prophète qui annoncerait l'arrivée d'une science libératrice capable de rassembler l'humanité dans un même élan d'amour, mais il ne prend pas en compte la réalité sur laquelle il se heurte. Kazantzaki s'en rend bien compte et a peut-être écrit cette œuvre, solidifié le visage et les faiblesses d'une personnalité dont il voudrait se libérer, pour vaincre sa propre inertie.

Homme d'action, Kazantzaki l'a été à certaines époques de sa vie. Il prend part à la vie politique en 1919 où il sera envoyé par le ministère pour aller chercher les réfugiés du Caucase, deviendra ministre sans portefeuille en 1946, obtiendra le prix international de la paix, sera président de l'Union socialiste des ouvriers, travaillera quelques temps dans un bureau de l'UNESCO. Mais il démissionnera chaque fois pour reprendre ses activités littéraires. Il semble qu'il trouve finalement dans la forme littéraire, le meilleur moyen de son action.

Quelques pages de son autobiographie sont très explicites sur la vision qu'il a de l'écriture comme action. Nous avons dit que la position de Kazantzaki par rapport aux événements de

¹ *Ibid.*

² Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 317.

³ Kazantzaki, « Ανεκδοτα γραμματα του Ν. Καζαντζακή στον Β. Κνός », *Νέα Εστία* 102, Noël 1977, p. 301.

son siècle avait souvent été soulignée¹ : l'homme du XXe siècle est né à une époque très intéressante, pleine de conflits, non pas les conflits qui opposent les vertus et les vices, mais les vertus entre elles. C'est comme si « l'âme de l'homme avait grandi et ne rentrait plus dans les vieux moules »². Ainsi en chacun, il y a une « guerre qui explose » entre le vieux monde dont le mythe essaie encore de diriger notre vie et le nouveau monde, qui se bat « encore maladroitement et sans organisation pour gouverner notre âme »³. C'est le « créateur » qui encore plus que les autres, et avec certitude, sent sur ses « lèvres sensibles et sur le bout de ses doigts », le « fourmillement »⁴ qui annonce la tempête qui s'approche. Kazantzaki ne comprenait pas pourquoi quoiqu'il fasse, quoiqu'il veuille, ses œuvres prenaient une forme dramatique. C'est qu'il ne pouvait prévoir la forme que prendrait son œuvre. Inconsciemment, dit-il, il cherchait « en formulant cette lutte », il cherchait « à trouver et à créer » la voie de la délivrance (λύτρωση)⁵. Ses écrits devenaient le lieu de recherche. La forme de ce qu'il écrivait était de vieilles légendes, mais l'essence était « actuelle, vivante, déchirée par les problèmes modernes et les combats de maintenant »⁶. Plus que tout, ce qui le tyrannisait, c'était les « grands espoirs indéfinis et invisibles », grâce auxquels « nous sommes encore debout et regardons devant nous, plus loin que la tempête, la destinée de l'homme avec confiance »⁷. Son rôle était de « fixer leur visage », autrement dit de donner une représentation à ces espoirs, à cette intuition, ce pressentiment primordial que l'homme peut aller plus loin que ce qu'il est. La forme dramatique n'était pas un choix précédant l'œuvre : c'était la forme imprévue que prenait l'œuvre, parce que les différents héros « permettaient à la création de formuler les forces indisciplinées de notre temps et de notre âme »⁸. Les trois paragraphes suivants sont très importants car ils montrent d'abord que toute son œuvre avait pour destination, pour enjeu, la formulation de l'homme de demain, celui qui saura dépasser les déterminations humaines et puis que cette œuvre n'est pas l'expression d'une forme déjà trouvée, mais le lieu où se trouve la forme. Et c'est en exprimant « ses plus profonds pressentiments », qu'il réussira à faire naître, « une heure avant, dans une goutte plus complète, l'homme du futur (ο μελλούμενος άνθρωπος) »⁹. Autrement dit, ce qu'il essaie de faire, c'est de matérialiser son intuition, lui donner la forme qui en même temps la rendra sans

¹ Voir par exemple « the transitional age » dans Bien, *Politics of the Spirit*, p.185 ; « The new middle ages » dans Dombrowski, *Kazantzakis and God*, p. 51.

² Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 445.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 446.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 445

⁹ *Ibid.*, p. 446.

doute plus claire. De plus en plus il ressent quel est le devoir du créateur : collaborer à la création de la réalité qui n'est pas « parfaite, toute prête, indépendante de nous »¹. A d'autres époques, le rôle du créateur aurait pu être un jeu. Aujourd'hui son rôle n'est pas d'amuser l'esprit et de le faire oublier ; son rôle est de « prêcher la mobilisation à toutes les forces lumineuses, qui vivent encore dans cette époque transitoire, et de pousser l'homme à dépasser, autant qu'il peut, l'animal »². Son rôle n'est pas de faire de l'art, ce n'est pas la beauté qui le motive, il n'en fait pas son but. Son art ne sera pour cela jamais parfait, écrit-il. Au contraire son but est de « dépasser les limites de l'art et ainsi l'essence de la beauté est déformée, l'harmonie »³. Kazantzaki en écrivant veut se faire homme d'action dans le sens exacte où il voudrait réellement agir sur la réalité, même peut-on ajouter, sur l'humanité. Était-il conscient que l'art ne pouvait pas aller jusque là, parce qu'il était, comme disait Bergson, condamné à transformer localement l'individu ? L'écriture était donc le lieu d'un combat, d'une lutte, lutte métaphysique parce qu'il cherchait à élever son âme, à transformer « ses ténèbres intérieures en lumière », à faire « de ses ancêtres qui rugissaient des hommes »⁴ répétant ainsi ce qu'il nous avait formulé dans le premier chapitre, mais en faisant désormais de l'écriture le lieu de la lutte. Avec ses personnages, il prend courage poursuit-il, parce qu'ils sont la preuve que « l'âme de l'homme peut tout vaincre »⁵.

Une des plus grandes qualités du créateur, outre d'être un homme d'action, serait sans doute celle d'être doté de bon sens. Bergson répondait ainsi à une conférence sur le bon sens, en dessinant le profil d'un homme doté de cette qualité. Celui qui serait plein de bon sens serait celui qui, bien avant que ne surgisse la vérité, aurait l'intuition du réel ; il exigerait « une activité incessamment en éveil, un ajustement toujours renouvelé à des situations toujours nouvelles »⁶. Tout problème serait pour lui nouveau et devrait faire l'objet d'un nouvel effort. La description de l'homme plein de bon sens nous rapprocherait de plus en plus de l'homme doté des deux facultés intellectuelles et intuitives à égale proportion, dont nous dessinons le schéma sans contours dès le désapprentissage des acquis et des opinions :

Il exige de nous le sacrifice parfois pénible, des opinions que nous nous étions faites et des solutions que nous tenions prêtes. Et pour tout dire, il paraît avoir

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 447.

⁴ *Ibid.*

⁵ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 449

⁶ « Le bon sens et les études classiques », *Écrits philosophiques*, p. 155.

moins de rapport avec une science superficiellement encyclopédique qu'avec une ignorance consciente d'elle-même, accompagnée du courage d'apprendre ¹.

Kazantzaki se reproche de ne pas avoir assez goûté à la vie, de se tenir à distance et de ne pas connaître, non pas dans le sens d'une connaissance livresque, mais d'une connaissance qui est celle-là même qu'un esprit plein de bon sens peut avoir : une vraie connaissance de la réalité, qui commence par les sens plutôt que par les livres. Kazantzaki pousse plus loin le propos en rendant incompatible ce savoir encyclopédique avec l'action : connaître les mouvements de l'histoire amène à justifier toutes les forces en cours comme le mouvement naturel qui mène au progrès, à faire de l'obstacle particulier une nécessité, à ne plus vouloir le combattre alors que c'est seulement en le combattant et rétrospectivement qu'il aura pu paraître comme une nécessité. L'homme plein de bon sens n'est pas celui qui se tourne vers l'action après s'être enrichi de connaissances intellectuelles. Sa connaissance de la réalité serait davantage due à une intelligence capable de travailler « sur mesure »² et de « vibrer sympathiquement » avec les choses, c'est-à-dire au rythme de leur mouvement. Cette intuition³ est ce qui nous fait « pénétrer à l'intérieur de ce que nous étudions, en toucher le fond, en aspirer à nous l'esprit, en sentir palpiter l'âme »⁴. Il ne s'agit ni d'appliquer des connaissances acquises, ni de raisonner sur les formules toutes faites : c'est « une adaptation exacte de l'esprit à son objet, un ajustement parfait de l'attention, une certaine tension intérieure, qui nous donne au moment voulu la force nécessaire pour saisir promptement, étreindre vigoureusement, retenir durablement »⁵. Cette intuition saura si bien sentir le mouvement de la réalité qu'elle en devinera ce qui n'est pas encore visible, qu'elle prévoira la forme qu'elle prendra.

Bergson se reprend dans la description du bon sens : il ne s'agit pas de prévoir, mais de pressentir, et pressentir dans l'action et non dans la réflexion. Pressentir signifie « choisir parmi les divers partis possibles, celui qui donnera la plus grande somme de bien, non pas imaginable, mais réalisable »⁶. Le bon sens est, dit Bergson « dans la vie pratique ce que le génie est dans les sciences et dans les arts »⁷. Celui qui est plein de bon sens est donc, par définition, un homme d'action. C'est d'ailleurs celui-là même qui est plein de bon sens qui

¹ *Ibid.*

² Bergson, « De l'intelligence », *Ecrits philosophiques, op. cit.*, p. 275.

³ Dans ce discours, Bergson ne distingue pas encore l'intelligence de l'intuition (il les distinguera clairement dans « L'introduction à la métaphysique »)

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 275-276.

⁶ *Ibid.*, p. 154

⁷ *Ibid.*

saura que la mobilité universelle rend nécessaire « une certaine permanence de ce qui est »¹. Dès lors qu'il doit faire des choix, ce choix sera solidification, stabilité, consécration du mouvement qui se fait et sur lequel la société pourra ainsi s'appuyer. Ainsi l'homme d'état a pour devoir de suivre les variations de la société en modifiant les institutions. C'est avec cet homme-là que Bergson conclut l'introduction à *La Pensée et le mouvant* : les institutions forment un rempart à cette mobilité, elles obligent à maintenir les individus au sein d'une relative stabilité. L'action sur la réalité continue en cela l'action de notre perception du monde : elle offre un point d'appui, tout comme perception et langage permettent de saisir des objets découpés dans cette réalité profondément mouvante. La fonction de l'action comme la fonction de la conscience est de saisir ce qui fera contrepoids à la mobilité pour avancer. Perceptions, personnalités et sociétés seraient chacun à leur manière un filet tendu sur l'infinie mobilité. La vie elle-même est une suite indivisible de choix grâce auxquels elle forme des espèces sur lesquelles elle va asseoir les étapes de son évolution. La société peut ainsi évoluer en prenant une direction unique ou plutôt une direction qui se dessine à chaque instant, qu'elle maintient en s'appuyant sur ce qui l'avait consolidée. De condensation en condensation, c'est cette voie seulement, par points d'appui successifs, sans retour en arrière, ni destruction, qu'il peut y avoir évolution.

¹ « De la position des problèmes », *La pensée et le mouvant*, p. 96.

Troisième chapitre : Effort indivisible du temps créateur, lecture linéaire de la genèse de l’Odyssée.

La durée se définit selon Bergson par la nouveauté, l'imprévisibilité, la continuité, ou comme une « création continue d'imprévisible nouveauté »¹ puisqu'elle consiste en un mouvement dans lequel se donne davantage que ce qui n'était présent, et dont le résultat, par conséquent ne peut trouver d'explication par ses antécédents : « La réalisation apporte avec elle un imprévisible rien qui change tout »². Mais pour que la création puisse être saisie, Bergson n'a de cesse de rappeler qu'il faut contraindre nos habitudes de pensée : « la pensée se représente ordinairement le nouveau comme un nouvel arrangement d'éléments préexistants ; pour elle rien ne se perd, rien ne se crée »³. Notre pensée a donc tendance à penser suivant l'ancien, le prévisible, le discontinu. Dans l'*Evolution Créatrice*, Bergson explique qu'il faut se donner le mouvement plutôt que les choses⁴. En effet pour saisir la création en tant qu'elle est un mouvement qui grossit de l'intérieur et non des choses qui s'ajoutent les unes aux autres, il ne faut pas voir avec « les yeux de la seule intelligence, qui ne saisit que le tout fait et qui ne regarde que du dehors, mais avec l'esprit, je veux dire avec cette faculté de voir qui est immanente à la faculté d'agir et qui jaillit, en quelque sorte de la torsion du vouloir sur lui-même. Tout se remettra en mouvement et tout se résoudra en mouvement »⁵. L'acte même de la transsubstantiation pourrait donc être d'abord celui d'une conversion : voir la durée ou l'acte créateur dans le monde implique de saisir d'abord en soi le mouvement créateur, et de le saisir de la seule manière qui soit, c'est-à-dire, directement : « c'est la vision direct de l'esprit par l'esprit », il n'y a « plus rien d'interposé », « plus de réfraction à travers le prisme dont une face est espace et donc l'autre est langage »⁶. Pour cela il fallait donc dépasser l'intelligence qui se donnait la totalité du réel, à composer ou à décomposer, et qui lui appliquait sa structure après-coup, pour revenir à une perception plus intuitive. Il fallait « penser intuitivement », avant que la vision ne tombe dans la décomposition de l'intelligence. Seule l'intuition permet donc de saisir la création, réalité « imprégnée de spiritualité »⁷, où l'esprit équivaut au pure changement, coïncidant avec le temps créateur où chaque instant pourrait surprendre parce qu'il n'est jamais exactement comme ce à quoi nous

¹ Bergson, «Le possible et le réel », *La pensée et le mouvant*, p. 99.

² *Ibid.*

³ Bergson, « De la position des problèmes », *La pensée et le mouvant*, p. 30.

⁴ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 249.

⁵ *Ibid.*, p. 251.

⁶ Bergson, « De la position des problèmes », *La pensée et le mouvant*, p. 27.

⁷ *Ibid.*

pourrions nous attendre, où chaque nouvel instant se différencie profondément de l'ancien en apportant son lot de nouveautés.

En démontrant qu'il y a plus dans le possible que dans le réel « car le possible n'est que le réel avec, en plus, un acte de l'esprit qui en rejette l'image dans le passé une fois qu'il s'est produit »¹, c'est à dire que le possible est un acte rétrospectif repensant ainsi le réel, Bergson prend comme exemple la littérature, après avoir rejeté « les systèmes clos soumis à des lois purement mathématiques, isolables parce que la durée ne mord pas sur eux »². Par ce choix, il range la littérature dans « le monde de la vie », ou le « monde de la conscience »³, comme ce qui ne devient possible qu'une fois réalisé. Autrement dit, le possible n'existe qu'au passé. Nous nous éloignons davantage de la pensée du roman comme insuffisance de matière. Il éclaire en même temps l'essence même de la création qui est d'apporter quelque chose d'absolument nouveau, et dont la possibilité ne précède la réalité que par un retour intellectuel sur le moment de la création. La création de nouveauté ne peut donc en rien être prévue, contrairement aux faits des systèmes (comme en mathématiques ou en physique), tel que le phénomène de l'éclipse qu'il est possible de prédire bien avant qu'ils se produisent à l'aide de calculs astrologiques. Ainsi à la question posée par un journaliste : « comment concevez-vous, par exemple la grande œuvre dramatique de demain ? », Bergson répond : « Si je savais ce que sera la grande œuvre dramatique de demain, je la ferais » puis il précise sa pensée devant l'ahurissement de son interlocuteur :

Qu'un homme de talent, de génie surgisse, qu'il crée une œuvre, la voilà réelle et par la même possible. Elle ne le serait pas, elle ne l'aurait pas été si cet homme n'avait pas surgi. C'est pourquoi je vous dis qu'elle aurait été possible aujourd'hui mais qu'elle ne l'est pas encore⁴.

La littérature serait ainsi le fruit de la rencontre entre deux ordres, celui du système clos auquel le langage participe en tant qu'instrument de l'intelligence (il découpe, recoupe, analyse, conceptualise, spatialise), en puisant dans la matière déjà créée, et celui de la vie, de la conscience ; elle serait donc le fruit d'une rencontre entre le mot et la puissance créatrice de l'écrivain. La nouveauté est impossible à analyser et à prévoir avec les outils habituellement utilisés pour notre action (car ils analysent, construisent, déconstruisent, avec de la matière préexistante, sans ajouter rien d'autres que de nouvelles compositions) ce qui oblige à penser

¹ Bergson, « Le possible et le réel », *La pensée et le mouvant*, p. 111.

² *Ibid.*, p. 109.

³ *Ibid.*, p. 108.

⁴ *Ibid.*, p. 111.

l'œuvre et tout l'effort qui y mène comme étant totalement imprévisible et donc par là même originale, mais aussi, et surtout, imprévisible dans les effets. La nouveauté est donc inaccessible à l'intelligence, ou l'intelligence devrait reprendre depuis le début le mouvement de la création, refaire cette création, et donc devenir le créateur lui-même :

Au premier sens du mot, c'était un truisme de dire que la possibilité d'une chose précède sa réalité ; vous entendiez seulement par là que les obstacles, ayant été surmontés, étaient surmontables. Mais, au second sens, c'est une absurdité, car il est clair qu'un esprit chez lequel le Hamlet de Shakespeare se fût dessiné sous forme de possible en eût par là créé la réalité : c'eût donc été Shakespeare lui-même¹.

L'imprévisibilité d'une œuvre d'art prenant obligatoirement en compte le temps irréductible de sa génération, empêche d'imaginer qu'elle aurait pu être prévue et peut-être même pas par Shakespeare lui-même avant qu'Hamlet mûrisse dans son esprit et prenne la forme qu'il a finalement pris. Paul Valéry dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* constate ainsi que « mainte erreur, gâtant les jugements qui se portent sur les œuvres humaines, est due à un oubli singulier de leur génération »². Il entend par là que l'œuvre malgré son « apparente perfection » qui volontairement « fait imaginer une génération d'elle-même, aussi peu véritable que possible », suppose l'irréductible effort de l'auteur grâce auquel il a pu atteindre ce résultat³. Il interrogera les manuscrits de Léonard de Vinci dans la perspective d'y deviner « par quels sursauts de pensée, par quelles bizarres introductions des événements humains et des sensations continuelles, après quelles immenses minutes de langueur se sont montrées à des hommes les ombres de leurs œuvres futures, les fantômes qui les précèdent »⁴.

Même l'autobiographie prolongera l'action de l'auteur par laquelle il se crée, puisque finalement, l'autobiographie dans son écriture est encore un effort, et cet effort incompressible continue l'individu, autant qu'elle en dessine les traits : « Et de même que le talent du peintre se forme ou se déforme, en tout cas se modifie, sous l'influence même des œuvres qu'il produit, ainsi chacun de nos états, en même temps qu'il sort de nous, modifie notre personne, étant la forme nouvelle que nous venons de nous donner »⁵. Nous nous

¹ « En vain, vous vous imaginez d'abord que cet esprit aurait pu surgir avant Shakespeare : c'est que vous ne pensez pas à tous les détails du drame. Au fur et à mesure que vous les complétez, le prédécesseur de Shakespeare se trouve pensera, sentir tout ce qu'il sentira, savoir tout ce qu'il saura, percevoir donc tout ce qu'il percevra, occuper par conséquent le même point de l'espace et du temps, avoir le même corps et la même âme : c'est Shakespeare lui-même » *La pensée et le mouvant*, p. 113.

² Paul Valéry, *op. cit.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 15

⁵ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 7.

appuyons ainsi en partie sur l'expression de notre moi qui permet de mieux se connaître pour avancer. N'avions-nous pas dit que l'esprit s'affine quand il se cherche dans la matière ? Le temps pour l'artiste n'est pas un accessoire comme dira Bergson dans l'*Evolution Créatrice* : « la durée de son travail fait partie intégrante de son travail »¹. Voulant démontrer à l'encontre du déterminisme que le présent ne contient pas les éléments qui nous permettent de prévoir le futur, l'art est encore ici celui qui permettra de mieux voir : c'est autant l'œuvre qui change, dans le processus de création qui lui donne naissance, que l'artiste parce que sa pensée progresse en même temps. Autrement dit, tant que Kazantzaki n'avait pas fini son œuvre, il ne pouvait pas savoir comment serait l'homme de demain qu'il cherchait à matérialiser. C'est seulement à travers tout le processus de matérialisation, dans l'effort pour saisir ses traits à travers la matière des mots façonnés pour décrire l'homme d'aujourd'hui, que l'homme de demain allait apparaître, homme dans tout ce qu'il a d'ancien, Dieu, pour tout ce qu'il apporte de nouveau.

Ce temps créateur n'apparaît donc jamais mieux que dans l'œuvre d'art qui réussit à fixer cette nouveauté, laquelle est désormais inséparable de l'œuvre. Dans son autobiographie romancée *Lettre au Greco*, Kazantzaki nous fait participer au temps créateur d'un esprit qui se saisit en train de mûrir à travers l'évolution de ses émotions et jusqu'à la naissance de l'œuvre. Il nous montre la génération de l'œuvre, du moins là où elle commence à apparaître, à se former, car en réalité il réalise en ramenant à sa mémoire les moments précédents l'écriture que c'est dans le déroulement de toute sa vie qu'il faudrait chercher la genèse de l'œuvre. Le chapitre précédent l'épilogue nous amène à rassembler tous les événements racontés dans le livre comme l'effort de toute une vie, irréductible, qui porte son fruit dans l'œuvre majeure qu'est l'*Odyssee* : Kazantzaki rapporte alors dans un dialogue émouvant ses adieux à son héros, Ulysse, comme si l'œuvre avait enfin pris la forme finale dans laquelle elle pouvait exister par elle-même, fruit tombé naturellement de l'arbre, semence nouvelle². L'écrivain grec nous fait revivre juste avant, la longue éclosion du personnage et l'effort incompréhensible pour y parvenir. Pour Lapoujade, l'œuvre de Proust distingue comme Bergson entre le moi profond qui « emmagasine secrètement la matière de l'œuvre matérielle à venir »³ et le moi de surface qui est celui du vécu quotidien. Si Proust devait être bergsonien ce serait là peut-être, dans ce « à venir » qui permet de l'extirper du passé de tous ses souvenirs pour les faire regarder vers le futur. Et c'est peut-être aussi en cela que l'on peut le

¹ *Ibid.*, p. 340.

² Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 487.

³ D. Lapoujade, *Puissances du temps, versions de Bergson*, Les Editions de Minuit, 2010, p. 16.

rapprocher de Kazantzaki, dans cette façon de voir sous une surface où les choses et le temps se meuvent rapidement, la lente ascension vers l'œuvre qui va éclore, lente ascension de Jésus vers la croix, lente ascension du Capitán Michalis, ou de Kosmas dont les obstacles sont encore plus lourds à soulever, vers la montagne où ils se feront tuer en héros, celle de Manolios vers l'église où il se fera assassiné. Toute l'histoire de la rencontre avec Zorba aboutit de même au livre. Mais la décision d'écrire ce livre devait elle aussi appartenir au mouvement de maturation. Si l'on regarde de plus près dans les deux chapitres, « Zorba » et « Quand la graine de l'Odyssée germait en moi... », on voit le temps se diviser en deux niveaux : le niveau des profondeurs et le niveau de surface. Dans le niveau des profondeurs, il y a une attente, une maturation de l'âme incompressible qui dirige désormais le rythme de l'histoire. La durée des actions quotidiennes est reléguée au second plan. La vie intérieure ne se pose même pas sur les plans de la pensée. La pensée est encore trop rapide. Elle se déroule plus profondément là où le rythme coïncide avec celui de la terre, avec celui de l'univers. Il faudrait attendre des siècles pour que le primitif puisse trouver de lui-même le sens du livre qu'on lui a donné. De même l'âme de Kazantzaki sent profondément le temps qui lui faut pour faire jaillir l'œuvre qu'il porte en lui.

a) maturation profonde et attente féconde.

Tout commence à Cnossos. Il y avait admiré une première fois les peintures sur les murs du palais royal. Quand il y retourna, sans doute des années plus tard, il ne voyait plus les mêmes choses et fut marqué, cette fois-ci profondément, par l'image de ce poisson-volant capable de sauter hors de l'eau lorsque tous les autres poissons nagent et jouent dans la mer. C'est alors seulement qu'il perçoit le symbole dans toute sa profondeur, l'image au sens caché, dessinée des milliers d'années auparavant, avait su dessiner son âme. En donnant un sens nouveau à ce symbole c'est comme si, dit-il, il donnait un sens à la lutte crétoise et au message qu'elle envoie à l'homme dans sa lutte ancestrale. L'âme de l'homme avait su réinventer un symbole qu'elle n'aurait sans doute pu interpréter de cette façon, des milliers d'années auparavant. L'âme, celle de la Crète, celle de Kazantzaki, s'était enrichie d'un nouveau symbole : s'il pouvait lui aussi, pensa-t-il alors, créer un homme qui pût comme le poisson-volant « échapper, même le temps d'un éclair, à la nécessité »¹. Nous avons ici les premiers battements de l'*Odyssée*. Ce symbole réapparaît régulièrement, comme s'il s'agissait d'une injonction à dépasser les déterminations humaines. C'est en revenant de Cnossos qu'il

¹ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 452.

découvrit la lettre annonçant la mort de Zorba¹. Commença alors à se « cristalliser », l'œuvre de Zorba. D'abord une « musique », « un nouveau rythme », une graine, entrée en lui comme un « corps étranger » que son organisme cherchait à expulser. L'intuition d'un désir, d'une œuvre encore sans forme. On remonte à la surface de son expérience : il essayait, en vain, d'influer sur les profondeurs de son âme : « je sortais et je marchais de heures dans les champs, je nageais dans la mer, j'allais et allais de nouveau à Cnossos »². Puis il comprit qu'il devait nourrir la graine, l'« arroser de son sang »³, pour l'assimiler. Il la nourrit de « mots, de rimes, de ressemblances »⁴. Il se souvint de tous les moments passés avec Zorba. La nuit encore, il sentait « la graine travailler en lui »⁵ ne pouvait dormir et allait se promener dans les rues de Mégalo Kastro. La maison paternelle ne le contenait plus, il se réfugia dans la solitude d'une petite maison au bord de la mer. Dans le silence de cette solitude, il sentait au fond de ses entrailles la graine le ronger. Les premières pluies étaient arrivées. Zorba était en lui comme une chrysalide, qui « suivait nuit et jour un travail profondément mystérieux »⁶. Le ver dans la chrysalide devenait papillon. Avec les pluies il sentait la terre s'ouvrir, les graines boire, gonfler, et faire jaillir le pain qui allait nourrir l'homme qui « sauvera Dieu ». Les profondeurs de l'âme d'où jaillirait l'œuvre suivaient le rythme universel de la maturation. Il se demandait quelle forme prendrait Zorba dans son œuvre ne pouvant lui-même la prévoir avant l'éclosion du ver. Surprise du lecteur attentif qui s'attend à voir fleurir l'œuvre de Zorba, et qui voit en fin de chapitre l'*Odyssée* apparaître. Toute cette maturation le portait vers l'œuvre monumentale de sa vie. Les pluies cessèrent, c'était le moment de la moisson. L'épaisseur du temps se joue sur deux niveaux d'extériorisations : celui de la nature et du rythme des saisons, où chaque instant apporte à la graine les éléments pour l'alimenter, celui de son âme qui mûrit aussi lentement parce qu'elle doit elle aussi se nourrir des éléments qu'elle ramasse sur son chemin. Dans une lettre de 1925 il écrivait :

Rahel m'a envoyé une belle édition en allemand du Gandhi de R. Rolland : « Voilà un homme, écrit-elle, pas comme toi qui aimes encore les mots ». Cette jeune juive a raison. Mais elle ne sait pas- c'est une juive très jeune- que ce n'est pas bien de hâter l'évolution de l'âme. Je mûris toujours très difficilement et très lentement ; la spirale très serrée de mon âme se déroule avec une lenteur

¹ *Ibid.*, p. 453.

² *Ibid.*, p. 455.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 456.

⁶ *Ibid.*, p. 457.

inexorable¹.

« Floraison », « germination », « maturation » sont aussi les termes que Bergson utilise à la fin de *L'évolution créatrice* pour désigner l'épaisseur du temps de création d'une œuvre. Il écrira même que le processus dans les œuvres de la nature est le même que celui d'une œuvre humaine. Elles n'ont sans doute pas le même rythme puisque la personnalité peut avoir elle des « degrés divers » de maturation selon qu'elle est plus ou moins entière dans ce qu'elle fait. La plante, elle, n'a pas la conscience libérée de l'homme pour échapper à son processus de floraison. Mais la personnalité humaine et la plante ont en tout cas la même façon de se déployer, dans une « irrétrécissable durée » : la « poussée intérieure » tient « de la succession toute sa vertu » et confère « à la succession une vertu propre »², où apparaît le nouveau imprévisible, la forme que la graine ne pouvait pas nous faire deviner. Elle ne pouvait pas nous la faire deviner parce que la succession n'est pas une ligne d'évènements distincts qui ne se touchent que par leurs extrémités, mais elle est « une continuité d'interpénétration dans le temps » et dont l'ensemble du passé (« la poussée intérieure ») jusqu'au moment présent, détermine ce moment présent.

Kazantzaki rassembla ses souvenirs, souvenir de ses voyages, souvenirs « des grandes âmes qui avaient allumé des cierges³ » dans sa vie. Il nourrit la graine avec le miel précieux qu'il avait « récolté une vie durant dans les fleurs les plus odorantes, les plus empoisonnées »⁴. Quand arriva l'hiver, il attendait, tout comme la nature, que le grain se levât. Ce furent « des mois mystiques d'attente », mais une attente qui n'était pas stérile, au contraire elle se révélera être profondément féconde. Ne tenant plus, au mois de janvier, pendant les quelques jours de beaux temps, comme une graine qui ne nourrirait du soleil, il essaya de « solidifier son âme » dans le visage de son héros⁵. Mais rien n'y fait. De cette période marquée par son empressement vain à écrire et à voir se matérialiser dans les mots la forme du héros, il tira la même leçon que de la fois où il voulut accélérer la mue d'une chrysalide en papillon : pressé de voir le papillon apparaître, il souffla dessus de son haleine chaude jusqu'à ce que le papillon apparût, mais celui-ci mourut dès la métamorphose accomplie, parce qu'il avait

¹ E. Kazantzaki, p. 136 Comme exemple on peut citer une lettre à Eléni Samios dans laquelle il écrira : « J'écrirai un livre, *Métacommunisme* avec vous, tout mûrit lentement, péniblement, et je vous verrai en décembre sans faute ». *Ibid.*, p. 184-185.

² Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 340.

³ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 458

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 461

voulu presser le temps¹. A cet endroit, Kazantzaki utilise une image tirée d'un souvenir que Bergson aurait bien pu utiliser pour nous faire comprendre la durée. L'observation de la nature telle qu'elle se présente à ma conscience confirme l'idée de la durée que Bergson reportera dans *l'Evolution Créatrice*. Kazantzaki y ajoute son émotion, ou plutôt l'ajoute à son émotion et l'empreinte qu'elle avait laissée dans son souvenir vient se fondre, dès avant, dans le reste de l'histoire :

Pour l'artiste qui crée une image en la tirant du fond de son âme, le temps n'est plus un accessoire. Ce n'est pas un intervalle qu'on puisse allonger ou raccourcir sans en modifier le contenu. La durée de son travail fait partie intégrante de son travail. La dilater ou la contracter serait modifier à la fois l'évolution psychologique qui la remplit et l'invention qui en est le terme².

La nature a besoin de ce temps qui fait d'elle une telle perfection, toute création de l'homme, ajoute-t-il est imparfaite parce qu'il presse le temps dont il croit manquer. Cela veut-il dire que plus le temps qu'on se donne pour réaliser sera long, même si ce temps dépasse le temps d'une vie, plus l'œuvre sera parfaite ? Ne sera-t-elle pas alors toujours imparfaite, non pas par rapport à la nature, mais par rapport à ce qu'elle aurait pu être si l'homme avait le temps infini de l'accomplir ? Minkowski dira que cette imperfection due au temps a cela de positif qu'elle projette au-dessus d'elle même, comme un idéal, l'exigence de son dépassement³. L'œuvre parfaite serait selon lui œuvre de mort. La satisfaction est aussi régulièrement stigmatisée chez Kazantzaki parce qu'elle est signe de stagnation, d'inertie, elle expulse l'œuvre hors du temps dans lequel elle aurait pu servir à son propre dépassement. Mais dans ce chapitre Kazantzaki ne semble pas déplorer que le temps soit trop court. L'œuvre humaine est « incertaine et misérable » parce que l'homme se presse. L'œuvre divine est « irréprochable et sûre⁴ », parce qu'elle prend le temps. L'homme pourrait coïncider avec cette certitude divine en se sentant mûrir en même temps que mûrissent les œuvres divines. Il se sentirait alors participer à cette œuvre universelle. S'il n'est pas possible d'accélérer le temps de maturation, de gestation, n'est-il pas possible cependant, en courant derrière les satisfactions des plaisirs superficiels, de ralentir la maturation de l'âme ? Se presser pour accomplir son œuvre n'a donc aucun sens. Ce serait faire de l'œuvre quelque chose de mort et d'extérieur au temps incompressible. Ce que l'on fait en revanche du temps, non pas comment on s'y occupe, mais comment on tire parti de sa profondeur, est essentiel. Le corps vieillit au rythme de la nature.

¹ Kazantzaki, *Ibid.*, p. 460.

² Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 340.

³ L'œuvre parfaite serait selon Minkowski œuvre de mort. La satisfaction est aussi régulièrement stigmatisée chez Kazantzaki parce qu'elle est signe de stagnation, d'inertie, alors qu'elle devrait toujours être dépassée.

⁴ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 461.

Comment serait l'homme dont l'âme aurait mûri au même rythme que le corps, c'est-à-dire au rythme divin ? Dont l'effort aurait été égale en qualité à l'effort que fait l'organisme pour sans cesse se créer ? Il ferait en sorte que chaque moment intéresse « toute la personnalité ¹ ». Parce que c'est elle entière qui changerait, évoluerait, au rythme du vivant, comme une créature divine, elle s'élèverait à la hauteur de l'œuvre qu'elle désirerait profondément. Cet homme aurait atteint le degré suprême de l'ascèse, le Silence : « Voici ce qu'est le Silence : Lorsque quelqu'un, après avoir accompli son temps dans tous les travaux, est enfin parvenu au faite extrême de l'effort, par-delà tous ses travaux, il n'a plus à combattre, il cesse de crier, il mûrit tout entier, en silence, éternellement, indestructiblement, avec l'Univers »². Mais tout cela est imperceptible, indicible ou n'est perceptible et dicible qu'à travers le déroulement lent de la floraison. Dans *Ascèse*, la soumission au rythme universel de toutes les espèces est le meilleur moyen d'aider Dieu à se libérer. C'est sur ce rythme que s'est réglée l'action de Thérèse d'Avila : elle a « soumis ses désirs et ses besoins à un rythme supra-individuel, c'est-à-dire profondément humain »³. C'est ce rythme qui se donnait dans l'évolution de la graine jetée par Jésus le semeur. C'est le rythme de la vie qui remonte la matière, rythme d'une durée qui avance lentement parce qu'elle doit pousser avec elle tout son passé en avant.

S'il y a suspension de l'activité, cette activité est celle, en surface, de l'écriture ; s'il avait persisté dans son effort à écrire, eût-il réussi à accélérer sa maturation ? Le temps aurait-il été alors le même ? La suspension de l'activité n'empêche pas l'attente d'être féconde, le temps créateur de jouer son rôle, qui est celui d'être particulièrement efficace pour celui qui saura en puiser l'instant éternel. Dans *Zorba*, le narrateur prend en pitié une jeune nonne de trente-cinq ans prise de convulsion, « attente du haut mal »⁴, et qui, selon les prévisions de la Supérieure, ne guérira sûrement pas avant quinze à vingt ans. Devant l'ahurissement du narrateur, elle ajoute : qu'est-ce que quinze ans par rapport à l'éternité ? Mais le narrateur ne répond pas, il sait que l'éternité est « chacune des minutes qui passe », chacune des minutes qui passe devient éternelle : parce qu'elle reflète tout le passé qui l'a fait advenir au moment présent où elle est et parce qu'elle laisse définitivement son empreinte dans le temps. Quinze ans passés dans cet état morbide, c'est toute une éternité perdue parce que ces quinze années restent infécondes. Le temps créateur n'est pas actif indépendamment de nous. Quinze années passées au couvent ne signifient pas quinze années de maturation. Bergson l'explique au

¹ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 126.

² Kazantzaki, *Ascèse*, p. 111.

³ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p. 55.

⁴ Kazantzaki, *Alexis Zorba*, p. 198.

début de *L'évolution créatrice*. F. Worms met bien en avant cette particularité du temps, qui semble agir, en tant que succession, indépendamment de nous, comme s'il y avait une certaine passivité. Mais c'est sans compter l'« intervention (à des degrés divers) de notre « personnalité » qui fait de chaque état différent une nouveauté, une imprévisibilité, une création »¹.

L'attente ici n'est donc pas stérile. L'œuvre est travaillée d'autant plus qu'on le sent tout entier tendu vers elle. Reprenons maintenant le cours du récit de la genèse de l'œuvre dans ce chapitre de son autobiographie. Il se rappelle quelques mots de Zorba, que nous pourrions désormais mieux comprendre à la lumière de cette approche bergsonienne du temps : « moi je vis toujours comme si j'étais éternel »². La phrase prend le contre-pied d'une autre phrase que l'on est plus habitué à entendre : « je vis toujours comme si j'allais mourir demain ». Il va entremêler alors deux profondes pensées cristallisées dans l'image du poisson-volant ainsi que dans celle de la graine : celle selon laquelle l'homme doit essayer de dépasser ses limites et celle du rythme universel.

Suivons cette méthode de Dieu nous les mortels, non pas par mégalomanie ou par impudence, mais par l'aspiration irrésistible de l'âme qui s'élève ; l'effort pour copier Dieu est le seul moyen pour dépasser, que ce soit d'un cheveu, que ce soit juste un instant - rappelle-toi le poisson-volant- les frontières de l'homme. Et les plus précieuses prescriptions que nous fait Dieu, tant que nous sommes emprisonnés dans le corps, tant que nous sommes dans la chrysalide, sont la patience, le recueillement, la confiance³.

Ce sont là les trois leçons profondément morales que l'homme pourrait retenir du rythme de l'univers dont il est lui aussi l'élément ; copier l'œuvre de Dieu ce n'est pas évidemment copier le tout fait, comme une peinture qui reproduit la nature. C'est créer davantage dans le sens de l'élan vital, comme si chacun des actes de notre vie devait jaillir naturellement d'un travail continu intérieur nourri par l'ensemble de l'univers. Suivre la méthode de Dieu, c'est aussi s'en différencier, car il s'agit d'abord d'un acte de prolongement de l'œuvre divine. Patience donc, parce que si l'on est pressé, l'œuvre sera incomplète, recueillement, parce que la maturation se fait dans les profondeurs du « moi », et que le silence doit être absolu pour sentir et activer son épanouissement, et confiance, parce que le chemin prît ne présage pas de l'acte final, parce que la forme de l'œuvre ne sera pas créée avant son achèvement.

¹ Worms, *Les deux sens de la vie*, p. 187.

² Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 461.

³ *Ibid.*

b) Se soumettre au rythme universel

Parce que le sens de la vie ne peut être qu'externe et jamais interne, comme la phrase d'un texte ne trouvera jamais son sens en elle-même, la réponse de Kazantzaki serait de se soumettre au rythme universel pour que ce sens, non pas comme fin donnée mais comme direction, apparaisse. Ce rythme universel est le rythme de création continue, c'est le rythme duquel jaillit l'acte libre, l'œuvre génial parce que profondément personnelle, c'est le rythme de la liberté qui se reconquiert à chaque instant, enfin, c'est le rythme de l'élan vital. Dans son *Voyage en Angleterre*, en visitant les grandes écoles d'Oxford et de Cambridge, il développe, et ce sera l'unique fois, son idée d'un « rythme », présente quasiment dans tous ses textes, et toujours enveloppée d'un mystère. Ce mystère, il ne s'agit pas complètement de le faire disparaître, car sa part est la garantie que nous sommes bien dans le domaine de la vie, et que l'intelligence ne peut s'en réapproprier que la partie qui couvre la distance jusqu'à la perception plus intuitive.

Apprends qu'il existe dans l'homme une force qui sent plus profondément que le cœur, elle voit plus clairement que l'intelligence, et elle n'a pas de nom, et seulement dans le courage, la politesse et la sainteté elle devient apparente, ainsi que dans l'action. Laisse cette force te conduire et fais lui complètement confiance ; et si elle te pousse dans la mort, ne lui demande pas pourquoi ; si elle le fait, c'est que cela doit être comme ça.

Qu'est-ce donc que le rythme ? Un mouvement central tout en harmonie, qui gouverne notre réflexion et notre action. Un « Monarque Invisible » qui ordonne - et tous les éléments, matériels et spirituels, qui constituent l'organisation éphémère de notre existence, obéissent librement ; librement parce qu'ils savent que cet ordre est leur désir personnel le plus profond.

Quiconque a un rythme est libéré. Tout ce qu'il fait est juste, c'est-à-dire en harmonie avec toute son existence, continuité infaillible du temps psychique passé, graine féconde du futur. Quiconque a un rythme n'a pas peur de mal tourner, ni d'enfreindre la loi ; parce qu'en lui, travaille le législateur, et chacune de ses actions n'est rien d'autre que la validation et l'application de sa loi intérieure.

Le rythme est un aimant dans nos entrailles et attire toutes les limailles de notre chair et de notre âme, et les pend solidement dans l'air, comme un raisin indissoluble et indivisible. Le rythme seulement peut vaincre la décomposition et la mort¹.

Ce rythme ressemble bien à la certitude intérieure de suivre le bon chemin, au-delà de toute détermination extérieure ou critère social : nécessité qui répond à notre « moi » profond, morale plus profonde d'une authenticité envers soi afin de conduire au bout sa germination, fut-elle par une mort héroïque. La mort héroïque serait d'ailleurs l'aboutissement naturel

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία (Voyage en Angleterre)*, p. 144.

d'une maturation qui va jusqu'au bout d'elle-même ; on imagine que si on se laisse dicter notre conduite de l'extérieur, le rythme est rompu, la cadence se perd, on n'obéit plus seulement à sa volonté, la maturation est ralentie, l'énergie s'affaiblit, un peu comme une plante que l'on oublierait d'arroser. N'est-ce pas d'ailleurs dans les moments où l'on obéit le plus à ce rythme intérieur que l'on se sent le plus fort, plein d'énergie, parce que cette énergie n'a pas été ralentie ou corrompue par un vent contraire ? L'homme est le seul être libre, écrit-il ensuite dans le chapitre dont nous suivions l'évolution, il est le seul pour cela qui peut pécher, enfreindre la loi du « rythme divin » dans lequel « étoiles, oiseaux, graines dans la terre, tout obéit » : « Que signifie ici pécher ? Briser l'harmonie »¹. L'homme est libre mais de cette liberté il devrait se défaire et acquérir finalement une plus grande liberté en se soumettant volontairement à cela même auquel il s'était arraché.

c) l'œuvre comme la raison d'être de toute sa vie.

Kazantzaki part donc en voyage pour quinze jours, pour avoir « la patience d'attendre ». Il part sur la mer Egée, c'est le printemps, une brise légère emporte le bateau. Il n'y a pas de plus grande joie pour l'homme. Contact avec la nature, moment de profonde volupté dont les mouvements de la lumière savent encore rendre toute la nuance. Nous ne sortons pas du temps qui passe efficacement, il est toujours présent dans le discours sous sa forme la plus esthétique :

Comme la poitrine plumée de la perdrix ces îles divines brillaient, jouaient et échangeaient à chaque moment, dans l'ombre et dans la lumière, parfois de couleur marron foncé, parfois saupoudrées de poussière d'or, couvertes de roses le matin, de lys immaculés le midi, et de chaudes violettes le soir².

Pendant ce voyage, tout passe par le corps, qu'il semble nourrir comme il nourrirait la graine ; il insiste sur le fait que l'esprit, que l'on pourrait traduire aussi, l'intelligence (ο νοῦς) s'était mis en retrait. C'est comme si la réflexion intellectuelle couvrait ce qui était plus profond qu'elle, la durée comme temps efficace, et que finalement ce qu'il y avait de plus fécond dans ce temps créateur, c'était la tension de l'âme. La passivité de l'intelligence n'implique pas la passivité de l'individu. Tandis que dans la réflexion intellectuelle, la conscience ne se nourrit que des éléments qu'elle possède déjà, là Kazantzaki essayait de traire l'univers : « je voyais, j'entendais, je sentais avec une simplicité insouciant le monde ; comme si l'âme était devenue corps et voyait elle aussi, entendait et sentait le monde visible avec bonheur »³. De

¹ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 461

² *Ibid.*, p. 462.

³ *Ibid.*, p. 463.

son voyage, il ressort avec une certitude : « ce monde n'est pas la robe de Dieu, comme je l'avais pensé une fois, ce monde est Dieu lui-même ; la forme et l'essence sont une seule et même chose »¹. L'atmosphère devient divine ainsi pour celui qui se sent bercer dans le sein de Dieu. Nous sommes de nouveau transportés dans le rythme de la vie universelle :

La solitude, le silence, la mer Egée collaboraient avec moi secrètement, dans la souffrance ; le temps passait sur moi, lui aussi collaborait, et en moi la graine mûrissait. Je m'attelais moi aussi à la roue éternelle avec les oiseaux et avec les étoiles, et j'ai senti, je pense, pour la première fois, quelle est la véritable liberté : entrer au service de Dieu, je veux dire de l'harmonie².

Puis il sentit que ce qu'il recherchait devait prendre un nom. Il baptise la graine pour mieux la saisir. Il s'agit du « Cri », le cri du « futur ». Le Cri, c'est l'œuvre qui dure, celle qui devient éternelle parce qu'elle change, même humblement, le cours du monde. Le Cri n'a pas encore trouvé l'image parfaite qui saura mieux délimiter ses contours. Nous laissons ici le Cri pour le retrouver un peu plus loin.

Sommes-nous témoin des premières floraisons ? Il a, en tout cas, l'impression d'être arrivé à un point du parcours qui donne son sens à tout le reste :

C'est pour lui que je suis né, et tout le reste, les joies et les peines, et mes voyages, n'étaient rien que la marche vers le cri. Le Christ, Bouddha, Lénine étaient des stades de la marche ; je devais passer par eux, c'est eux qui avaient jalonné la traversée de l'oiseau mystérieux, c'est eux qui poussèrent les grands cris qui m'aidèrent à désobstruer le Cri³.

Tout prend sens, tout s'éclaire comme si là où il arrivait était ce qu'il avait toujours cherché, comme s'il avait ramassé inconsciemment sur le chemin de sa vie tous les éléments qui serviraient son œuvre. Pourtant il cherchait quelque chose qu'il ne connaissait pas encore, qu'il ne pouvait pas connaître tant qu'il ne le créait pas lui-même. C'était, à l'image de l'élan vital, la lente traversée dans la matière qui ne pouvait dévoiler qu'en y arrivant :

Mais alors, rien n'était perdu ? Toutes mes errances, toutes mes déviations, chacune qui se croyait du temps perdu comme un cerveau sans consistance et désordonné ; mais toutes ensemble constituaient une ligne droite, qui savait que seulement en déviant, elle pourrait avancer sur cette terre escarpée⁴.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 464-465.

⁴ *Ibid.*, p. 465.

Il a l'impression que le destin lui a pris la main pour le guider. C'est à ce moment qu'il prend la plume et commence à écrire. Il s'est embarqué dans le bateau. L'effort intellectuel de matérialisation commence. Mais que serait un effort intellectuel qui se ferait avec le moins d'intellectualité possible ? Il n'y a pourtant rien de moins immobile qu'un effort intellectuel : car cet effort - qui distingue ce mouvement de la tendance à l'inertie de l'intelligence - est ce qui pousse à intégrer du nouveau dans l'ancien, à pousser un peu plus loin tout ce qui a été accumulé par le passé. Mais il reste intellectuel car il est un travail sur la matière. Toutes ses influences, absorbées et dépassées, participaient à cet effort de matérialisation d'une figure qui n'avait même pas encore pris la forme d'un personnage de roman. La graine, qui pourrait être appelée, moins joliment, l'embryon¹ parce qu'il allait s'agir d'un homme - mais comme aurait-il pu le deviner ?-, constituait l'évolution de l'image qui allait pouvoir incarner parfaitement cette intuition. Bergson l'avait montré dans *l'Evolution Créatrice*, l'intelligence a pour objet la matière. C'est elle qui pourra la modeler vers ce que l'intuition laisse d'elle-même insaisissable. Pour le dire autrement, cet effort donne naissance au nouveau qui d'état simplement intuitif doit se mêler à la matière dont on dispose pour lui donner une forme nouvelle. Et les mots doivent réussir à exprimer ce qu'ils ne contiennent pas encore. C'est la distance qui sépare l'apprentissage de la valse de la marche bien acquise : il faut réussir à insérer dans le schéma nouveau que constitue la valse les éléments d'un schéma ancien, celui de la marche, pour pouvoir arriver au résultat de la valse².

De jour comme de nuit, éveillé ou endormi, « comme un fakir immobile et silencieux »³, il revit tous les détails de sa vie. Et tous les événements se rejoignent dans ce qui devient « plus vrai que la vérité : Oui, le conte »⁴. Le conte est ainsi la ligne qui donne sens à toutes ses déambulations en faisant que toutes ensemble « s'harmonisaient, s'unissaient, se condensaient dans un voyage unique »⁵ et que chacune d'entre elles semblait être portée par la destinée (ἡ Μοίρα) comme s'il s'agissait d'un projet. La ligne du conte concentre ainsi en elle-même tout l'éparpillement insaisissable des événements d'une vie. La succession aux éléments qui s'interpénètrent et se prolongent dans tout l'univers laisse place à une succession aux éléments mieux définis parce que découpés en fonction d'un but : faire apparaître la montée.

¹ Il a la même façon d'exprimer la naissance de la tragédie *Bouddha* dans *Zorba*, p. 15. : « Depuis deux ans, dans le tréfonds de moi-même, frémissait un grand désir, une semence : Bouddha. Je le sentais à tout moment dans mes entrailles me dévorer et mûrir. Il grandissait, s'agitait, commençait à donner dans ma poitrine des coups de pied pour sortir. Maintenant je n'avais plus le courage de le rejeter. Je ne le pouvais pas. Il était déjà trop tard pour un pareil avortement spirituel »,

² Bergson, « L'effort intellectuel », *L' énergie spirituelle*, p. 180.

³ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 466.

⁴ *Ibid.*, p. 466.

⁵ *Ibid.*

Ainsi se distingue une « ligne rouge » qui « s'élève de l'homme et monte pour atteindre Dieu »¹.

Mais l'œuvre se détache doucement. Il se rend compte que la ligne rouge qu'il traçait n'était pas tracée par son sang à lui, mais celui de son personnage. On pénètre doucement dans l'œuvre de Kazantzaki. Nous sommes à la fois avec lui sur sa table de travail, et dans le bateau où commence à naviguer Ulysse. Il est sûrement lui aussi à sa table, et beaucoup plus, dans le navire. Il essaie de le matérialiser, de le fixer dans des mots, combien de noms ne lui a-t'il pas donné pour l'attraper ? Lentement, comme la vie qui part elle aussi « du moins réalisé au plus réalisé, de l'intensif à l'extensif, d'une implication réciproque des parties à leur juxtaposition ²», il avait réussi, passant du virtuel à l'actuel sans l'implication dominante de l'intelligence, à matérialiser son héros.

Toute ma vie, je luttais pour tendre mon cerveau, jusqu'à ce qu'il grince, qu'il soit prêt à se briser, pour créer une grande idée, pour pouvoir donner un sens nouveau à la vie, un sens nouveau à la mort et reconforter les gens.
Et voilà maintenant, avec le temps, avec la solitude, avec le citronnier en fleur, l'idée est devenu un conte³.

d) le récit comme extériorisation maximale de l'intuition.

Il faut attendre que la parole de Jésus mûrisse dans l'homme, dans la matière qu'est l'homme pour que soient jouées réellement les paroles du sermon sur la montagne, pour que l'homme s'en imprègne. Une idée profonde doit mûrir jusqu'à ce que se forme une histoire où l'idée est jouée. Nous imaginons ici au contraire que l'idée peut, sous l'effet du temps, mûrir dans l'homme et changer en profondeur la vision qu'il a des choses. Entre *Ascèse* et les cours de Bergson, il se passe plus de dix ans. N'est-ce pas de la sorte que nous pourrions envisager l'influence de Bergson sur Kazantzaki, comme si la tige d'*Ascèse*, sortie de la graine semée en partie par les cours et l'œuvre de Bergson avait donné comme premier bourgeon l'*Odyssée* et d'où vers la fin de sa vie, s'épanouissent des personnages d'une vitalité débordante ? Est-ce donner trop d'importance à Bergson, ou à d'autres influences dans l'œuvre de Kazantzaki ? Mais ce serait oublier que la graine contient beaucoup moins au moment où elle est semée que ce qu'elle va produire. Comme un fruit qui a mûri, le conte sort de la bouche de l'écrivain, tandis que pour d'autres, il jaillira comme une action :

¹ *Ibid.*, p. 467.

² Bergson, « L'effort intellectuel », *L'énergie spirituelle*, p. 190

³ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 469.

Il y a des années, un vieux rabbin m'avait appris à comprendre quand arrivait l'heure d'ouvrir la bouche pour parler, pour prendre le crayon et écrire. Il était simple, souriant, saint. Il expliquait à ses élèves comment ils pouvaient eux aussi devenir simples, souriants et bénis ; mais un jour ils sont tombés à ses pieds :

-cher Rabbin, se plainquirent-ils, pourquoi ne parles-tu pas toi aussi comme le Rabbin Zathik, qui aligne de grandes idées, construit de grandes théories, pour que t'écoutent les hommes, passionnés, avec la bouche ouverte ; tu parles seulement avec des mots très simples comme les vieilles grand-mères, et tu racontes des histoires.

Le bon rabbin sourit ; il mit plusieurs heures à répondre ; finalement, il ouvrit la bouche :

- Un jour, dit-il, des orties demandèrent au rosier : « Madame le Rosier, tu nous apprends à nous aussi le secret ? Comment fais-tu la rose ? » Et la rose répondit : « mon secret est très simple, mes sœurs les orties ; tout l'hiver je travaille avec patience, avec confiance, avec amour la terre, et j'ai une seule chose à l'esprit, la rose. Les pluies me fouettent, les vents m'entraînent, les neiges me recouvrent, mais moi je n'ai qu'une seule chose à l'esprit, la rose. Voilà mon secret, mes sœurs les orties¹.

Devant éclaircir sa pensée, il ajouta qu'il en va de même de ses idées. Quand il a une idée, il la travaille longuement comme le rosier, et quand elle sort de sa bouche elle est devenue histoire. L'histoire est « le plus haut sommet de l'idée abstraite »². Dans *Alexis Zorba*, après avoir écouté un conte qu'un vieux turc, Hussein Aga avait raconté à Zorba, Kazantzaki ajoute, comme si, lui, était incapable de créer des histoires comme celle de Zorba : « Mais cela, seul un grand poète peut y parvenir, ou bien un peuple après mille siècles de murissement silencieux »³. Dans ce murissement silencieux ce n'est pas tant l'idée qui a changé, elle est toujours au fond de la parabole, c'est l'homme qui a changé comme s'il était la matière que l'idée allait traverser. Comme s'il était prêt à la greffe que l'organisme allait devoir maintenant complètement assimiler : l'agrandissement de l'organisme oblige à sa refonte totale. L'idée est extériorisée, assimilée, au point de s'effacer dans la vitalité d'une histoire. Elle est tendue au maximum, quand dans le concept l'extériorisation de l'idée se condense, se serre dans un mot. Mais la parabole est toujours plus difficile à analyser parce qu'elle peut entraîner une multitude d'interprétations. L'idée originelle n'était sans doute pas une idée extériorisable absolument dans le langage, mais un pressentiment couvé le temps qu'il faut pour qu'au lieu de l'enfermer dans une idée, extériorisée cette fois-ci, il en ressorte cette parabole, histoire tout en symboles puissants. La parabole « peut ainsi se jouer du plus sauvage des entendements, et transformer une belle image en une certitude intellectuelle ou

¹ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 469.

² Kazantzaki, *Alexis Zorba*, p. 314.

³ *Ibid.*

morale »¹. Autrement dit la parabole a un pouvoir d'expression et d'imprégnation que la théorie n'a pas. Son sens profond peut ne pas être compris intellectuellement, mais l'histoire est là, entendue qui comme un récit ne demande plus aucun effort intellectuel autre que celui d'une attention soutenue à l'histoire. Et si l'on ne comprend pas peu importe. Comme diront les deux « apôtres » à propos de la bible dans *Le Christ Recrucifié*, il faut lire avec le cœur pour se laisser pénétrer. C'est sans doute une des grandes différences entre la littérature et la philosophie. Car nous sentons bien que la parabole a quelque chose de très proche de ses récits : l'idée y est mûrie et racontée, l'idée a dû franchir tous les obstacles de la matière. Kazantzaki s'étonne de voir ainsi que quand elle est bien faite, la forme² peut créer l'essence.

e) Le « Cri », ou l'œuvre détachée qui dure.

Il y a quelques mots que Kazantzaki utilisera pour la richesse virtuelle de sens qu'ils peuvent contenir quand ils deviennent images, et le retentissement qu'ils provoquent pour ce qu'ils sont réellement. Le « Cri » (η κραυγή) est un bel exemple de mot qui sous la plume de Kazantzaki brouillent les frontières de sa définition. Le cri est vécu par tous comme ce qui vient se substituer au mot quand le mot et la parole contenue ne suffit plus à l'expression de nos émotions. Le « cri » sera utilisé par Kazantzaki pour la même raison. Il est l'émotion à sa source sans que les mots ne viennent lui donner un nom : « Je me tus, mordant mes lèvres comme si je voulais empêcher les mots d'en sortir. Les mots et un grand cri. Et qu'aurai exprimé ce cri ? Malédiction, joie, désespoir ou délivrance ? Je l'ignorais »³. Il est aussi l'expression d'une agressivité bestiale souvent incontrôlée parce qu'elle jaillit du fond des entrailles, comme si la nature primitive de l'homme remontait à la surface, ou même comme si quelque chose de plus profond que la civilisation, étrangère à l'homme (c'est pour cela souvent qu'il ne le comprend pas au départ) ressurgissait à travers la bouche de l'homme. C'est cette multitude de sens que Kazantzaki utilisera. Le cri est aussi par exemple l'œuvre matérialisée, comme l'expression de l'homme hors de lui qui laisse une empreinte éternelle sur le monde.

Parce qu'il y a à l'intérieur de l'espèce, une transmission vitale de germe à germe et pas d'hérédité des caractères acquis, il est nécessaire de fixer par la création des œuvres permettant une transmission du progrès de l'individu à l'individu. Nous disions dans la première partie que la solidification pouvait recouvrir un contact plus immédiat à la réalité dont l'essence est d'être pur mouvement. Malgré tout, la solidification est une des clefs du

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία (Voyage en Angleterre)*, p. 243.

² « Η φόρμα », peut être traduit ou bien par le moule, ou par la forme.

³ *Zorba, op. cit.*, p. 266.

progrès puisqu'il avance en s'appuyant en partie sur toute la masse des connaissances, des œuvres écrites dans le passé. Mais ce passé doit avoir une forme fixe pour se retrouver dans le présent. La tradition orale a joué son rôle dans le progrès mais la tradition écrite contient une mémoire incomparablement plus grande que celle de l'homme. C'est le rôle du scribe, du gratte-papier (ο Γραφιάς), observe Kazantzaki dans son *Voyage en Angleterre* de « dire, ou de graver sur une pierre son cri » : « J'ai vu ! J'ai vu ! J'ai vu ! ».

Un nouveau Scribe, avec les mêmes yeux, un Dante, qui aimerait cependant plus l'homme que Dieu, devrait passer par toutes les usines du monde et commencer lui aussi à crier. Dans quel but ? Seulement pour sauver sur un papier jauni la dignité de l'homme.

Si le gratte-papier ne voyait pas et ne dénonçait pas l'injustice et le malhonnêteté n'aurait aucune punition dans le monde, et la vertu et la douleur aucune récompense ; un peu de temps passerait et tout s'effacerait de la mémoire de l'homme. Mais le gratte-papier, en ordonnant magiquement les mots, vainc le temps et rend immortel la récompense et la punition. Quand une civilisation se noie, seul le gratte-papier monte au-dessus des vagues du temps et flotte¹.

Juste après commence les quelques pages où il parle des villes d'Angleterre et de l'évolution de l'ère industrielle. Il est le scribe, il est celui qui écrit et laisse des traces indélébiles. Nous avons vu que le cri avait une quantité d'utilisations différentes dans la littérature de Kazantzaki, mais il semble qu'il y ait quelque chose de commun à toutes : c'est l'idée que le cri est ce qui reste, fut-ce matériel ou non, ce qui laisse pour toujours son empreinte dans le temps. C'est ce cri qui pourrait répondre à l'angoisse d'Oreste d'être totalement oublié. Oui, il sera totalement oublié s'il s'enfonce dans cette solitude destructrice. Il suffit en même temps d'un grain de poussière levé sur son passage pour qu'il participe au mouvement d'une quantité infinie de choses. Mais s'il veut ajouter son œuvre au progrès du monde, il faut qu'il devienne créateur de quelque chose. Le cri est cette œuvre qui lui survit :

Chaque homme a un Cri à pousser dans l'air avant de mourir, son Cri, pressons nous, donc, pour en avoir le temps ; il se peut que ce Cri se disperse impuissant dans le vent, il se peut qu'il n'y ait ni en bas sur terre, ni en haut dans le ciel d'oreilles pour l'écouter ; ce n'est pas grave ; tu n'es pas un mouton, tu es un homme, un homme ça veut dire une chose qui ne s'accommode pas et crie ; crie !

Ne te défile pas, je disais, ne crois pas que parce que tu es un animal éphémère, tu ne peux pas intervenir dans le gouvernement du monde ; au contraire, si tu savais ta force, tu aurais déjà dépasser les frontières de l'homme².

¹ *Ibid.*, p. 81-82

² Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 473

Il y a quelque chose de définitif dans la science qui lui octroie sa valeur universelle. La principale différence non pas entre le monde externe et le monde interne mais entre deux points de vue pris sur ces deux mondes, c'est que dans l'un, les phénomènes se reproduiront infiniment, mais cette infinité n'a de valeur que pour un temps intégralement déployé, dans l'autre, rien ne se reproduit deux fois. Un paysage donnera une certaine impression à l'écrivain, qui, cherchant à fixer ce sentiment par des mots donnera au lecteur l'occasion de sentir à son tour la beauté du paysage. Sauf qu'il n'y a pas reproduction du même sentiment. Mais alors, comment penser avec Bergson la subsistance de ce qui fait l'irréductibilité d'une œuvre? L'écrivain n'a-t-il pas déjà introduit dans sa description son propre moi, sa conscience, sa vision personnel du paysage imposé au lecteur ? Pour Deleuze et Guattari, l'écrivain est déjà « passé dans le paysage », devenu « imperceptible »¹, qui fait que sa perception vécue est devenue percept, elle est devenue un en-soi de sensation, elle ne lui appartient plus. Comment pourrait-il transmettre autrement ce qu'il a vu ? C'est le miracle de la création que de rendre « un moment du monde durable »². Ainsi son émotion est élevée au rang d'affect, elle dure sans lui, et pourtant elle dure, mais il a disparu. Il fallait que l'écrivain la déposât dans les mots, et en fit surgir non pas sa sensation, mais l'être de la sensation qu'il avait cru trouver dans ce moment, rendre démesurément ce qu'il avait ressenti pour que sans le vécu indicible et déjà loin de l'écriture, ce moment pût « exister par soi »³. Si Bergson dans l'*Essai* prend l'œuvre d'art comme preuve qu'il peut y avoir une connaissance immédiate, n'a-t-il pas fallu au préalable supposer la subsistance, hors de la conscience, du percept ou de l'affect ? L'auteur a déposé quelque chose dans son œuvre qui lui subsiste. C'est dans l'émotion telle qu'il la décrira dans les *Deux sources* qu'on se rapprochera le plus de l'affect : l'émotion, comme l'émotion de la montagne que Jean-Jacques Rousseau a créée, intègre dans le champs de l'existence humaine quelque chose de totalement nouveau, affichant une discontinuité ou une ouverture dans ce que Deleuze et Guattari appellent l'opinion, et que Bergson appelle le clos. L'opinion et le clos désignent le cercle fermé des éléments qui composent notre existence. L'émotion nouvelle s'ajoute à l'âme humaine. Si bien que la question de la subsistance ne se pose plus : au contraire, on se posera, à tort, la question de savoir comment cette émotion a fait pour ne pas exister, si vraie, si pleine, n'est-elle pas universelle ? Mais comme en science la vérité se construit, la valeur universelle d'une découverte ne signifie pas qu'elle ait toujours été vraie.

¹ Deleuze, Guattari, *op. cit.*, p. 159-160.

² *Ibid.*, p. 162.

³ *Ibid.*, p. 162-163.

Même la description infiniment détaillée ne saurait échapper à l'imagination créative du lecteur, comblant autour de l'affect les lacunes du paysage pour le faire sien, pour lui donner son propre visage. C'est pourquoi Bergson dira que « l'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer ¹ » : il n'y a pas deux fois le même sentiment, car l'expression matérielle d'un sentiment, toujours inadéquate, n'aboutira jamais à sa répétition. Il n'y aura pas deux fois non plus cet affect, car il est désormais un en-soi, il est un moment qui durera, une nouvelle essence qui s'est mêlée aux profondeurs de notre être.

¹ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience.*, p. 10

TROISIEME PARTIE :

**Matérialisation progressive du personnage divin, dans l'œuvre et
à travers les œuvres**

Bergson remarque au détour d'une réflexion sur l'acte libre qu'il y a entre l'artiste et son œuvre, comme une « indéfinissable ressemblance »¹, ressemblance qui témoigne comme l'acte libre de la liberté de l'artiste. Cette remarque rapidement faite a toute son importance parce qu'elle permet de relier la forme de l'œuvre à l'artiste sous le rapport d'une ressemblance qui n'est pas celle mesurant l'identité de deux formes, mais celle mesurant deux mouvements : le mouvement dans l'œuvre et le mouvement de l'artiste créant l'œuvre. C'est qu'à chaque instant, le moi de l'artiste « se modifie » évolue. Pour qu'il y ait ressemblance, il fallait penser un moi libre qui à chaque instant s'ajuste à l'œuvre et dont l'œuvre s'ajuste à l'artiste, de la même façon que le moi, quand il prend une décision, n'hésite pas entre deux sentiments, mais évolue vers l'un puis vers l'autre, en modifiant l'un et l'autre et en se modifiant lui-même². Autrement dit, il n'y a pas de prise de décision sans une modification totale des données qui ne se fixent que dans la décision. L'œuvre est comme une suite continue de décisions, une suite de choix, de fixations qui répondent à la personnalité entière, et dans cette suite transparait le mouvement propre à l'artiste. Or cette suite de choix sera comme attirée par l'intuition qui projette sa lumière floue. Ce n'est pas à un aspect de la personne que l'œuvre ressemble mais à la personne tout entière, dont le mouvement commencé achemine vers le projet d'une réalisation encore inconnue. Nous pourrions en ce sens dire que l'œuvre est le miroir de l'âme qui a fait effort pour fixer l'intuition. Elle ressemblerait à l'artiste parce que le mouvement des choix continus dont elle est le fruit intègre le mouvement qui prolonge l'histoire de sa personnalité.

Nous avons déjà parlé d'une profonde ressemblance entre les œuvres de Kazantzaki et sa vie. L'évolution profonde de la personnalité de l'écrivain et l'histoire de son œuvre sont étroitement liées, inséparables. L'œuvre s'entremêle à la vie de telle sorte que tout l'acte créateur révélé dans l'œuvre ne peut pas commencer à un moment d'inspiration. En fait chaque œuvre retrace toute une histoire, cette histoire comprenant aussi les œuvres précédentes. Voilà aussi pourquoi l'œuvre lui ressemble : tous les choix qu'il fait se font en

¹ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 129.

² « J'hésite entre deux actions possibles X et Y, et je vais tour à tour de l'une à l'autre. Cela signifie que je passe par une série d'états, et que ces états se peuvent répartir en deux groupes, selon que j'incline davantage vers X ou vers le parti contraire. Même, ces inclinations opposées ont seules une existence réelle, et X et Y sont deux symboles par lesquels je représente, à leurs points d'arrivée pour ainsi dire, deux tendances différentes de ma personne à des moments successifs de la durée. Désignons donc pas X et Y ces tendances elles-mêmes : notre nouvelles notations présentera-t-elle une image plus fidèles de la réalité concrète ? Il faut remarquer, comme nous le disions plus haut, que le moi grossit, s'enrichit et change, à mesure qu'il passe par les deux états contraires ; sinon, comment se déciderait-il jamais ? Il n'y a donc pas précisément deux états contraires, ais bien une multitude d'états successifs et différents au sein desquels je démêle, par un effort d'imagination, deux directions opposées », *Ibid.*, p. 132..

vertu de toute cette poussée intérieure recouvrant tout son passé. Kazantzaki raconte dans son autobiographie romancée la genèse de ses œuvres qui se profilent dans le temps comme un fruit qui mûrit, plutôt que sa vie dans ses détails évènementiels. Le temps de la création ne semble d'ailleurs pas se situer seulement dans le temps de l'écriture. Celle-ci arriverait à un moment absolument unique, où les pensées de l'écrivain, après de nombreuses pérégrinations, prennent enfin leur forme originale. Elles entrent dans la matière du langage, elles s'extériorisent en s'incarnant dans un décor, dans un moment, dans des personnages. C'est bien cela qu'il nous avait fait sentir dans ce chapitre de son autobiographie. D'ailleurs la façon dont il aborde d'autres écrivains est révélatrice de la façon dont il peut aborder sa propre écriture. On le voit dire à propos du grand écrivain grec Constantin Cavafy :

C'est ainsi que pour la première fois je le vois ce soir et je l'entends, je sens combien sagement une âme de la sainte décadence si compliquée et si chargée réussit à trouver sa forme – celle parfaite qui lui irait- dans l'art pour être sauvé. Le vers d'apparence négligée mais savamment étudié de Kavafi, sa langue volontairement capricieuse, sa rime simple sont le seul corps où il pouvait fidèlement envelopper son âme et la rendre apparente¹.

Kavafi avait su trouver dans la singularité de son vers l'expression de son âme. Dans une petite étude de Gustave Flaubert, il écrit :

Avec les images, avec les mots, avec les couleurs, avec les adjectifs qu'il choisit, avec le rythme qui parle, l'écrivain qu'il le veuille ou non, confesse son âme même.².

Le personnage Géranos de son livre *Toda Raba*, finit de lire à un ami un texte qu'il a écrit, où il essayait de rester fidèle à sa perception de l'U.R.S.S. et de son rôle dans ce moment charnière de l'humanité :

Géranos plie les feuilles lentement. Son cœur criait et bondissait dans ces lignes, griffonnées à la hâte d'une main ferme et passionnée. Géranos avait mis là toute son âme, sans penser à Azad. Ils étaient dans le wagon et s'approchait déjà de Bakou. Azad reste penché, comme s'il écoutait encore la voix de Géranos ; ses yeux sont humectés de larmes. Il serre les mains de son ami :
-je ne comprends pas tout ; mais je sens, dans le rythme de tes paroles toute mon âme ; souffrance, espérance, lutte.

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ιταλία, Αίγυπτος, Σίνα, Ιερουσαλημ, Κυπρος, ο Μοριας*, (*Voyage en Italie*), p. 79.

² « Gustave Flaubert » dans Giorgos Stefanakis, *Αναφορά στον Καζαντζάκη*, p. 61.

Ces ressemblances bien particulières sont récurrentes chez Kazantzaki¹. Ce sont celles qui lient la création de l'homme à l'homme. A travers la métaphore de l'organisme, il saura exprimer une certaine liberté de création qui ne dépend pas d'un plan préconçu, mais qui suit la maturation de l'âme de l'homme à travers son insertion dans la matérialité, la matière exigeant un effort continu pour surmonter les obstacles de sa détermination.

Le vocabulaire imagé du vital replacera ainsi l'objet décrit dans la dynamique universelle. Par exemple dans le Palais de Cnossos, en Crète :

Tu ne vois pas dans ce Palais, l'équilibre et l'architecture géométrique de la Grèce; ici, c'est l'imagination qui domine, la joie, le jeu libre de la force créative de l'homme. Ce Palais grandissait et s'étalait avec le temps, comme un organisme vivant, comme un arbre. Il n'avait pas été construit une fois pour toutes, avec un plan certain préconçu. Il était complété comme un jeu et harmonisé avec les besoins renouvelés du temps. Ici ce n'était pas la logique intraitable et froide de l'homme qui dirigeait².

La ressemblance entre l'organisme et le palais de Knossos n'a de sens que dans la mesure où il regarde le Palais sous l'angle de sa durée, c'est-à-dire de sa création. L'idée de l'organisme est présente dans beaucoup de descriptions, réfléchissant toujours dans ce cas, parce qu'il n'y a pas eu de réflexions logiques, les profondeurs créatrices de ceux qui ont, sans l'avoir planifiée, créé cette forme. La ressemblance est donc plus profonde que celle qui relie la chose décrite à un organisme : elle relie de l'intérieur la chose décrite à l'âme qui l'a créée, fut-elle inconsciente de ce à quoi elle participait et des obstacles qu'elle soulevait, car là se jouaient les profondeurs de son âme. La création est dans ce cas pour Kazantzaki plus authentique, en ce sens qu'elle ressemble vraiment à l'essence primitive de l'homme, quand elle n'est pas préconçue, c'est-à-dire, quand elle ne saute pas les étapes de la maturation lente qui aboutit doucement à une décision. Bergson démontrait dans l'effort intellectuel de l'invention que la matérialisation ne se fait pas sans prolonger la durée de l'acte créateur d'une œuvre. Autrement dit, il montre qu'une œuvre n'est jamais véritablement préconçue et que la durée irréductible de la matérialisation s'oppose à l'idée d'une instantanéité du résultat qui serait déjà présent dans la représentation, dans le schéma sans contours. L'œuvre *L'Odyssée* qu'il considère comme la plus achevée a ainsi été créée. Kazantzaki ne savait pas ce qui allait se

¹ On peut citer aussi ce petit paragraphe sur Dostoïevski : « Les personnages de Dostoïevski ne sont pas comme ceux de Tolstoï, de grands seigneurs propriétaires, des princes et des princesses, ou des musiciens, mais des prolétaires spirituels, qui vont et viennent sur les trottoirs de la grande ville et titubent sur les frontières du meurtre, de la folie et de la faim. Le chaos de l'âme, voici le laboratoire spirituel dans lequel Dostoïevski est plongé et travaille.[...] On sent que l'âme même de Dostoïevski se bat dans ses héros, qu'elle est damnée ; l'âme même de l'homme et plus largement de l'univers » Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ρωσία (Voyage en Russie)*, p. 150-151.

² Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 149.

passer: « j'attendais d'apprendre, déroulant en moi le mythe. J'écrivais sans plan de l'esprit, d'autres forces me conduisaient; celles-ci conduisaient ma main et forçaient le cerveau à suivre, à mettre de l'ordre ¹ ». Si une œuvre n'est jamais préconçue, elle pourra, à chaque instant, coller d'autant mieux au désir de l'artiste que ces désirs se gonfleront des efforts faits dans la réalisation. C'est aller dans le sens de la vie mouvante que de ne pas vouloir préconcevoir son œuvre. C'est ainsi que l'élan vital dévoilait son mouvement en avant à Bergson et que l'homme plein de bon sens pouvait s'ajuster à la réalité :

C'est en vain qu'on voudrait assigner à la vie un but, au sens humain du mot. Parler d'un but, c'est penser à un modèle préexistant qui n'a plus qu'à se réaliser. C'est donc supposer, au fond, que tout est donné, que l'avenir pourrait se lire dans le présent. C'est croire que la vie, dans son mouvement et dans son intégralité, procède comme notre intelligence, qui n'est qu'une vue immobile et fragmentaire prise sur elle, et qui se place toujours naturellement en dehors du temps. La vie, elle, progresse et dure. Sans doute on pourra toujours, en jetant un coup d'œil sur le chemin une fois parcouru, en marquer la direction, la noter en termes psychologiques et parler comme s'il y avait eu poursuite d'un but. C'est ainsi que nous parlerons nous-mêmes. Mais, du chemin qui allait être parcouru, l'esprit humain n'a rien à dire, car le chemin a été créé au fur et à mesure de l'acte qui le parcourait, n'étant que la direction de cet acte lui-même. L'évolution doit donc comporter à tout moment une interprétation psychologique qui en est, de notre point de vue, la meilleure explication, mais cette explication n'a de valeur et même de signification que dans le sens rétroactif. Jamais l'interprétation finaliste, telle que nous la proposerons, ne devra être prise pour une anticipation sur l'avenir. C'est une certaine vision du passé à la lumière du présent².

Nous comprenons mieux ici de quelle ressemblance il s'agit - une ressemblance d'ordre psychologique - et en même temps, malgré tout, elle reste extrêmement difficile à saisir n'étant pas autrement définissable dans sa particularité qu'à travers cette indiscutable nouveauté qu'apporte le créateur avec lui, la couleur de sa personnalité. Pour continuer dans les exemples d'œuvres collectives, c'est le cas aussi de la ville de Moscou :

Moscou est l'incarnation parfaite de l'âme slave. Moscou a poussé sans aucun plan logique, telle une forêt autour de sa semence rouge, - le kremlin. Sur cette colline sacrée se dressent les châteaux sombres du tsar et les coupoles d'or de son voisin et compère, Dieu. La cité déborde, s'accroche aux rives sablonneuses de la Néglinka et de la Moskova ; une nouvelle muraille tartare essaie de la contenir. Mais la ville se ramifie dans la forêt, des nouvelles "murailles blanches" l'encerclent; elle déborde de nouveau et se déverse sur la plaine³.

¹ *Ibid.*, p. 475.

² Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 51-52.

³ Kazantzaki, *Toda-Raba*, p. 73.

Tel un monstre qui s'étend, la ville s'étale, grossit, Moscou est-elle l'incarnation parfaite de l'âme slave parce que l'âme slave manque de logique ? Ou parce que toute âme pour être profondément reflétée dans une œuvre, ici une ville, ne doit pas être construite de façon logique - avec une séparation rigoureuse entre la planification et l'exécution - mais de manière progressive, où la planification se continue à l'intérieur de l'exécution, où même seule l'exécution dans son imprévisibilité nous donne la planification finale ? Evidemment un plan d'urbanisme aurait pu prévoir les obstacles à l'avance parce que la géographie ne change pas; mais pouvait-elle prévoir les extensions de la ville, les ramifications progressives ? La ville réussit à adhérer doucement à la matière de la géographie, à la soumettre. Chaque moment de sa création répond à un effort naturel pour ne pas se laisser prendre aux déterminations de la matière. Faut-il qu'une œuvre soit chaotique pour être libre ? La ville a réussi, en tout cas, à s'organiser au fur et à mesure qu'elle s'agrandissait.

Ce qu'il manque encore à ces exemples pour nous rapprocher de l'acte de l'écriture, c'est l'idée d'une concentration de la personne sur son œuvre, où l'œuvre non seulement reflète l'âme de son auteur comme la ville reflétait l'âme du peuple moscovite, mais en plus fixe à chaque instant la volonté de son auteur. Cet effort de volonté ou cette volonté comme effort est inoculé dans les personnages de Kazantzaki. Il est en effet surprenant en effet de voir à quel point cet effort créatif trouvera aussi son homologue dans l'action des personnages du livre. C'est en luttant qu'il crée, ses personnages deviendront lutteurs à leur tour. C'est en marchant, en voyageant qu'il trouve la matière de ses romans, c'est en marchant et en voyageant que beaucoup de ses personnages de roman iront jusqu'au bout de leur lutte. Il semble que ses personnages font écho dans leur durée à l'effort intellectuel que Kazantzaki a fait pour en faire des êtres supérieurs. C'est au fur et à mesure seulement que leur humanité se transforme en divinité mêlée à cette humanité qui nous rappelle à eux. La résistance des mots, la résistance de la matière est ce qui exige une durée de création tout comme la Conscience n'allait réussir à acquérir sa liberté qu'après avoir traversé les plantes et les animaux. Il ne trouve pas tout de suite la forme qui conviendrait à l'homme du futur. L'exercice est difficile, il veut donner un visage à son âme, comme s'il s'agissait de sculpter un morceau de bois, ce morceau de bois qui est presque systématiquement présent dans ses romans et qui apparaît comme le révélateur des profondeurs de l'âme. Ses personnages essaient de se découvrir : Kazantzaki penché sur l'écriture de ses romans, voit ses personnages penchés sur le morceau de bois qu'ils essaient de sculpter.

Le texte rapporté ci-dessous est une histoire relatée par Papa-Yannaros, personnage principal du livre *Les Frères ennemis* :

Assis sur un escabeau, un moine pâle et desséché sculptait un morceau de bois qu'il tenait sur ses genoux. Sa poitrine, son visage, son âme étaient collés à ce bois ; le monde entier, retourné au chaos, ne subsistait plus qu'en cette arche de Dieu, ce moine et ce morceau de bois. On eût dit que Dieu lui avait donné mission de recréer le monde. Comme il était doux, son visage, penché sur le bois qu'il sculptait en tremblant. [...] Retrouver Arsénios ! Vit-il encore ? Sculpte-t-il toujours son âme dans le bois ?¹

Comme nous l'avons déjà évoqué, le morceau de bois est présent dans presque tous les récits de Kazantzaki. Tout entier dans leur travail, ses personnages passent de longues heures à sculpter le bois, comme s'ils en avaient besoin pour toucher leur âme. On se rend compte que ce n'est pas tant le résultat, la figure ou le personnage sculpté qui compte, que l'effort qu'ils y mettent pour sculpter, et consolider le fond de leur âme. Manolios fera de même, s'y reprenant à plusieurs fois, parce qu'il ne sentait plus « une sainte forme descendre en lui ». Il essaie de graver dans le bois le visage du Christ, son visage du Christ : « Penché sur le bois qu'il sculptait, il avait son œil qui scrutait en lui ; toute son âme était devenue un œil et regardait au fin fond du cœur une douce forme pleine de bonté, de silence et de tristesse »². La position est importante, l'atmosphère est la même : il n'y a plus rien d'autre qui compte que le morceau de bois et l'artiste courbé. On a l'impression qu'il essaie de faire passer les profondeurs de l'âme dans le morceau, d'y faire passer son esprit. Il semble alors que la concentration sur la matière est toute intérieure. La durée de création reprend de nouveau le rythme spécifique de la matérialisation qui dévoile peu à peu la forme qu'il essaie de saisir en lui : « Les heures passaient comme un éclair, le soleil monta un moment au sommet du ciel, et commença à descendre doucement. Les éclats sautaient par terre, le bois s'allégeait, surgissait de l'intérieur, douce, triste, rempli de patience et de bonté, la forme du Christ »³. Il se heurte sur la bouche, qui « bougeait et ondulait en lui », qui changeait. Il ne pouvait plus la saisir : « parfois elle riait, parfois les plis de la bouche descendaient et la bouche pleurait, et parfois encore la bouche se serrait décidée, comme si elle voulait supporter la douleur sans crier »⁴. C'est ainsi que l'œuvre prendra la forme voulue du Christ, mais surtout, elle aura permis de solidifier l'intuition non imagée et mouvante qu'il portait en lui :

¹ Kazantzaki, *Les frères ennemis*, p. 62-63.

² Kazantzaki, *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται (Le Christ Recrucifié)*, p. 104.

³ *Ibid.*, p. 119.

⁴ *Ibid.*

Il tenait entre ses deux poings solidement le bois gravé, et il était heureux parce qu'il avait pu imprimer [να ξεσηκώσει] fidèlement la figure qui avait monté en lui ; elle n'apparaîtrait plus tremblante, prête à mourir dans le vent, elle ne pourrait plus lui échapper, il l'avait fixé dans le bois, il avait fixé son âme dans le bois, il se sentait plus léger ¹.

L'acte d'écrire est comme la sculpture, un moyen non seulement d'exprimer mais aussi de saisir les profondeurs de son intériorité. L'image de l'âme de l'homme qui s'inscrit dans la sculpture taillée dans le bois à force de patience est récurrente chez Kazantzaki et nous amène à effectuer un parallèle avec la création littéraire dans laquelle s'imprime la durée de l'écrivain, non seulement parce qu'il a fallu du temps pour créer, mais surtout parce que ce temps de création représente la distance temporelle qui sépare les profondeurs recouvertes de notre intériorité, l'intuition - où tout se remue, se confond et constitue la personne non consciente d'elle-même – et la prise de conscience de soi dans l'acte, ici l'acte d'écrire, déroulement qui oscille entre l'extériorité de l'écriture déployée et l'intériorité d'une durée singulière.

Mais si les personnages et même tout le roman dans sa structure et son développement deviennent la révélation dans le prolongement des avatars de leur auteur, il y a avant eux les voyages où Kazantzaki essaie là aussi de sonder les profondeurs de l'âme, confrontant la sienne aux œuvres des différents pays visités. Il va enrichir son âme de ce qui se différencie radicalement d'elle, et pourtant, au fond de cette différence, il y a une plus profonde ressemblance, la même que celle qui fait que l'artiste ressemble à son œuvre : si tous les hommes sont l'œuvre de l'élan vital alors ils vont se ressembler comme deux œuvres d'un même auteur. Or la rencontre entre ces œuvres, entre ces hommes, au niveau de ces ressemblances très profondes, sera l'occasion de parler de l'âme humaine en général sans sortir pourtant de l'âme du crétois.

¹ *Ibid.*, p. 120.

***Premier chapitre : carnets de voyage et prospection
de l'effort de l'âme humaine.***

Considérons tout d'abord le lien entre les hommes, du point de vue de leurs déterminations spécifiques, c'est-à-dire, dans ce qui les réunit au sein d'une même société, au sein d'une même famille, ce qui les rend identiques par acquis mais qu'ils auraient eu naturellement tendance à acquérir : ils découpent naturellement au sein de l'humanité les groupes sous l'aile desquels ils se sentent protégés des autres. Ce qui rassemblera tous les hommes sous le nom d'humanité, c'est, en-deçà des valeurs, des coutumes, la tendance fondamentalement sociale de l'homme, la fabrication des outils comme moyen intelligent de pourvoir à ses besoins. Du point de vue de la matière, l'espèce humaine doit être considérée dans sa forme et ses tendances primitives. Nous pourrions ainsi recouper tout ce qui est identique entre les hommes pour ériger un homme en général, qui vaut finalement aussi bien pour l'humanité primitive, que pour l'homme d'aujourd'hui. Voilà que ce que nous reprochions au langage - de ne voir que l'identique entre les choses - nous servirait à construire une pensée de l'humanité où l'humanité rassemblerait en un adjectif, l'humain, l'identité fixée entre tous les hommes. Mais comment penser l'humanité sans en faire une généralité, un concept vide de sa matière parce que la matière est aussi ce qui constitue une différence irréductible entre tous les hommes ?

Pour saisir l'objet dans mes mains, je dois impérativement lui reconnaître des formes, pour saisir ces formes par mon intelligence je dois leur attribuer un nom, un symbole qui gardera de la forme tout ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire qu'on ne la reconnaîtra pas, dans le nom, dans la forme, à travers son individualité propre, avec la nuance grosse d'une infinité de qualités qui la caractérise, mais à travers ce qu'elle partage avec l'autre. Entre deux fleurs, au lieu d'y voir la différence irréductible que leur nuance de composition, d'aspect, de couleur pourrait nous faire entrevoir, nous n'y verrons que ce qui leur est commun. Puis l'odeur même de la rose perdra dans le langage toutes les impressions qu'elle a pu provoquer en nous, et qui constituaient l'odeur même que seul un individu unique pouvait avoir respiré¹. Ainsi de ressemblances en ressemblances, des regroupements, des recoupements s'effectuent, Bergson nous amenant à voir dans *Matière et Mémoire* les idées générales comme le prolongement de notre tendance ou notre besoin. C'est le général qui instinctivement nous attire, comme « c'est

¹ Bergson, *Essai sur les donnée immédiate de la conscience*, p. 121.

l'herbe en général qui attire l'herbivore »¹. Que ce soit la science, la philosophie ou la littérature, elles partent toutes les trois de la perception comme « sentiment confus de *qualité marquante* ou de ressemblance »². Bergson les définit ailleurs comme des généralités automatiques propres à l'homme, aux animaux et aux plantes³, plus vécues que véritablement réfléchies. Si on ne perçoit donc pas à l'origine que de l'individuel, la raison est-elle seulement physiologique ? Ces ressemblances « essentielles »⁴, jaillissant des habitudes instinctives, seront élargies, conceptualisées par l'homme pour devenir des idées générales, et ce qui n'était à la base qu'une réaction corporelle vient s'incarner dans le mot, si bien que d'une généralisation instinctive l'homme procède maintenant à une généralisation intellectuelle. Le langage s'affiche alors comme le cadre parfait de manipulation des idées générales, prenant le relais du corps et de l'action. Dans ce cadre, on imagine qu'il existe des degrés dans les idées générales, plus ou moins éloignés des ressemblances essentielles, et que le langage peut laisser filtrer certaines de ces ressemblances essentielles.

En effet, comme Canguilhem le remarque, en 1922, Bergson n'écrit plus dans l'introduction rédigée pour *La pensée et le mouvant*, que ces ressemblances naissent seulement de notre perception tout entière consacrée à l'action que nous pouvons avoir sur les choses, mais s'ancrent définitivement dans la réalité car elles ont, pour quelques-unes d'entre elles, en amont des idées générales formées par l'intelligence, quelque chose d'essentiel : du géométrique et du vital, soit pour le dire autrement, de la matière et de la vie. Les ressemblances dans *Matière et Mémoire* apparaissent en réponse aux mêmes réactions qu'elles obtiennent de notre corps. Dans *la Pensée et le Mouvant*, Bergson leur octroie une existence non pas comme « identité de réaction organique »⁵, mais comme « identité de nature des choses », dans le sens où ces ressemblances sont comme « voulues »⁶ par la vie elle-même, comme si elles étaient déjà travaillées dans la nature même par le croisement entre le courant vital étudié dans *l'Evolution Créatrice* et la matière. Bergson leur offre un statut biologique. Mais il apparaît bien vite que ce n'est pas de l'essence même de la vie d'être ainsi contraint à la production de l'identique : Bergson fait alors la différence entre l'identique et la ressemblance, l'identique étant d'abord géométrique, propriété de la matière, la ressemblance étant « vitale », il dira même qu'elle relève de l'art, tandis que la première relevait de la

¹ Bergson, *Matière et Mémoire*, p. 177.

² *Ibid.*, p. 176.

³ Bergson, « De la position des problèmes », *Le pensée et le mouvant*, p. 56.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁵ G. Canguilhem, « Le concept et la vie », *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, Tome 64, n°82, 1966, p 209.

⁶ *Ibid.*, p. 206-207.

mesure. Il suggère ainsi que la différence entre identité et ressemblance n'est pas une différence de degrés (« une logique simple a beau prétendre que la ressemblance est une identité partielle, et l'identité une ressemblance complète, l'expérience nous dit tout autre chose »¹), mais une différence de nature. De la même façon, entre l'identité au fondement d'une pensée de l'humanité, et la ressemblance vitale, la différence est de nature. Voilà pourquoi Kazantzaki n'a pas eu à effectuer un élargissement du « moi » qui eût été changement de nature, c'est-à-dire passage du géométrique au vital : parce qu'il se plaçait dès le début d'*Ascèse* sur le plan du vital.

Il y a deux ordres différents de la réalité, le premier dans lequel les lois régissent les « ressemblances » géométriques entre des choses vues sous l'angle de leur identité et le deuxième dans lequel se distinguent les genres qui ont pour origine la ressemblance vitale. Dans le géométrique, il ne s'agit pas autant de ressemblance que d'identité, distinction qui nous amène à voir dans la ressemblance au sens strict que lui donne Bergson, non pas la mise en exergue de la partie identique, matérielle, impersonnelle, mais la ressemblance intérieure, vitale, en tant qu'elle s'applique à l'organisation entière de l'individu, et qu'elle ne se porte pas à contre-courant du progrès vital propre à l'individu. S'il y a vraiment des ressemblances, au fond de la réalité, qui sont essentielles, et en même temps esthétiques, du domaine de l'art, ce sera donc sans doute des ressemblances intérieures, rythmiques, de signification plutôt que de formes, beaucoup plus difficiles à saisir pour le biologiste que l'identité de formes. Ravaisson à la fin de son Rapport, dans les pages qui ont particulièrement marqué Bergson, remarque ainsi que la science inventive, n'est pas si éloigné de l'art :

Ce point de vue est essentiellement celui de l'art, l'art consistant à composer, à construire ; c'est celui, notamment de la poésie, qui sans cesse rapproche, associe, marie ensemble les objets les plus éloignés ; c'est celui, enfin, de la science elle-même, là où elle participe de l'art, là où elle est surtout inventive².

La ressemblance serait le seul support fragile de l'individualité, puisqu'elle encadre la différence de sorte à ce qu'elle nous apparaisse, elle permet de mettre les hommes sous la même espèce tout en projetant la singularité foncière du progrès de chacun. L'individualité ne peut s'exprimer qu'à travers les ressemblances internes où la forme pèse moins que la dynamique interne, puisqu'elle ne peut s'exprimer qu'à travers l'identité partielle. C'est dans ce sens que les hommes se ressemblent, étant tous les œuvres d'un même élan, il porte en eux,

¹ Bergson, « De la position des problèmes », *La pensée et le mouvant*, p. 60.

² F. Ravaisson, *La philosophie en France au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1889, p. 252.

le même mouvement créatif par lequel ils se sont fixés, comme si nous pouvions noter ici aussi une sorte de parallélisme profond entre l'élan de chacun et l'élan vital.

I) La sympathie et le pré-humain.

N'est-ce pas là justement le moyen par lequel il sympathise avec chacun des pays ou des époques de ses narrations qu'il visite ? La sympathie est un terme bergsonien qui trouve toute sa pertinence ici s'il correspond bien à l'utilisation qu'en fait Bergson. En voulant différencier les deux termes, intuition et sympathie, David Lapoujade montre qu'ils sont à la fois distincts et inséparables. Pourtant Bergson semble les confondre, comme dans cette phrase de l'*Introduction à la Métaphysique* : « Nous appelons ici intuition la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable¹ ». Si on s'en tenait à cette définition, alors Kazantzaki semblerait davantage prendre le chemin inverse en ralliant toute expérience à une totalité dans laquelle il est lui-même pris, cherchant dans chaque événement non pas l'unique mais le commun des profondeurs. En effet, comment l'unique peut-il surgir de ce qui nous lie aux autres ? Ne devrait-il pas être davantage l'expression d'une différence essentielle et irréductible ? Pourtant l'unique et le commun cessent d'être incompatibles si on les réinsère dans la méthode soulignée par Lapoujade selon laquelle la sympathie continue l'intuition. Il ne peut y avoir de sympathie sans la saisie, au préalable, de sa propre intériorité permettant ensuite l'interpénétrabilité des consciences par l'intérieur. Il faut en quelques sortes ouvrir d'abord sa conscience connaissante étroite et fermée, se saisir directement en tant qu'esprit. Si la sympathie se fait par analogie, Lapoujade montre que l'analogie chez Bergson diffère de l'analogie classique dès lors « qu'il ne s'agit plus d'une *ressemblance* extérieure entre relations mais d'une communication intérieure entre tendances ou mouvements² ». Dans *Les deux sources*, Bergson envisage deux façons de nous lier aux autres. La première constitue de lien social qui de l'« extérieur » nous rassemble. De l'extérieur parce que la discipline sociale est vécue comme une contrainte à laquelle nous pourrions refuser de nous soumettre mais qu'une force antagoniste « faite de toutes les forces sociales accumulées » viendra ramener à la raison du social³. La société rassemble donc par le travail incessant d'une éducation « de tous les instants⁴ ». Et puis l'homme pourrait se sentir lié avec l'homme, d'une manière beaucoup plus profonde parce qu'il ne sera pas lié sous le joug d'une société dont il a lui-

¹ Bergson, « Introduction à la métaphysique », *La pensée et le mouvant*, p. 181.

² D. Lapoujade, *op. cit.*, p. 60.

³ Bergson, *Les deux sources*, p. 7-8.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

même naturellement besoin, mais il se sentira lié de l'intérieur, par la ressemblance vital qui unit. Kazantzaki voudra probablement exprimer la même chose quand il dit, alors qu'il se trouve en Russie le 5 avril 1929 :

Je me sens non seulement en contact très profond, mais en union avec le peuple. Et cette union est tellement intérieure qu'elle n'a rien à voir avec les contacts extérieurs. Elle est même contraire à ceux-là. Comme le diamant qui est la cristallisation millénaire, l'essence du charbon, et n'a extérieurement aucun rapport avec lui. Son aspect est même à l'opposé. Pourtant le diamant est l'essence, sueur ou la larme de tous les charbons¹.

Pareillement à cette perspective - mais différente dans le sens où elle contient beaucoup plus d'intellectualité que la sympathie du mystique qui est amour - Kazantzaki ne cherche pas le commun constitué dans l'humanité de ces peuples, mais le pré-constitué qui permet de retrouver en lui, et dans ces peuples, une dynamique commune et propre à tout l'univers. Pour sonder les profondeurs d'une société, aucune compréhension à partir d'un soi déjà constitué dans sa différence extérieure, s'attardant sur les ressemblances et les différences avec sa propre culture, ne pourra égaler une sympathie qui consiste d'abord à étendre le travail de l'intuition, par lequel on cherche en soi l'altérité, un en-soi qui partage son mouvement avec toute intériorité. L'image d'un élan ressenti qui passe des plantes à l'animal puis à l'homme permet à Kazantzaki d'exprimer cette remontée jusqu'à la limite constitutive de son humanité. Il y a un effort dans cette sympathie qui demande de réduire la distance et parfois le sentiment d'une supériorité : il faut faire un effort intense d'humilité. En Chine il n'y parvient pas spontanément, sans doute aussi parce que le voyage fait suite à son voyage au Japon, et qu'il doit s'habituer à de nouvelles senteurs, de nouveaux paysages. Le changement est brutal, le corps est malmené :

Il y avait quelque chose en moi qui résistait et ne voulait point fraterniser avec ce grouillement jaune. Une aversion mystérieuse de race qui rétrécissait et avilissait mon cœur. J'étais honteux. Je me constatais incapable de trouver au fond de moi le point d'où bifurquent les deux branches- la jaune, la blanche - et de sentir la communauté du tronc. Tout mon être se cabrait et repoussait cette reconnaissance de frère².

Et pourtant son enthousiasme semble à son comble quand les différences profondes entre des cultures pourrait le mettre en dissonance avec elles. Que peut-il comprendre au sens de la responsabilité tragique d'un Japonais ? Que peut-il comprendre lui qui vient du sud au Dieu

¹ E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 239.

² Kazantzaki, *Le jardin des rochers*, p. 93.

anglais puritain fait d' « obscurité, de pluie et froid »¹ ? C'est comme si cet obstacle l'obligeait à se hausser jusqu'à l'autre : s'il ne comprend pas, tant mieux, l'effort qu'il va faire n'en sera que plus intense, plus profond.

Il remonte toujours, jusqu'au moment où se forme l'originalité d'un peuple, pour essayer de sentir le mouvement par lequel il s'est créé et plus encore, le mouvement de son évolution. L'effort et les deux ennemis universels restent les mêmes : l'homme et en lui la bête, la lumière et en elle l'obscurité². Mais quel sens aurait l'effort s'il devait être partout pareil ? L'effort est création, création pour faire tomber les obstacles qui empêchent l'homme d'être pure spiritualité, pure créativité. Chaque génie est prophète a-t-on dit, parce qu'il entraîne derrière lui ceux qui se rallieront finalement à ce qu'il a créé. Il n'est pas prophète parce qu'il a su prévoir l'avenir, mais il a su le créer, il a creusé le sillon pour que la foule le suive. Il n'est pas surprenant alors que l'effort ait un caractère unique parce qu'il est une totalité indivisible qui implique l'âme de la nation dont le prophète est « l'avant-garde », c'est à dire tout son passé. C'est pourquoi chaque peuple dans son effort pour dépasser ses déterminations, pour s'éloigner du primitif, crée une réalité d'où surgissent de nouveaux obstacles. L'effort est ce qu'il ira chercher en lui par l'intuition puis chez l'autre par la sympathie. Mais chaque effort est en soi unique, reposant sur la totalité de ce qui a été créé. Le double mouvement est présent dans tous ses voyages, par lequel on mesure le travail intérieur à la fois sur lui-même sur le mot et sur la matière de la société.

Kazantzaki dans son *Voyage en Russie* prend soin de prévenir son lecteur que les mots qu'il manipule doivent être appréhendés « comme un noyau dur qui contient en lui des forces explosives »³, comme s'il soupçonnait que la perception déjà construite par le quotidien du lecteur pouvait constituer un obstacle à la bonne réception de son œuvre. Les mots, écrira-t-il à une amie dans une lettre de 1932, sont des « traîtres », qui « simplifient tout à l'excès » : « c'est pour cela que j'ai toujours une répugnance à parler. Mais vous êtes fine et vous comprendrez tout le halo inexprimable qui vibre autour des mots »⁴. Cette image rappelle celle utilisée par Bergson dans *L'évolution créatrice* : « Le sentiment que nous avons de notre évolution et de l'évolution de toute chose dans la pure durée est là, dessinant autour de la représentation intellectuelle proprement dite une frange indécise qui va se perdre dans la

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία* (*Voyage en Angleterre*), p. 127.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ρωσία* (*Voyage en Russie*), p. 11. L'idée est reprise dans Kazantzaki, *Αναφορά* (*Lettre au Greco*), p. 90.

⁴ E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 282.

nuit »¹. Le mot est l'émotion, l'étranger, le nouveau saisissable seulement à travers l'ancien. C'est à cet halo qu'il demande de faire attention parce qu'il est comme le témoin d'une énergie qui pourrait être relâchée dans une image moins concentrée, moins serrée et qui le réanimerait en le liant indissolublement à la vision d'une âme élevée jusqu'à son intuition. Le mot ne peut pas exprimer le nouveau, comme il ne peut pas parfaitement exprimer les éléments d'une autre culture, de la même façon que la traduction d'un poème est incommensurable au poème lui-même. Le halo peut être ainsi également la signification profonde, si particulière, que peut avoir l'élément forgé au sein d'une culture, signification qui se perd dans la recherche du commun. C'est comme si le travail qu'il effectuait sur le mot ne pouvait résoudre un problème, qui est d'autant plus un problème d'expression que la langue est indissociablement liée à l'histoire d'une société : la langue est adaptée à une société particulière, laquelle a trouvé son équilibre dans un organisme qui lui est propre. S'il y a une primitivité commune à toute l'espèce humaine qui caractérise cette dernière comme sociale, les sociétés closes sont l'effet de la division en ramification de la force primordiale. Bergson semble aussi envisager chaque société comme « des individualités distinctes » dessinées par la nature qui a alors « morcelé »² l'humanité. Au départ, toutes les sociétés se ressemblent. Puis elles développent chacune leur personnalité, emportées par des génies, des grands hommes. Mais elles restent néanmoins des sociétés closes³, des organismes, des personnalités qui se forment à chaque instant. Il fallait pour cela qu'elles soient closes et exclusives. Kazantzaki ne parle-t-il pas de l'âme anglaise, l'âme japonaise, l'âme de chaque pays ? Par conséquent, s'il y a eu des progrès effectués dans ces sociétés-individus, la forme qu'elles ont pris dépend beaucoup de la matière qu'il a fallu soulever.

Comment transmettre le sentiment si chaque mot œuvre contre sa nuance et la profonde subjectivité qu'il résume ? Comment connaître ou faire connaître une autre culture si les mots qu'on utilise forment par le sens qu'on leur octroie le portrait de la société dans laquelle on vit ? Sentir la différence entre le sentiment et le mot, et l'irréductibilité de l'un à l'autre, n'est-ce pas déjà témoigner d'une pleine conscience de l'originalité absolue de son émotion ? Kazantzaki en prévenant son lecteur lui demande de chercher un sens au-delà de la définition usuelle des mots, et de ne pas chercher à comprendre à partir des perceptions accoutumées le fonctionnement si différent de la société bolchévique. Cela exige de se plonger dans l'œuvre avec les mêmes dispositions que quand on se plonge dans un roman plutôt que de s'attendre à

¹ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 46.

² Bergson, *Les deux sources*, p. 50.

³ *Ibid.*, p. 25.

y voir une étude sociologique représentative de la société russe. Il cherche dans toutes ces sociétés les moments constitutifs de leur personnalité, jusqu'au moment où s'y reflète sa propre intériorité : elle imprime sur lui un effort dont il charge son âme. Sympathie et intuition sont donc bien les deux méthodes qu'il utilise. Sympathie ne veut pas dire ici qu'il s'identifie au peuple au prix de leur différence, mais qu'il va chercher en amont de la constitution par laquelle s'établira la différence, ce qui fait la dynamique de leur humanité créatrice.

C'est par le même chemin que nous expliquerons comment il se fait que l'œuvre la plus originale ne soit pas celle dont on se sente le plus éloigné ? Pourquoi ce qui fait qu'une œuvre est unique n'est pas ce qui la rend opaque ? En effet, on imagine l'individuel comme la ramification des branches d'un arbre, sur lesquels naissent des bourgeons qui eux aussi donneront de nouvelles branches s'éloignant ainsi de plus en plus du tronc commun. Comment une œuvre d'art qui tend à l'individualité peut refléter une vérité universelle, lors même que l'individuel est le résultat d'un éparpillement plutôt que d'un rassemblement, que l'individuel s'éloigne du tronc commun ? C'est que, répondrait Bergson, l'universel ne doit pas être confondu avec le général. Pour reprendre l'image de l'arbre, le tronc ne doit pas être compris comme le primitif dans lequel on se retrouverait tous, le primitif étant l'espèce épurée (mais jamais vraiment tout à fait) de tout ce qu'on a su l'habiller (une fois admis qu'il n'y a pas d'hérédité des caractères acquis). Le tronc représenterait au contraire toutes les habitudes et les connaissances qui nous rassemblent et qui font que l'on se ressemble. Le général repose sur les ressemblances construites, tandis que l'universel repose sur nos ressemblances profondes, naturelles, qui nous font reconnaître en l'autre soit le mouvement vital par lequel il s'efforce de progresser, soit le mouvement inverse, qui est inertie, interruption. Or la ressemblance profonde entre tous les rameaux, ce n'est pas celle d'appartenir au même tronc, d'en partager la couleur, la matière, la sève. La ressemblance profonde c'est leur effort commun pour s'élancer vers le soleil. Là, on touche l'universel. Là, tous les rameaux de tous les arbres se rejoignent. Autrement dit, l'individualité en allant à rebours du général nous rapproche des vérités les plus profondes, auxquelles on adhère d'emblée pour ce qu'elles ont de vital - d'où elles tirent leur « puissance de conviction, de conversion »¹. C'est le cas, nous dit Bergson dans *le Rire*, de l'art dramatique. La comédie quant à elle, est le seul des arts à viser le général. Son effort est inverse : « Elle vise à mettre sous nos yeux des types »², des

¹ Bergson, *Le Rire*, p. 125.

² *Ibid.*, p. 125.

genres, quand le drame s'attache à des individus. La comédie caricature le travail de l'intelligence ; elle cherche les ressemblances extérieures.

II) L'émotion dans le contact avec l'étranger : impressionisme des récits.

C'est dans cette perspective que Kazantzaki effectue ses voyages, en y prenant ce qui lui est utile - au sens large, c'est à dire utile dans cette perspective universelle - et en dessinant à sa façon les contours du pays dans lequel il voyage. Aucun souci de neutralité descriptive ne le contraint ; son récit n'en est-il pas justement que plus authentique ? Pourtant il sera loin de laisser au lecteur l'impression d'avoir offert une vue unilatérale des peuples rencontrés. Il se confronte à eux, il connaît leur langue, il les rencontre à des moments cruciaux de leur histoire : guerre civile en Espagne, bombardement de Londres durant la seconde guerre mondiale, régime mussolinien en Italie, révolution russe.

Kazantzaki laisse une grande place à la puissance de son esprit dans la perception qu'il a de la culture qu'il intègre. Le plan de ses voyages se construit au gré de ses promenades. L'écrivain ne s'efface absolument pas, au contraire, il se mettra en scène, donnera ses impressions, ses émotions. Il nous laisse l'accompagner dans un voyage spirituel, à travers les choix qu'il fait, les visions qu'il a, sa façon de saisir les comportements pour les intégrer dans un horizon vital et de vouloir faire participer une nation à l'effort universel. Il fait circuler dans ses choix ses propres mouvements, confondant le temps de ce contact donc il nous offre l'épaisseur par l'écriture, le mouvement de son âme et le mouvement des choses qui l'entourent. C'est sous la forme d'un contact aussi qu'il perçoit ses voyages. Son corps, on le sent, est tout entier dans l'atmosphère qu'il découvre. Dans son prologue à son carnet de voyage du Japon et de la Chine, il dit que son Dieu n'est pas Bouddha, mais Epafos, c'est-à-dire, le Dieu du toucher :

Les souvenirs abstraits incorporels ne me nourrissent pas, et s'il fallait que j'attende de l'intelligence d'épurer de la multitude de joies et de peines corporelles une pensée immatérielle, toute propre, je mourrai de faim. Quand je ferme les yeux pour me réjouir à nouveau d'un pays, mes cinq sens se déversent et me l'apportent, les cinq tentacules de mon corps remplis de bouches. Couleurs, fruits, femmes. Des senteurs de vergers, de ruelles sales, d'aisselles¹.

Il nous fait part d'une expérience du même ordre à son arrivée en Angleterre :

Je laisse donc vagabonder tranquillement, sans impatience, mes cinq sens sur l'herbe douce, sur les bâtiments lourdement barbouillés, sur les églises dentelées,

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ιαπωνία - Κίνα (Voyage au Japon et en Chine)*, Athènes, Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2006, p. 7-8.

et sur les tresses blondes d'Angleterre. Les yeux se réjouissent, les oreilles écoutent discrètement, l'âme accueille passivement, comme la Terre, comme une femme. Je laisse me traverser sans bruit, lentement, chaque jour, sans programme logique ou empressement amoureux, l'Angleterre.

Dès le premier instant, j'ai senti que tel était le chemin à prendre dans ce pays. Dans d'autres endroits, je m'élançais comme un rapace, j'écumais ce que je pouvais, rapidement et je partais ; ici une telle méthode de pirate serait superficielle et inféconde. Ici, il faut rester calme, silencieux, patient, donner du temps au rythme anglais - le climat, la mer, la verdure ancestrale, la vie sociale, les vieilles Universités, le tennis, le golf, les ports, les usines, contacts et discussions avec les hommes - pour qu'il rythme ton sang.¹

Il doit s'approprier l'espace, et le temps nécessaire pour découvrir un pays est celui du contact avec les éléments qui le composent. La traversée du désert de Sinaï en dromadaire constituent un autre exemple de cette pénétration lente dans l'atmosphère particulière d'un pays². Bergson, pour qui le rythme a une importance capitale, montre qu'il a une grande puissance d'action sur nos pensées « qui s'absorbent » et sur notre volonté « qui s'y perd »³ : « il accapare notre âme entière »⁴. Comparant l'art à l'hypnose sur les bases de ce rythme qui envoûte, ou qui tout simplement hypnotise, il fait du rythme l'instrument qui nous abstrait doucement de la conscience de notre personnalité, plus ou moins impliquée dans le sentiment, ouvrant les voies à la sensibilité. Le rythme déclenche ainsi l'ouverture progressive à un sentiment dans lequel on va s'installer. S'il parle surtout de l'art et du sentiment esthétique, on peut imaginer qu'il y a dans toute approche esthétique d'un pays l'idée qu'un rythme propre s'en libère. Car il s'agit bien dans les *Voyages* d'une approche esthétique des pays, esthétique ou intuitive dans le sens où Kazantzaki cherche à s'imprégner de ce pays pour qu'il devienne émotion. La poésie du pays l'hypnotise doucement lui laissant une impression qualitative intense qui s'impose à lui malgré lui. C'est ainsi que ses promenades - car il s'agit très souvent de promenades pendant lesquelles il se plongera dans des pensées qu'il nous fera partager - nous donne le rythme irréductible de la lente imprégnation des éléments du pays. Comme autre exemple tiré du texte lui-même, celui de son arrivée dans la ville de Shanghai est particulièrement éloquent parce que la lourde atmosphère le projette d'un seul coup dans un monde auquel il a du mal à s'adapter :

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία (Voyage en Angleterre)*, p. 22-23.

² « Le rythme du dromadaire, ondulant et patient, entraîne ton corps, le sang se règle en accord avec ce mouvement, et avec le sang, l'âme de l'homme. Le temps se libère des Lits de Procuste mathématiques où la sobre mentalité occidentale l'a enserré et dégradé. Ici, avec le tangage du « bateau du désert », le temps retrouve son rythme primitif, il devient essence fluente et indivisible, un vertige léger mystique qui transsubstantie la pensée en rêve et musique », Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ιταλία... (Voyage en Italie...)*, p. 91.

³ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

Voir pour la première fois, entendre, toucher pour la première fois, pénétrer dans ses allées, se perdre délicieusement dans ses rues et ses impasses, sentir son parfum le plus secret, saluer d'un long regard ses maisons, ses cailloux et sa vermine, les êtres humains qui la grignotent, quelle volupté ! Seule la pénétration lente dans les intimités d'une femme peut donner une idée, pâle encore, de cette volupté qui nous fait jouir jusqu'à la souffrance¹.

Son expérience de Shanghai ne sera pas une expérience si agréable. Cette ville maudite, dit-il, est un « poème moderne », qu'il s'agit de comprendre : « Malheur à moi si je ne le comprends pas »². Il s'enfonce dans la « zone crasseuse » de la ville, comme il s'enfoncerait dans son aversion pour la dominer. La volupté est sensuelle, mais elle n'a d'agréable que le sentiment qu'elle provoque en lui de devoir surmonter sa peur et son aversion : « nous perdre voluptueusement dans ce flux dégoûtant et oublier d'où nous venons et où nous allons »³. Ces contacts vont bien au-delà du plaisir superficiel, il nous décrit une expérience beaucoup plus vive, faite de souffrances, de joies et d'ivresses. La beauté et la poésie y sont profondément différentes, le rapport à la femme prend un autre sens, on sent l'effort profond du narrateur pour saisir dans ce chaos une autre forme d'humanité. Au début les chinois forment comme une masse informe indistincte. L'européen n'est pas habitué. Puis au chapitre suivant, au rythme d'une promenade en riksha, le chinois prend peu à peu un visage. Il pressent, alors que nous ne sommes qu'en 1936, « la Chine formidable qui s'est mise en marche en Orient »⁴. Deux événements entre autres l'éveillent à cette pensée : une femme possédée qui explose de colère sur le toit d'une maison, et les visages contenus des chinois devant un anglais qui malmènera un des leurs pour avoir demandé trop d'argent au narrateur. Tous restent immobiles, seulement « leur poings » sont « un peu crispés »⁵. Il commence à pressentir ce qui le lie profondément au chinois : la lente maturation qui opère⁶ et qui les amènera vers la liberté. L'écart se résorbe lentement par la découverte d'un mouvement d'élévation pourtant bien particulier aux chinois.

Il ajoute à la quantité des connaissances qu'il accumule sur un pays, la qualité d'un véritable *contact* d'où jaillit à la fois une image mouvante du pays, et une nouvelle image de l'âme de l'écrivain réfléchi par l'image du pays : « Le voyageur chaud crée le pays qu'il traverse. Et il le crée, naturellement, à sa propre image. Voilà pourquoi en partant de votre patrie je n'ai

¹ Kazantzaki, *Le Jardin des Rochers*, p. 106.

² *Ibid.*

³ Kazantzaki, *Le Jardin des Rochers*, p. 108.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ *Ibid.*, p. 119

⁶ « Il amasse la rage, le Chinois, il encaisse les coups, les injures, les rires. Et un jour son cœur en débordera », *Ibid.* p. 119.

emporté avec moi que moi-même »¹. Et pourtant le Japon est là, bien réel, grâce à cette « description » profondément réaliste parce qu'effectuée par une âme qui s'émeut, et ce qu'elle ressent est incontestablement réel. Plus Kazantzaki est présent dans ses *Voyages*, moins il y a de distance entre lui et le pays. L'émotion réduit l'écart entre l'écrivain et le pays. Plus l'écrivain nous raconte ce qu'il ressent, plus on se sent proche du pays, parce que l'émotion implique beaucoup plus que ce qui est nettement perçu par les sens. Dans ce qu'elle a d'absolu, elle emporte avec elle tous les phénomènes extérieures.

Dans *Matière et Mémoire*, en abordant le problème de l'inconscient Bergson observe que l'existence - que ce soit celle des mouvements internes, des états de la conscience, ou bien l'existence des objets extérieurs - « paraît impliquer deux conditions réunies »²: celle d'être intégrée dans une suite logique ou causale qui détermine l'objet et, deuxième condition, celle d'être perçus par notre conscience. Il est donc indispensable qu'il appartienne à un tout dans lequel il s'explique, et que notre conscience l'aperçoive dans ce tout. Mais sa relation au tout sera beaucoup moins nécessaire quand il s'agit des états de conscience internes, tandis que la loi de causalité semble rigoureusement s'exercer dans tous les phénomènes extérieurs. Il y a un flottement dans la façon dont les connexions entre les états de conscience s'exercent alors qu'ils ne laissent place à aucune hésitation sur la couleur qu'ils prennent (on parle bien ici du sentiment vécu et non de son symbole). Aussi, parce que les phénomènes extérieurs se présentent de façon partielle comme il le montre très bien dans le premier chapitre de *Matière et Mémoire*, toujours sous un angle qui semble cacher derrière l'objet « infiniment plus que ce qu'il nous laisse voir »³, la stricte loi de causalité n'empêchera-t-elle pas un rapport très personnel au monde extérieur, où la forme qu'il prend dans l'écriture est celle non pas d'un objet mais le mouvement réel où se croisent la personnalité de l'écrivain et le monde extérieur : celui-ci le fait alors exister à travers sa conscience, et non plus seulement « dans l'ordre rigoureux de leur concomitance et de leur succession »⁴. Ainsi tandis que les lois de causalité dessine géométriquement les lignes définies de la réalité à partir d'un point de vue qui en exclue d'autres et appelle en ce sens la contradiction parce qu'elles s'intéressent à une réalité figée, l'écrivain dessinera un monde plein de lui-même en y insérant sa propre subjectivité et en recevant de ce monde beaucoup plus que les lignes géométriques qu'il perçoit. Il nous fait pénétrer dans un atmosphère remplie par son émotion où participe à un

¹ Kazantzaki, *Le Jardin des Rochers*, p. 73.

² Bergson, *Matière et mémoire*, p. 163.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 164.

moment unique tout l'univers matériel spatial et temporel. Alors ici son émotion serait absolument vraie, tandis que l'objectivité ne peut être que relativement vraie. C'est que l'émotion n'est pas autant point de vue que contact : on avance dans l'espace et le temps avec la personnalité de Kazantzaki, plutôt qu'on ne regarde d'un point fixe le pays. Prenons l'exemple de sa promenade à Londres. Comme Moscou, la ville n'a pas de plan logique,. Même si elle en avait un, elle n'apparaîtrait pas au promeneur. Ainsi le seul architecte de Londres, c'est le Temps, dit-il. Ce qu'il perçoit c'est un chaos. Son regard sur Londres se porte d'abord sur une statue qu'il avait vu dans le musée britannique, et qui venait de l'océan pacifique. Cette statue primitive dont il décrit les traits grossièrement sculptés dans la pierre devenait pour lui comme le Dieu protecteur de la ville. Chaque fois qu'il se plantait devant elle, il avait peu à faire pour briser les frontières humaines et pénétrer le chaos, comme il pénétrerait dans un bois sombre aux nombreux dangers invisibles et se demanderait comment était le monde avant qu'on vienne y mettre un ordre humain, l'intelligence. Il n'avait pas peur de perdre le sens, parce qu'il savait que n'importe quel chaos allait pouvoir se fondre dans cette statue. Ce rapport, cette identification entre Londres et la statue Hoa Hakananai'a est un produit de son imagination « absurde », « injustifiable », « exclusivement »¹ sienne, mais elle a l'originalité de jeter sur Londres l'ombre d'une statue qui lui donne une nuance bien particulière. Kazantzaki marche et il ne peut « rien prévoir ». Il avance dans un boulevard noyé de monde, puis tombe sur un vieux village pauvre, le passe et se trouve nez à nez avec une tour en béton, des publicités électriques, et des vitres : comme un chasseur, il ne sait pas quel gibier peut jaillir devant lui. Et il parle de rythme, le rythme de Londres (dans les grandes rues le rythme est « large, profond, presque silencieux, comme un grand fleuve »²), le rythme des parcs (« les arbres qui grandissent dans le silence »³) qui contrastent et ne semblent pas adaptés au rythme de la guerre, « le climat désormais naturel de notre âme » (Kazantzaki visite l'Angleterre en 1940). Il sort du parc et se retrouve sur la place bruyante de Trafalgar et regarde en haut de la colonne la statue de Nelson racontant rapidement l'histoire de ce personnage, moins ses actions, ses batailles, que ses états d'âme. Londres est recréée par Kazantzaki, avec ses silences, tout ce qu'il n'a pas visité, ses choix, ses impressions.

En retour, le voyageur « chaud » se crée. Ce « moi » allait grossir le long de son voyage. « Chaque nouvelle terre que nous foulons, dira-t-il dans son *Voyage en Angleterre*, peut et

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία* (*Voyage en Angleterre*, p. 54.

² *Ibid.*, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 56.

doit devenir l'occasion d'élargir notre âme »¹. Quand Siu-Lan lui demande comment il a trouvé le Japon :

Le Japon soudain s'était dressé devant moi comme un organisme concret et vivant, tous les détails flous étaient fondus en un ensemble solide, la masse multiforme de mon expérience japonaise avait pris un visage.

-Siu-Lan, dis-je, la vision du Japon a changé en moi, elle s'est complétée, élargie, elle a pris une saveur plus humaine, je veux dire plus intime et plus amère.

- Pourquoi ? murmura Siu-Lan sans lever la tête.

- Peut-être parce que je suis devenu moi-même plus humain et par conséquent plus intime et plus amère ! répondis-je en riant pour cacher mon émotion².

En allant en URSS, Kazantzaki se sent de même changer, comme Géranos dans *Toda-Raba*. Personnage d'abord tourmenté par des questions métaphysiques, qui semble d'ailleurs à une distance méprisante de la dure réalité du peuple, la matière de la réalité le pénètre doucement. Aujourd'hui, le bon sens ne donne pas de place à la pensée métaphysique - c'est-à-dire ici hors de l'action :

Géranos pénètre silencieusement dans le corps immense de la Russie et son âme est troublée. De longues heures, il regarde les eaux puissantes couler... Quel a été le fruit de son pèlerinage en U.R.S.S. ? Il était venu dur et méprisant pour l'homme ; son esprit était abîmé par la contemplation de la ligne rouge qui monte. En U.R.S.S., peu à peu son cœur a bougé. Il a senti la souffrance et l'effort immense de l'homme. Pitié profonde, et soudain la révélation de la responsabilité de toute existence... l'heure décisive... Le devoir d'intervenir. Ah ! retrousser les manches et mettre les mains dans la pâte, dans cette réalité lourde qui résiste...³

L'impressionisme caractéristique de l'œuvre tient dans le fait que tout se meut : le narrateur est ému et nous parle de ses bonheurs, de ses joies de ses tristesses, de ses maturations, le Japon change, lui-même change, le tout s'interpénètre. Les voyages sont un moyen pour Kazantzaki de s'enrichir, de s'élever. Le voyage ne pouvait pas s'apparenter à une connaissance livresque, historique, encore moins objective d'une société. Que peut-il comprendre de la Chine ? lui dit Kung Liang Ki dans le bateau qui les y amène. Mais il n'est pas là pour comprendre, il est là pour s'enrichir, pour « la joie de ses cinq sens », car il n'est, « ni sociologue, ni commerçant, ni touriste »⁴. Il ne comprendra pas les chinois, mais il les éprouvera. Même l'incompréhension vécue dans une humilité profonde réduit paradoxalement l'écart entre les lignes d'évolution. Ou nous pourrions distinguer deux sortes de compréhension. La compréhension par identification, c'est-à-dire en analysant l'étranger,

¹ *Ibid.*, p. 43.

² Kazantzaki, *Le Jardin des Rochers*, p. 163.

³ Kazantzaki, *Toda-Raba*, p. 204.

⁴ *Ibid.*, p. 103.

pays ou homme, à partir d'éléments personnels connus. Nous avons vu que l'identique est le même dans l'immobile ; il efface donc les différences pour n'abstraire que la caractéristique immatérielle. Comment la matière pourrait-elle être encore là, puisqu'elle est profondeur, interpénétration avec l'univers, puisqu'elle n'existe que dans la totalité qui la crée? L'identification ne peut donc être qu'une abstraction en surface de ce que l'autre comporte d'identique avec nous. Et puis il y a la compréhension par la ressemblance vitale où l'on voit dans l'autre le visage humain, avec sa part de mystère, de souffrance, de joie, et l'irréductible durée d'une vie, si grosse de tous les moments de son existence que l'on pourrait raccrocher, dans sa continuité rétrospective, au-delà de ses limites corporelles, à la nôtre. Il effectue une distinction entre le voyageur qui reste à distance de la réalité des pays et celui qui s'y plonge complètement.

Ne savez-vous pas que l'on ne fait jamais de voyage qu'autour de son âme ? Tout au plus au-dedans de son âme ? On ne trouve jamais à l'autre bout du monde, aux pays les plus exotiques, que sa propre image. Car de toutes les choses nouvelles qui débordent nos yeux et notre esprit, nous sélectionnons inconsciemment celles qui répondent le mieux aux besoins et aux curiosités de notre être toujours intéressé et borné.

Les âmes froides et asexuées ne peuvent percevoir que ce que l'objectif d'un appareil photographique voit, la « réalité objective » comme on l'appelle. Mais les autres, les âmes mâles, les âmes femelles, qui seules sont capables d'aimer et de souffrir, se mettent en un contact fervent avec les paysages, les hommes et les idées et choisissent ardemment leurs amours et leurs haines»¹.

Entre l'âme chaude et l'âme froide la différence est de l'ordre de la sensibilité, cette même sensibilité qui était, nous avons dit, le meilleur point d'insertion d'une émotion dans l'âme, le meilleur endroit par lequel entraîner l'autre. Plus on va chercher dans les profondeurs de son être pour prendre contact avec le pays, mieux s'effectue l'interaction à la base de la maturation du moi. N'est-ce pas aussi par le sentiment, la sensibilité, que l'on rentre en contact avec l'autre comme l'on entre en contact avec la musique ? La sensibilité au pays est le gage d'un œil esthétique, d'où jaillira l'image profondément choisie parce qu'elle aura mis l'âme en branle. Ce n'est pas donc pas le monde extérieur tel qu'il n'existe finalement pour aucune conscience qu'il décrira, une conscience parfaitement insensible, purement intellectuelle, close sur elle-même, mais tel qu'il se présente à la sienne.

Allant dans le même sens, il répond un peu plus loin au reproche de son interlocuteur japonais, de ne garder parmi tout ce qu'il entend que la poésie : « je rejette ce qui ne me sert à

¹ *Ibid.*, p. 73.

rien, je garde ce qui m'est utile ou agréable et je compose avec ces petites pierres de mosaïque le visage du Japon. Je veux dire : mon visage reflété par un miroir nouveau, le Japon »¹. C'est comme si le jeu de miroir qui s'installait était le signe d'une union étroite dont le roman ou le carnet de voyage allait pouvoir témoigner. Le miroir nouveau n'est pas tant le Japon que ce qui allait se créer au confluent de son être et du Japon : des émotions nouvelles, des sensations nouvelles qui lui appartiennent encore profondément. C'est encore en fonction des attentes profondes que l'âme chaude découpera les images du pays. Plus les perceptions seront tirées des anciennes habitudes plus le visage que prendra ce pays sera fonction de ces habitudes, heurtées ou retrouvées. Si les besoins sont plus spirituels alors le pays prendra le visage de la quête spirituelle qu'il y aura cherché. On peut deviner dans cette perspective que mieux une personne se connaît, dans le sens où elle perçoit la réalité mouvante de son intériorité derrière la connaissance qu'elle a des choses avec ses cadres préétablis qui la fonde, plus elle pénètre l'étranger, perçu alors pour ce qu'il est, en lui-même. C'est l'intuition avant la sympathie. Atmosphère profonde, pénétrante, totale, avec ses odeurs, ses couleurs, ses mouvements, la nouveauté apparaît primitive, quitte à ne sentir d'abord qu'un chaos de sensation. Mais tout ce que l'âme puise dans le nouveau pays d'émotions nouvelles est autant de richesse qu'elle n'avait pas, autant de sensations nouvelles qui travaillent au fond, comme les éléments nouveaux qui créeront son œuvre, en particulier l'*Odyssee*. L'auteur change, la réalité change, le chinois et le japonais ne lui apparaissent plus de la même façon au fur et à mesure de l'œuvre, et en plus de cela, le voyageur ne cesse de se mouvoir, de se promener dans l'espace géographique.

III) Témoignage de l'effort de l'âme humaine

Kazantzaki sonde dans les pays le témoignage de l'effort que fait l'homme pour se hisser au-dessus de lui-même, l'effort que fait l'homme pour aller contre sa nature - qui est tendance à l'inertie- et reprendre le chemin créatif de l'élan vital : c'est cet effort qu'il interroge dans chaque pays en distinguant dans ce qu'il voit, les obstacles qui ont été soulevés. Pour cela, il s'intéressera non seulement aux gens, mais aussi à l'art, à l'histoire, à l'architecture, à la littérature, aux héros, surtout aux héros, et aux saints, et encore plus, avant qu'ils ne deviennent héros et saints. Comme si cet effort se divisait entre les peuples, il tire de chaque pays visité, une leçon de vie qui semble chacune féconder un peu plus la pensée bergsonienne qui avait germé une dizaine d'année plus tôt. Qu'emporte t'il de son voyage au Japon ? en Espagne ? en Angleterre ? Nous ne pouvons pas prétendre résumer toutes les richesses qu'il

¹ *Ibid.*, p. 74-75.

cueille dans chaque pays, car elles se dévoilent d'un bout à l'autre de ses voyages. Mais nous avons choisi quelques exemples qui nous semblaient pertinents parce qu'ils décrivent bien une ligne d'effort particulière. Nous avons déjà montré l'importance de son voyage en Russie. Au Japon tout d'abord, il retient le sens tragique de la responsabilité et l'idée que la mort est un danger stimulant. L'idée que l'homme peut aller au-delà de son possible :

Le Japon [...] m'a enseigné que la ligne ferme et l'élan libre ne s'excluent point et que l'on peut vouloir et atteindre l'impossible sans sortir des frontières humaines ; car ces frontières sont mouvantes et reculent peu à peu, de siècle en siècle, devant la poussée des poitrines humaines¹.

Le japonais, lui, a trois caractéristiques principales :

1. L'âme japonaise accepte très facilement les idées étrangères.
2. Elle ne les accepte pas comme une esclave mais elle les assimile. Sa force d'assimilation est grande.
3. En les assimilant, elle les harmonise avec toutes ses idées précédentes. Ainsi les nouvelles idées constituent avec les anciennes, un tout harmonieux, indivisible².

Enfin du Japon il retient aussi trois symboles dont on retiendra le dernier, la carpe, symbole de l'effort contre la matière : « la carpe enfin s'élance à contre-courant et l'emporte sur les forces terribles qui la poussent en bas ; elle est, comme dirait un des maîtres de la pensée occidentale, l'emblème de l'élan vital ascendant qui remonte la matière »³. Le japonais lui enseigne ainsi le chemin du progrès : l'interpénétration du nouveau à l'ancien, l'assimilation, le progrès indivisible. Le Japon serait-il profondément bergsonien ? Ou plutôt Kazantzaki ne s'est-il pas rendu maître de l'intuition bergsonienne, qui lui permet de voir le monde à la lumière de la durée et de puiser toute la richesse d'expression de cette nouvelle coloration ? Nous parlions de la fécondité de la maîtrise d'une invention, dans ses voyages nous sommes témoins de la fécondité d'une pensée qui s'est imprégnée de la méthode de la durée.

De son voyage en Chine, il retient surtout Bouddha, qui est celui « où aboutissent tous les efforts de l'homme⁴ ». Dans le prologue à son voyage, il renie pourtant Bouddha pour le Dieu Epafos. Bouddha n'a plus besoin de l'obstacle, il est arrivé au faite de l'effort. Il le renie aussi dans le *Jardin des Rochers*. En aval des cimes atteintes par Bouddha, il peut observer l'effort lent, tenace du travail sur la matière pour la soumettre :

¹ Kazantzaki, *Le Jardin des Rochers*, p. 79.

² Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ιαπωνία - Κίνα (Voyage au Japon et en Chine)*, p. 32 ; Kazantzaki, *Le Jardin des Rochers*, p. 74.

³ « Le Japon est cette carpe héroïque qui remonte notre époque si descendante et si lourde », Kazantzaki, *Le Jardin des Rochers*, p. 76.

⁴ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ιαπωνία - Κίνα (Voyage au Japon et en Chine)*, p. 234.

Un vieux moine, un bikkhou à la robe orange, ratatiné, aux mains délicates, caresse lentement avec une insistance amoureuse et cruelle, les branches rebelles d'un jeune pin. Il le caresse et ne le quitte pas des yeux, comme si le pin était un animal beau et menaçant.

Il l'apprivoise, déjà le pin traîne une longue queue touffue, toute verte, comme un paon.

Dans l'humble cercle de sa mission - dompter un arbre- ce vieux jardinier suit les mêmes lois inexorables et débordantes d'amour qu'ont toujours suivies les grands ascètes et il parvient à la même victoire ardue : il dompte les forces rebelles de la nature et leur donne la forme décrétée par son esprit¹.

Ce moine a réussi lentement « avec une insistance amoureuse et cruelle » à apprivoiser les branches rebelles d'un pin. Avec beaucoup de patience, il soumet doucement l'arbre à son esprit. Ce vieux moine s'est mis littéralement au rythme de maturation de la vie pour donner la forme voulue à l'arbre et coïncide avec l'acte créateur dans la nature².

Le voyage en Chine se termine sur l'expérience d'un concert étonnant. Les musiciens sur scène ne jouent pas vraiment, ils imitent les gestes sans que les cordes ne touchent l'instrument : « chacun suivait les mouvements de musiciens, les complétait en lui, et faisait jaillir la musique silencieusement, sans parler, de ses entrailles »³. Kazantzaki alors surpris demande à un voisin ce qu'il se passe : « Le vrai Bouddha n'a pas de corps » lui répond-on. Lorsqu'il se remémore cette histoire, il se trouve dans un jardin où apparaît un socle sans statue, lequel avait ramené à sa mémoire cette expérience. Ce sont de telles statues, se dit-il alors, qu'un peuple aux cimes de sa civilisation, après des milliers d'années de mûrissement, érigea sur les places publiques : « le suprême spectateur sculptera avec ses yeux la statue, en utilisant le vent marbré », ce sera « la plus belle fleur qui un jour s'élancera de la racine boueuse d'un corps », « quand l'homme réussira à dégainer de la bête »⁴. Ce qu'il retient, c'est le sommet des efforts atteints, duquel il peut contempler l'humanité unie, ou ce qui constituerait une humanité accomplie. Cette statue sans corporéité ne sera-t-elle pas le lieu où s'interpénétreront toutes les hétérogénéités sans que la différence individuelle ne s'y épuise ? Chacun reproduirait l'effort créateur dont le mouvement infini ne permettrait aucune fixation dans la matière. Chacun devrait maintenir son effort et le recommencer sans cesse : une belle

¹ Kazantzaki, *Le jardin des rochers*, p. 53.

² « Je montrai le jeune pin qui traînait par terre sa longue queue d'émeraude :

- Comment avez-vous atteint ce miracle ?

- Par la patience et par l'amour, très simplement. Dès la naissance, je caresse, je refoule, je sollicite, j'insiste très doucement et sans pitié. Tous les matins, tous les soirs... Je pousse les jeunes branches là où je veux... Très simplement.

Je me tus, confus. Cette fourmi humaine marche sans effort, sans s'en apercevoir, sur les sommets auxquels nous autres aspirons avec une ardeur essoufflée », *Ibid.*, p. 55.

³ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ιαπωνία - Κίνα (Voyage au Japon et en Chine)*, p. 234.

⁴ *Ibid.*, p. 236.

statue offre aux yeux et à l'esprit de se reposer dans l'harmonie de sa beauté mais cette statue là serait exigence de création, victoire de la spiritualité. Ce n'est pas un hasard si Kazantzaki place à la fin de son *Voyage en Angleterre* le chapitre sur Shakespeare, à la fin de son *Voyage en Chine*, cette création. Il atteint avec eux les cimes de l'effort qui se renouvelle continûment.

Dans son *Voyage en Espagne*, il nous parle de l'« espagnol ». Nous verrons un peu plus loin, qu'il nous peint l'image la plus féconde : ce n'est pas de l'espagnol moyen qu'il nous parle, mais de l'espagnol comme le visage donné à l'essence la plus pure qu'il a pu extraire d'un peuple. L'espagnol a le sentiment profond de l'humanité. Il se fait d'autant plus visionnaire qu'il vit « comme sa propre destinée, celle de toute l'humanité »¹ : « l'aventure du monde devient sienne, son aventure personnelle ». L'espagnol voit la vie un peu comme un rêve (l'espagnol semble souvent se confondre avec Don Quichotte, mais cela n'est pas étonnant puisque Don Quichotte est pour Kazantzaki un des symboles de l'humanité et qu'il va chercher l'essence d'un peuple là où la fleur s'est le plus épanouie), ce qui lui permet de prendre courage au moment des plus grands désastres. L'espagnol n'est pas « mélodramatique, il ne pleure pas, il ne crie pas »². Individualistes, fiers, braves, forgés par la solitude des déserts arabiques (car il remonte comme il fera pour les anglais, la généalogie de l'identité espagnole), les espagnols ont aussi les défauts de leurs qualités, seuls, incapables de suivre un programme commun, il ne peut pas entreprendre de longues œuvres. Ceux qui cependant en Espagne le marqueront le plus seront aussi ceux qui auront participé à l'évolution de l'humanité : outre Cervantès, il y a le peintre grec El Greco, la sainte Thérèse d'Avila. Il écrit de belles pages aussi sur l'architecture arabe qui témoigne de « l'imagination mystique, de la patience et de l'amour »³, et qui lui procure de émotions dont il essaie de

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p. 23.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 111. A Séville il visite l'Alcazar, il apprécie la synthèse de deux qualités rarement unies : l'exaltation et la précision. En contournant l'interdiction de reproduire des êtres vivants, les arabes ont réussi à exprimer d'une façon unique les « êtres qui en eux voulaient prendre forme » : « ils ont libéré leur âme avec la représentation symbolique abstraite » (*Ibid.*, p. 112). L'architecture est elle aussi, dans ses plus belles créations, l'expression d'une libération. Il ressent le même plaisir qu'à Cordoue, la musique des lignes architecturales monotones, érotiques, qui le berçaient, rappelait à son cœur humain la voix ancestrale de la Terre. L'identité de la musique et de l'architecture lui paraît encore plus évidente en voyant le palais de l'Alhambra. On sent comme l'architecture, en particulier l'architecture arabe, qui lui procure une telle joie participe à la fixation de l'effort humain. Il distingue trois grandes émotions que lui a donné l'Alhambra : c'est encore une fois l'identité de l'architecture et de la musique mais il va plus loin que ses réflexions de Séville en montrant qu'un des buts des architectes arabes était de « vaincre la matière » (*Ibid.*, p. 120), ils remplissent l'espace avec « la lumière, le vent et les couleurs », ils abstraient de la matière tout son lourd contenu immobile, pour lui laisser seulement son contenu spirituel » (*Ibid.*). Sa réflexion s'abîme ainsi « doucement, mystiquement », dans les lignes monotone du palais. La deuxième émotion qui naît de l'Alhambra, c'est « la profonde parenté entre la Géométrie et la Métaphysique » qu'il ressent aussi profondément que Spinoza ou Loyola. De Loyola il retient le chemin

trouver l'origine pour mieux saisir le sens de l'effort des architectes : qu'est-ce qui au juste le trouble à ce point et lui procure cette joie primitive ?

De son *Voyage en Angleterre*, il retient « trois batailles décisives gagnées par l'essence de l'homme » :

1- Gentleman. Il a combattu l'individu pour se libérer de l'esclavage du voisin, du seigneur et du roi. Graver, aussi large que possible, le cercle de la libération humaine autour de lui. Créer un nouveau type d'homme, libre, simple, fier, vertueux, courageux et décent, peu bavard, mesuré.

En même temps, l'individu a combattu pour libérer aussi sa conscience religieuse que les papes catholiques avaient terrorisés - ils ont secoué le joug du pape. Liberté.

2- La communauté s'est battue pour acquérir les privilèges économiques et politiques - « les libertés », comme il les appelaient, pour limiter l'arbitraire du roi, pour juger avec leur propres représentants et décider ensemble des intérêts de tous.

3- Shakespeare. L'âme supérieure que les quatre races ont modelé - Celtes, Saxons, Vikings, Normands - s'est battue pour se libérer des phénomènes qui assujettissent l'essence, et pour ouvrir, à l'intérieur des passions et des intérêts, entre les vertus et les vices, un chemin de liberté¹.

Dépassons maintenant les données conclusives de ce voyage en Angleterre, où apparaît nettement la lutte contre l'inertie et pour la liberté (nous aurons à revenir dans la partie suivante sur Shakespeare), pour voir à l'intérieur de cette œuvre très riche en réflexions, l'effort d'élévation.

Il s'enfonce lors de son séjour en Angleterre, dans les villes industrielles de Birmingham, Liverpool, Manchester et Sheffield, ces villes qui ont toutes le « sublime de l'enfer ». L'homme du XIXe siècle se plonge dans la conquête de la matière, pour faire du fer son nouvel esclave, pensant qu'il s'agit du chemin le plus sûr pour conquérir aussi l'esprit, pour marcher vers la justice, l'égalité, le bonheur pour tous. Il lutte ainsi « contre les lois

mathématiquement rigoureux qui mène jusqu'à l'extase. Ainsi pour éprouver le Christ crucifié, il faut le suivre sur le Golgotha sans oublier le moindre détail de son parcours, sans oublier chacun des hommes qui l'entourent avec leurs caractéristiques, leurs visages, leurs habits. Il faut «intensifier son esprit, exacerber tous ses sens, jusqu'à ce que clairement avec une ligne indivisible, comme dans la Géométrie, tu crées la vision » (*Ibid.*, p. 122). La troisième émotion c'est la soumission érotique. Car il voit surtout deux types de lignes, des lignes femelles qui jouent et se cachent, tandis que les lignes masculines courent après elles, finissent pas se croiser, se mêler, « s'embrassent dans des cercles, s'arrêtent un instant, s'installent dans des polygones, se réjouissent enlacées », quand d'un seul coup une ligne s'échappe et recommence alors la chasse éternelle (*Ibid.*). Ce qu'il voit clairement, c'est « l'élan de l'univers qui chasse l'autre élan » (*Ibid.*, p. 123). L'architecture lui découvre ainsi les deux forces qui créent le monde. Et puis en s'éloignant il peut voir l'Alhambra pour ce qu'elle est réellement : un garde puissant, un palais imposant, qui contraste avec toute la finesse de ces lignes qui se pourchassent. Au fond conclut-t-il, ce garde pourrait aussi être notre âme.

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία (Voyage en Angleterre)*, p. 268.

naturelles » qui sont « l'injustice, l'inégalité, le bonheur pour peu »¹. L'homme veut faire un monde selon ses désirs : « la but de la machine était que l'âme la chevauche pour atteindre sa chimère. Qu'elle l'atteigne, non pas avec des désirs passifs, et des rêves sourds, mais avec des moyens pratiques ; faciliter la vie économique de l'homme, et en la facilitant, lui donner l'aisance temporelle de lever la tête, finalement, au-dessus du besoin »². Seulement, si l'intention était bonne, « comme cela advient parfois dans nos cauchemars, ce sont les chevaux qui enfourchèrent le cavalier »³. Ces villes sont un enfer non pas parce que l'homme a créé la machine, mais parce que la machine a dépassé l'intention première, et au rythme que Bergson appela frénétique, justement pour ce mouvement qui emporte l'homme jusqu'au bout du mécanisme et du bien-être : « nous poussons nous les chevaux de fer vers la justice et la joie ; mais ceux-ci ont pris complètement la route inverse et ils courent. Et nous courons avec eux »⁴. Le *Voyage en Angleterre* a été écrit en 1946, et fait écho sur de nombreux points aux *Deux Sources* de Bergson : la machine nuira assez à la vie de l'homme pour imposer non pas un retour en arrière, mais une élévation de l'âme humaine qui saura soumettre de nouveau la machine à des besoins plus spirituels. Elle saura alors seulement se rendre utile à l'humanité affamée. Il faut donc que la machine devienne un réel poids, un obstacle ressenti pour que se mobilisent toutes les forces humaines. C'est cet argument que l'on retrouve dans son discours de réception au prix international de la paix, et dans son appel à la BBC. La machine est elle aussi un obstacle nécessaire à la spiritualité. Elle n'est pas le mal puisque nous l'avons vu, le mal en général ne peut pas exister dans la réalité créatrice. Il n'y a que la lutte. Bergson y montrait que mysticisme et mécanisme sont étroitement liés car le mécanisme est le meilleur moyen de libérer l'homme de l'obstacle de ses besoins⁵. Il est ce qui a pu délivrer le bouddhisme du stade infécond de la contemplation, pour devenir mysticisme complet. Le mécanisme participait donc comme invention à l'effort pour élever l'âme. Seulement l'âme mûrit plus lentement que la machine ne se répand. Le mécanisme porte en lui deux conséquences différentes suivant l'étape qu'il atteint. La noirceur de ces villes industrielles sont la fleur de cette tendance qui arrive en son terme. Et si Kazantzaki réussit à se réjouir, c'est parce qu'il se dit que « le danger est d'autant plus grand que la victoire sera plus grande »⁶. L'homme sera obligé de faire un effort qui puisse contrer cette tendance frénétique vers le bien-être et l'hyper mécanisation. L'âme de l'homme sera obligé de s'élever à hauteur

¹ *Ibid.*, p. 88.

² *Ibid.*, p. 89.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ Bergson, *Les deux sources*, p. 329.

⁶ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία (Voyage en Angleterre)*, *Ibid.*, p. 90.

de l'obstacle. Il n'y a que de cette façon que les obstacles peuvent être levés. Une âme élevée ne voit pas en cela l'obstacle. Cette ville est finalement pleine d'espoir. La ville de Manchester le conduit aux mêmes conclusions :

Il n'existe qu'une seule solution : élargir, approfondir notre âme, pour pouvoir imposer à notre esclave grandissante, dangereuse, [la machine] notre volonté. L'âme de l'homme, a dit un grand philosophe contemporain, est restée petite, comme elle était il y a des siècles. La force que nous avons à notre disposition est devenue gigantesque ; des dragons terribles, presque tout-puissants, sont devenus nos esclaves, et nous les patrons sommes restés de misérables, hommes aux cœurs étroits. Nous avons dépensé toute notre force mentale et nous sommes à la merci des forces sans cerveau, sans cœur que nous avons réveillés.

Tout le problème de notre époque se concentre dans disharmonie mortelle : petite notre âme, tandis que des forces gigantesques ont été arrachées à leur sommeil. Celles-ci désormais, ne peuvent plus, ne veulent retomber dans leur léthargie ; l'âme de l'homme si elle doit être sauvée, doit rassembler maintenant ses forces intérieures pour vaincre les bêtes qu'elle a réveillées¹.

Il se réjouit ainsi de l'obstacle comme il se réjouira de la tentation : il est ce qui appelle à son dépassement. L'Angleterre avec sa révolution industrielle participe de beaucoup à l'élévation de l'âme humaine, mais elle est comme en attente d'une force qui saura rééquilibrer le monde. L'obstacle est dans ce cas fécond à l'âme humaine particulièrement dans l'optique d'une pensée bergsonienne qui se refuse de penser l'inversion possible des faits, un retour à ce qui était avant². La seule solution devant le problème de la machine, c'est de s'élever plus haut qu'elle pour la dominer et non de l'éliminer. La machine avec sa puissance gigantesque fait dorénavant parti du paysage humain. Avait-il lu *Les deux Sources* ou s'agit-il d'une communauté profonde d'intuition entre deux observateurs perspicaces de la réalité contemporaine ? Dans son *Voyage en Russie*, paru avant *Les deux Sources*, il avait noté le

¹ *Ibid.*, p. 107.

² Bergson développe l'idée d'une loi de « dichotomie » et de « double frénésie » : deux tendances divergentes « qui n'étaient d'abord que des vues prises sur une tendance simple » (Bergson, *Les deux sources*, p. 316) ne peuvent pas se développer en même temps dans un même individu, tandis que l'élan vital lui s'était développé en se dissociant sur plusieurs lignes pouvant ainsi faire évoluer sur des lignes divergentes des tendances qui s'excluent. Dans la société, Bergson découvre deux tendances qui se côtoient sans se chevaucher, il s'agit de la tendance à l'ascétisme et de la tendance au mécanisme. L'un et l'autre amène à des excès, mais aucune de ces tendances n'est capable de se modérer (c'est la loi de frénésie) autrement que par l'« action d'une tendance antagoniste, laquelle se trouve ainsi être également avantageuse », (*Ibid.*, p. 315). Car ces deux tendances, tant qu'elles sont maintenues dans leur modération, ont l'avantage d'aider l'humanité : l'ascétisme porte le regard vers des besoins plus spirituels, le mécanisme permet de lutter contre la faim. Une tendance à l'ascétisme portée à l'excès avait été observée pendant le moyen-âge, jusqu'au XVe siècle (*Ibid.*, p. 318). Dans la société de consommation, Bergson montre que le machinisme n'en est pas responsable, mais que le problème vient plutôt de la façon dont on emploie les machines (*Ibid.*, p. 326-327). Dans une philosophie qui refuse le retour en arrière, c'est l'image de l'oscillation qui revient fréquemment, mais où le retour est rempli de l'acquis de l'allée. Ainsi, ce que Bergson vise, c'est une humanité pleine de ces acquisitions machinistes, mises au profit d'une humanité qui souffre. La tendance au machinisme (dont on ne voit pas vraiment le bout, plus de quatre-vingt ans après l'écriture des *Deux sources*, et presque autant après l'écriture du *Voyage en Angleterre*) sera ainsi contrée par une tendance ascétique.

même problème et concluait : « la solution se trouve toujours devant, jamais en arrière »¹. Il réfutait ainsi ceux qui imaginaient un retour possible à la vie simple du Moyen-âge.

IV) le double niveau du récit : niveau des profondeurs - maturation de l'écrivain - et niveau de surface - perception du pays.

Le chapitre XIX du *Jardin des Rochers*, comme le chapitre de *Lettre au Greco* que nous avons étudié sont particulièrement éloquents en cela qu'ils montrent le double niveau - le visible, l'invisible - où se déroule l'expression du monde et l'impression continue sur le moi, « la double marche de son être » : « Je voyais, je touchais la marche visible ; tous ses détails étaient solidement fixés par la matière. Mais la marche intérieure tremblotait à demi évanouie, dénuée de corps solide. Il fallait le fixer par des mots, pour qu'elle ne se disperse pas »². Dans la solitude de son voyage sur la grande plaine du Yang-Tsé, il prend ainsi le temps de rendre visible l'invisible en nous parlant de la fusion nouvelle de son cœur avec le rythme lent et efficace de la terre à semer.

Dans le chapitre précédent du *Jardin des Rochers*, il avait expérimenté l'acte amoureux avec une chinoise, ce qui lui avait fait redéfinir la volupté que les femmes blanches connaissaient autrement. La volupté est « une mante religieuse. Une lutte impitoyable, une haine irréductible des deux sexes, le deux forces cosmiques ennemies, celle qui monte, celle qui descend, qui engendrent l'Univers »³. L'expérience l'a profondément ému, l'amour devenait un acte qui participait à la création universelle ; c'est dans cette expérience créatrice qu'il surmontait la différence : « L'aversion qui sépare les races s'évanouit. On voit tout à coup que sur l'abîme infranchissable on peut jeter un pont »⁴. L'expérience y est originelle, primitive parce que la femme « a su dépouiller l'amour de tous ses ornements menteurs et des fards d'une sentimentalité roucouillante »⁵. Au chapitre suivant, la marche reprend. Les trois premiers paragraphes nous montrent un homme en train d'évoluer : tout agit sur lui comme une « commotion de miracle », tout son être se « renouvelle ». Le chapitre précédent est ainsi naturellement lié au suivant. Nous sommes ici au niveau de profondeurs de l'être dont il réussit à percevoir le changement :

Je repris la marche vers le nord. Je me sentais un peu triste et fatigué, mais mon cœur était content. Il y avait quelque chose en moi qui mûrissait dans ces

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ρωσία (Voyage en Russie)*, p. 262.

² Kazantzaki, *Le Jardin des Rochers*, p. 134.

³ *Ibid.*, p. 126.

⁴ *Ibid.*, p. 125

⁵ *Ibid.*

expériences douloureuses et pourtant si simples et banales.

Je me suis toujours efforcé de laisser la vie quotidienne pénétrer en moi avec l'impétuosité des événements extraordinaires. Contempler des étoiles, embrasser une femme, boire un verre d'eau fraîche, manger une tranche de pain, me donnaient toujours des sensations vierges, une commotion de miracle.

J'ai toujours tâché de voir toutes choses avec des yeux toujours nouveaux. Je suivais à mon insu le commandement de Tch'ing Tch'ang si ineffablement difficile dans sa simplicité ; cet empereur chinois avait tracé dans sa baignoire cette phrase terrible : « Renouvelle-toi chaque matin »¹.

Il faut que même l'événement le plus simple soit l'occasion de mûrir. Quand pour d'autres le temps quotidien passerait sur la surface du corps sans que la personne ne s'en sente grandie, toute expérience pour Kazantzaki doit être l'occasion d'une secousse intérieure. L'espace parcouru ensuite par la charrette louée traînée par des bœufs, se meut en pensées. Il épouse bientôt le rythme du paysage, de l'atmosphère : « La poussière et le soleil, les étoiles et la fraîcheur nocturne alternaient dans un rythme solennel. Et mon sang peu à peu s'était mis à l'unisson et goûtait un bonheur très antique que je croyais perdu »². Le temps dans la nature reprend sa « respiration de plante », « il se mouvait à peine, comme une eau très profonde qui coule et se dirigeait vers la mer sans se presser »³. Il nous plonge ainsi dans la durée profondément efficace du temps de la nature, ce temps de l'univers qui ramasse tout sur son chemin et mûrit lentement, mais sûrement, comme la plante. Justement le chapitre suivant constitue un extrait d'*Ascèse* dont il a intercalé les chapitres dans tout le livre. Ces chapitres intercalés se donnent ainsi comme les étapes spirituelles, l'aboutissement matérialisé dans l'écriture de sa maturation spirituelle qui se nourrit de toutes ses expériences.

Il se souvient alors d'une légende orientale que lui avait conté un vieillard après lui avoir demandé pourquoi il voyageait⁴. Cette légende montre que la meilleure connaissance de l'univers se fait à partir du local. Connaître l'Univers, ce n'est pas en faire le tour, comme l'a

¹ *Ibid.*, p. 128

² *Ibid.*, p. 129

³ *Ibid.*

⁴ « La Mère de l'Univers avait deux fils ; le dieu de la sagesse et le dieu de la guerre. Tous les deux voulaient s'asseoir sur ses genoux.

-Je ne peux pas vous prendre tous les deux, dit la mère. Allez faire le tour de l'Univers, celui qui reviendra le premier s'assoira sur mes genoux.

Le dieu de la guerre bondit sur son coursier et partit comme une flèche. Le dieu de la sagesse, accroupi au pied de sa mère, tourna trois fois autour d'elle et s'assit sur ses genoux.

Quand, après des années, le dieu de la guerre revint tout essoufflé, il vit son frère sur les genoux de sa mère ; il se mit en colère :

- Pourquoi l'as-tu sur tes genoux, s'écria-t-il, il n'a pas bougé d'ici.

Et la mère répondit :

- Ce qui compte mon fils, ce n'est pas de faire le tour de l'Univers, c'est de faire le tour du centre de l'Univers. », *Ibid.*, p. 130.

compris le dieu de la guerre : « ce qui compte, c'est faire le tour du centre de l'Univers »¹ comme l'a compris le dieu de la sagesse. Autrement dit, l'espace parcouru vaut moins que le changement observé. Le rythme de l'univers ne peut être découvert que dans l'observation du local, tandis que si quelqu'un bouge incessamment, s'il va d'un endroit à l'autre, il n'en pénètre pas la profondeur, il n'a pas le temps de voir le changement qui opère. Evidemment nous pourrions nous demander pourquoi dans ce cas Kazantzaki voyage tellement. Dans chacun de ses voyages cependant, il se donne le temps d'observer et de comprendre, de s'imprégner du « rythme » du pays. Si ces voyages sont l'occasion pour son âme de s'enrichir, de mettre en branle le mouvement intérieur, alors ce local qui mène à l'universel peut être l'intériorité qui se sent gonfler à chaque instant. « On ne fait de voyage qu'autour de son âme » disait-il, sans doute parce que c'est dans l'âme que se fait le contact le plus direct avec le changement réel, et qu'elle peut s'offrir à notre observation, même si on le fait rarement, à chaque instant de notre vie. Comme si le véritable voyage n'était pas celui qui se faisait dans l'espace, mais celui qui se fait dans le temps. Minkowski disait dans une phrase extraite de son avant-propos à *Vers une cosmologie*, que « l'essence même de la vie consiste en ce fait que l'âme qui se cherche se perd elle-même de vue pour découvrir l'univers tout entier devant elle » et un peu plus loin « l'idée d'un voyage autour de ma propre conscience devait se confondre ainsi avec l'idée d'un voyage autour de l'univers »². La conscience dans ses données immédiates avait apparu à Bergson comme un mouvement incessant se « faisant » à chaque instant, se déroulant comme une multiplicité qualitative. C'est la même conscience que nous retrouverons dans l'*Evolution Créatrice* qui cette fois-ci ne caractérise pas la vie psychique d'un individu mais la *Vie en Général*. la Conscience en général serait ainsi coextensive à la vie Universelle. Partageant les mêmes caractéristiques et n'étant chose ni l'une ni l'autre, mais spiritualité virtuellement illimitée, l'âme humaine est donc un élément de l'âme universelle ce qui lève un peu le mystère sur le fait que plus on s'approfondit, moins on voit de fond. Le chinois par exemple fait le « tour du centre de l'univers » en se sentant appartenir à la terre, plutôt qu'en ne croyant, comme l'occidental, que la terre lui appartient³. Dans la suite du chapitre, Kazantzaki reprend à Lao-Tseu l'idée que l'homme a « la terre pour modèle » : « L'hiver il tombe avec elle dans la torpeur ; il renaît avec elle au printemps, il mûrit comme un melon jaune dans les vergers de l'été⁴ ». Le chinois « suit le grand rythme »⁵.

¹ Voir note ci-dessus.

² Minkowski, *Vers une cosmologie*, p. 13.

³ Kazantzaki, *Le Jardin des Rochers*, p. 131.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Ce rythme oublié des grandes villes, mais qui est toujours présent tant que les saisons se succèdent continuellement. Ce rythme ramène aux mouvements essentiels, primitifs de la vie (rétrécissement en hiver, de la morale, des idées, des actions, attente et élargissement au printemps, fécondation, moisson et amour) et s'imprime sur Kazantzaki : il sent qu'avec ce rythme, son cœur « retourne, après tant de détours, à la maison maternelle », c'est à dire que le rythme de son cœur se confond avec le rythme de la terre, autrement dit, le rythme de maturation universel. Ne vient-il pas encore une fois de créer un point de contact vital entre le peuple chinois et lui ?

La charrette s'arrête, il est temps d'écrire ses impressions : « j'évoquai tout ce que j'avais vu et senti pendant ces derniers jours. Les deux marches : la visible à travers la Chine et l'invisible »¹. Il y avait en effet dans ce chapitre ce que nous donnait à voir son voyage en charrette qui finalement ne forme que des rapides marqueurs géographiques et temporels, et puis il y a le voyage spirituel qui relie ce chapitre à tous les autres et qui n'apparaît comme continuité qu'en filigrane et en parallèle au voyage en charrette. Dans son voyage à Madrid il écrivait à propos de Goya : « Mystique, ininterrompue est la collaboration de l'artiste avec tout ce qu'il voit chaque jour autour de lui »². Dans ce chapitre, l'idée de maturation est permanente et c'est avec elle qu'il commence et conclut le chapitre :

Je sentais mon cœur élargi ces derniers jours, par mon contact avec la terre dans la solitude. Quelqu'un en moi avait fait un pas en avant.
Penché sur mon carnet, je tâchai de suivre cette ligne qui avait bougé³.

La marche visible est facilement traduisible, pleinement matérielle comme ce héros saint George qu'il avait vu une fois sur une icône byzantine, formant un corps bien compact avec le cheval, la lance et le monstre. Et puis il y avait au-dessus de lui, invisible, transparent, le même saint George, plus réel encore dans cette immatérialité, parce qu'il laissait transparaître « les champs en fleur et les montagnes lointaines d'un bleu pâle »⁴. A travers son corps, il pouvait voir le « corps astral de l'action », derrière le local, ou au fond de lui, au fond qui se confond désormais avec l'univers, il voyait l'universel dans lequel s'était engagée l'action de saint George, élément de sa lente maturation. La surface visible devient invisible pour laisser voir derrière elle l'interpénétration de tous les éléments, beaucoup plus difficile à exprimer. Et nous remarquons encore une fois, comme si souvent dans le *Jardin des Rochers*, la nécessité

¹ *Ibid.*, p. 133.

² Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p. 67.

³ Kazantzaki, *Le Jardin des Rochers*, p. 134.

⁴ *Ibid.*

de fixer dans les mots l'invisible maturité, qui en certains points se fixait déjà dans le visible.

Pour conclure ce chapitre et le mouvement général découvert dans ses *Voyages*, nous ne pouvons que remarquer qu'il part toujours de la singularité d'une expérience dont il découvre le sens profond, qu'il ramène ensuite à l'universalité de son sens. C'est ainsi qu'il avait interprété par exemple l'acte d'amour avec la chinoise, l'icône de saint George, la séance du concert en Chine. Il passe du local à l'universel mais sans élargir, du visible à l'invisible. Il passe ainsi de l'étendu à l'inétendu, La vision se raconte sur le mode du « sentir » (« νιώθεις πώς », tu sens que), ou de la vision (« j'ai vu ») ou encore celui, bien connu de Bergson et de ses commentateurs du « comme si » (σαν να) comme dans cet extrait de son *Voyage en Espagne* :

Quand je restai seul, je caressai avec la main, pour mieux les voir, les gravures de la porte et ma paume s'arrêta sur l'oiseau qui chantait ; sur le cou dur, sur le bec ouvert, sur les ongles bien accrochés. Comme si je touchais et je caressais l'âme du très vieux graveur. Comme si je redonnais vie en moi au grand assaut. Cet oiseau gravé m'a donné soudain une joie inattendue. Comme si j'avais vaincu d'un seul coup les patries, comme si les nids dans lesquels passe l'oiseau instable, l'esprit, était tous construits dans le cœur de l'homme. Et ainsi l'assaut sanglant qu'entreprend l'esprit dans n'importe quelle partie de la terre est un assaut universel qui éclate et se continue indissolublement dans chaque âme combattante.¹

Cette porte nous introduit donc dans les profondeurs invisibles du visible - visible parce qu'on puise d'abord à la surface de notre perception l'objet accessible et saisissable par tous, ici la porte en bois qu'il caresse et sur laquelle est gravé un oiseau ; et invisible, parce qu'elle remplit l'atmosphère d'une émotion qui submerge Kazantzaki et qu'il introduit désormais par le « comme si ». Nous entrons dès lors dans l'univers spectral de l'« âme », de l'« esprit » sans que rien ne change de l'espace où il se meut, la porte est la même, seulement l'objet est devenu image de l'âme. La conscience s'est relâchée, la porte est désormais vue comme la condensation d'un mouvement qui la relie à l'universel. Dans la création de la porte, il veut « mieux voir » en caressant la porte - mais il se place dans l'attitude qui le fera retrouver le geste du graveur. L'oiseau devient l'allégorie de l'esprit, la caresse de l'oiseau devient caresse de l'âme du créateur, le geste de caresser reprend le geste créateur. Nous sommes passés du côté de l'invisible par le chemin qui mène du local - la porte- à l'universel - « les patries », « dans n'importe quelle partie de la Terre », « un assaut universel qui éclate et se continue indissolublement dans chaque âme combattante », de la matière - la porte - à l'esprit qui la

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p. 32.

traverse - la gravure - et la traverse partout où il y a création « dans chaque âme combattante ». L'invisible déborde le visible parce qu'il peut être relié à un effort universel (qui « se continue indissolublement »), là où le visible a cette forme particulière qui fait qu'on le voit par ses contours clos sur eux-mêmes. Le « comme si » introduit donc le monde tel qu'il voudrait qu'il soit vu, la « vision », mais de l'intérieur, parce qu'il n'apparaîtra jamais comme ça de l'extérieur, à l'échelle de notre conscience. On le sent (« *νιώθεις πώς* »), l'image rendue par les cinq sens le suggère mais ne nous le montre pas.

Nous voyons donc se superposer asymétriquement autour des émotions de l'auteur, deux temporalités différentes, qui ne se distinguent pas seulement par l'intériorité de la maturation d'un côté, la durée universelle, et l'extériorité des événements qui s'alignent de l'autre, la durée du voyage. Il en dérive toute une série de distinctions qui entrent dans la définition d'une durée plus ou moins extériorisée. On lit par exemple à travers ses *Voyages*, soit, ce qui est extrêmement intéressant, la découverte par un homme singulier d'un nouveau pays qu'il va chercher à pénétrer, soit la formation d'une œuvre adossée à un temps continue, à la fois l'œuvre en train d'être écrite, mais qui constitue l'aboutissement du voyage, et en même temps, l'œuvre future qui sera écrite.

Dans un dernier extrait choisi dans le *Jardin des Rochers*, le recours aux éléments de la nature saura traduire parfaitement l'enrichissement profond et l'attente d'une germination dans l'œuvre. Il y évoque encore une fois la transparence de la matière qui se laisse traverser par l'esprit, et qui peut faire apparaître dans l'image figée d'une chose le mouvement de sa création qui la dissout dans l'élément de l'universel.

J'ouvrais mes yeux d'argile avec un frisson d'inquiétude. Je butinais le Japon en fleurs, villes et villages et jardins subtils, et j'en sortais l'âme saupoudrée de pollen.

Des temples embusqués sous les arbres se soulevaient brusquement du sol comme des dragons en colère ; et dans ces temples farouches, au fond de leurs entrailles, des peintures tendres, des statues souriantes, des bosquets de délice...

Quelques ombres floues sur une bande de soie, et voilà suggéré un paysage d'une beauté hésitante et mystique. Les oiseaux, les arbres, les rois, les femmes, comme ils sont transformés et ennoblis dans l'air magique de l'art ! Toute la matière de leur corps subsiste avec les moindres détails - mais à travers la matière on distingue leur essence ; plus que leur essence : la musique primordiale, la grande Mère qui engendre toutes choses...

L'artiste japonais aime tendrement la forme des choses et la respecte ; mais il aime davantage encore les forces internes qui, en jaillissant et en se figeant un instant, ont donné naissance à cette forme aimée.

« Ne peignez pas, enseignait un vieux sage, la chose créée ; mais les forces

créatrices qui l'ont créée ! »¹

Il nous dit qu'il fait sien tout ce qu'il voit, que tout devient l'instrument d'une pensée qui cherche à se déployer. Car que cherche-t-il à faire lui aussi, sinon à saisir les forces qui créent plutôt que les choses créées ? A décrire, nous allons le voir un peu plus loin, des personnages qui se créent plutôt que des personnages déjà créés ? Par ailleurs, on voit très bien dans l'art japonais comment l'art condense en une image une multiplicité infinie de mouvement : les forces créatrices qui créent apparaissent d'autant mieux que l'artiste ne cherche pas à percevoir une seule image statique qu'il reproduit, mais le mouvement qui s'est fixé dans une image. Pourtant nous voyons bien que l'art picturale ou même l'écriture solidifie, stabilise le mouvement encore plus que notre perception qui ne cesse de se réajuster à chaque instant au monde vivant. Sauf que l'artiste concentre dans cette solidification la perception de l'indivisibilité du mouvement. Ce qui explique que nous réussissions à voir dans les « ombres floues » tous les détails de la matière de leur corps. Ainsi l'artiste distinguera plusieurs rythmes de durée d'un objet : il ne s'attachera pas à peindre l'image claire que la perception fixe, mais la mémoire qui rend vivante une image. Ainsi s'explique aussi l'impressionisme des œuvres de Kazantzaki : il fait perdre aux objets leurs contours nettes, visibles, immobiles pour leur donner ce sens universel qui rend leurs contours plus flous, plus transparents, mais aussi plus mouvants. C'est ainsi qu'on voit se détacher une direction d'évolution des peuples, le dessin d'un effort qui fait qu'un peuple se différencie de lui-même le long de son histoire. Il y a l'image de ce qu'il est aujourd'hui, mais ce qu'il est aujourd'hui ne s'explique qu'en remontant l'effort qu'ils ont fait. On s'aperçoit alors que le sens de l'œuvre de Kazantzaki, l'œuvre de sa vie, le sens en tant que direction et mouvement est le résultat de l'impression de tous ces efforts sur sa propre personne.

Je pense que je suis entré, après mon grand voyage en Russie, dans la seconde période de ma vie. La Russie est pour moi un mouvement violent qui commence à se situer non plus dans la pensée ou dans l'immédiate énergie, mais déjà dans la mémoire. J'ai vécu ce pays, je l'ai vu, je l'ai apprécié, je ne saurais définir les émotions que m'ont donné ses hommes, ses fleuves, ses mers, ses mosquées, ses églises, ses déserts, ses idées et ses efforts. Maintenant, elle s'est déplacée du cercle immédiat de mon inquiétude et de mon désir jusque dans la mémoire, d'un mouvement un peu trop lent, illuminé de richesses.

Je pose comme but de ma vie pendant deux-trois ans la reprise de l'*Odyssee* avec des images, des corps, un vers parfait, un grand amour les grands éléments, la terre, l'eau et l'air, le Cri de l'Homme futur.

C'est le devoir que j'impose à ma vie - tout le reste, libération du prolétariat, culture de l'esprit, curiosité de l'oeil, de l'oreille, désir du coeur et envie d'aimer,

¹ Kazantzaki, *Le Jardin des Rochers*, p. 26.

ne doit rien être d'autre pour moi qu'une marche difficile en direction de ce Cri¹.

¹ C. Janiaud-Lust, *Nikos Kazantzaki, sa vie, son œuvre*, p. 576.

Deuxième chapitre : La montée des personnages humains aux personnages divins.

Nous avons vu le style impressionniste des carnets de voyage ou des deux romans qui s'en inspirent, résultat de ses voyages dans lesquels Kazantzaki puise toutes les richesses qui vont ensuite servir à son œuvre. Ses carnets n'allaient pas jaillir d'une collecte issue seulement d'une observation rigoureuse et documentée d'un pays. Tout passait par le filtre de son émotion, poétisation du monde que nous avons appelé acte de transsubstantiation. Tout était fait mémoire, et ne remonterait à la surface de la conscience qu'en épousant la forme nouvelle de l'œuvre. Autrement dit, les éléments n'allaient pas être transposés tels qu'ils étaient, de l'expérience à l'œuvre. Ils allaient d'abord s'entremêler aux profondeurs de l'écrivain, en prenant sa couleur, et ressortir gonflés de sa maturation. Si tous ses carnets de voyage constituent en eux-mêmes des ouvrages littéraires très importants au sein de l'œuvre kazantzakienne, ils nous apparaissent rétrospectivement dans la totalité de son œuvre comme une étape vers la matérialisation de l'homme de demain : obligé de s'élever jusqu'à l'autre pour comprendre sa différence, il cherchera l'effort par lequel chaque peuple a atteint de tel sommet de culture. Le personnage ne sera pas alors une composition de tous les caractères supérieurs de chaque peuple, parce que ces caractères auront d'abord su pénétrer la personnalité profonde de l'écrivain. On ne pourra donc pas nous reprocher de parler autant de l'écrivain que de ses personnages quand il s'agit de voir se former dans l'œuvre l'homme de demain : les personnages sont l'écrivain et n'atteindront des sommets que si l'écrivain lui-même les atteint.

Mais penchons-nous à présent sur les personnages, qui continuent l'évolution de l'écrivain au-delà des déterminations du réel, personnages qui sont donc à la fois, le résultat de son évolution, et le prolongement de celle-ci. Nous ne parlerons pas tant de ses personnages de théâtre que de ses personnages romanesques car les romans, qui ont d'ailleurs en général été écrits plus tard, poussent plus loin la finesse psychologique des personnages, laquelle s'exteriorise dans la richesse d'une ambiance particulière. La présence d'un narrateur omniscient si proche de ses personnages a son rôle dans la description réaliste des profondeurs de l'âme humaine. Nous parlerons évidemment d'Ulysse, dont il commence l'écriture en 1924, et qu'il finit en 1938, quatorze ans où il ne cessera de reprendre l'écriture de ce qui sera sa plus grande œuvre. En 1941 il commence le « synaxaire de Zorba », comme

il l'écrit à son ami Prévélakis¹. En 1948, il termine le roman *Le Christ recrucifié*, en 1951 celui de *La dernière Tentation*, en 1950, il finit d'écrire le *Capétan Michalis*, en 1953, *Le pauvre d'Assise*, enfin, en 1956, il finit la *Lettre au Greco*. Mis à part Ulysse, en très peu de temps surgissent ses plus beaux personnages dont l'effort particulier imprime aux livres un rythme. Héros et saints, mais surtout humains, et la mesure de leur effort pour s'élever au-dessus de leur humanité est cette oscillation entre souffrance et joie, entre tension et relâchement explosif. « La montée » qui charpente le texte n'aurait pu laisser une empreinte si tenace sur la structure du livre s'il n'était pas parti de leur humanité profonde. Il y a le héros du roman et il y a celui qui devient héros du roman. Mais pour le faire devenir héros ou saint, c'est-à-dire pour faire monter son héros jusqu'à la divinité, il fallait reprendre cette lente ascension de la Conscience dans la matière. Le modèle qu'il voulait donner aurait pu être celui d'un saint. L'exercice le plus difficile n'est sans doute pas de se donner le saint, mais de se donner un homme, qui devient saint. C'est prendre François avant qu'il ne devienne saint, et soulever avec lui, le poids de la matière fait de tentations, de souffrances pour faire de cette matière un instrument de liberté. La narration nous conduit ainsi entre continuité et discontinuité, continuité dans le devenir exprimé par la lenteur du changement imperceptible, discontinuité parce que les personnages se différencient d'eux-mêmes à chaque étape, dès qu'ils font effort pour dépasser leurs déterminations.

1) Les personnalités qui fleurissent et celles qui se fânent.

Les pages sur Shakespeare qui constituent l'avant-dernier chapitre de son *Voyage en Angleterre*, sont essentielles pour comprendre l'importance de ses personnages, et mieux discerner comment ils se situent par rapport au réel. Sa réflexion porte à la fois sur Shakespeare et sur ses personnages. C'est que Shakespeare lui-même devient un personnage, comme le devient Nietzsche dans *La Lettre au Greco*, ou même dans le *Voyage en Angleterre*, comme devient également le peintre Le Greco. En dissociant personnage romanesque et personnage réel, ce sont les hommes réels Nietzsche, Shakespeare, Kazantzaki, François d'Assise, Jésus qui se différencient radicalement de leur personnage littéraire. Ils se différencient, pour reprendre l'expression de Deleuze et Guattari, comme le chien constellation du chien animal-aboyant².

¹ Prévélakis, *op. cit.*, p. 499.

² G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, p. 162.

a) *Le héros shakespearien*

L'histoire de l'Angleterre rapidement tracée, avec l'arrivée sur l'île des ibériques, des celtes, des romains, des saxons, des vikings, des normands se présentent comme les différentes couleurs qui viennent s'ajouter et s'entremêler aux précédentes comme autant de caractères qui font la richesse du pays. Lentement on voit ainsi se former l'âme anglaise - les derniers, les Normands apporte la touche finale : la retenue de l'anglais. Tout est raconté comme un conte, l'histoire progresse naturellement. Il ne laisse pas de place à la médiocrité du caractère. Le gentleman dont il parle dans le *Voyage en Angleterre* est le gentleman parfait que les siècles ont vu évoluer, le puritain est celui qui va au bout du puritanisme. Puis il prend tous les héros, les grandes âmes, les créateurs du pays. L'âme anglaise qu'il décrit n'est donc pas la somme de tous les anglais. Il semble davantage qu'il cueille les plus belles fleurs du champ de l'Angleterre.

Shakespeare appartient à ces personnages symboliques de l'œuvre kazantzakienne. Dans le dernier chapitre du *Voyage en Angleterre* appelé « Liberté », il écrit à propos de Shakespeare :

C'est dans les plus grandes âmes d'un pays que devient apparente l'essence d'une race. Parce que ces âmes condensent, dans une arène accessible à nos yeux, des milliers d'années de combat, elles achèvent les efforts invisibles innombrables et élèvent devant nous, d'un seul coup, comme un miracle inattendu, la victoire qui se prépare depuis des siècles ¹.

C'est comme si tout le combat de la vie avait été celui d'une liberté et que cette liberté était contenue virtuellement en l'homme. Ces âmes sont la condensation des « milliers d'années de combat », elles sont le spectacle de la réalisation la plus poussée de l'élan vital, autrement dit, la réalisation la plus divine, mais « qui se prépare depuis des siècles » : elles sont la prolongation de l'élan vital.

C'est donc sur l'« âme la plus haute qu'a produit la race » que Kazantzaki grimpe pour contempler la somme des efforts². De là-haut tous les autres semblent être comme « des nains », sous la « grande ombre »³. Si l'humanité devait envoyer un homme à un congrès interplanétaire, il faudrait, selon le crétois, envoyer Shakespeare ; il est celui qui a réussi à actualiser la panoplie la plus complète de l'âme humaine. De sa plume ont jailli à la fois « des âmes sauvages qui tuaient sans que la main ne tremble, l'innocence, la bonté et le sommeil »⁴.

¹Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία (Voyage en Angleterre)*, p. 268.

²*Ibid.*, p. 221.

³*Ibid.*

⁴*Ibid.*, p. 250.

Il donne en exemple Othello, Coriolan, Richard III, Macbeth : « ils ont été lâchés dans le monde et depuis ils ne le laissent plus. Ils se retournent la nuit dans nos cerveaux, ils ont enrichi le sous-sol de notre âme, ils ont grandi la terreur de notre solitude »¹. Et en même temps de la même poitrine sont sorties des âmes délicates, innocentes, pures - comme Juliette, Ophélie, Cordélia, Virginia - qui ont enrichi « la marche la plus haute de notre âme, le paradis »². Autrement dit, ses personnages ont su apporter une nuance nouvelle à notre âme, que ce soit dans le sens de la douceur, ou dans le sens de la terreur. L'ordre de création de ses chefs-d'œuvre saura lui faire deviner l'évolution créatrice de Shakespeare, sa « montée » : d'abord hésitant et rhétorique, sa langue devient dans *Rêve d'une nuit d'été* de plus en plus douce et musicale. Plus tard dans *Jules César*, sa langue « se condense, son rythme prend de la force, et de la vitesse »³. Dans *Hamlet*, il s'enrichit, acquière de nouvelles vertus sans perdre de sa douceur. Ensuite dans toutes ses grandes tragédies, « le vers se renouvelle, la flamme se gonfle, l'esprit s'approfondit, l'expression se précise, une lourde passion bout, pleine d'amertume, de terreur, de mépris envers les hommes ». Enfin avec la *Tempête*, il s'adoucit de nouveau, mais c'est une douceur différente, c'est celle d'une âme qui « a passé toutes les tempêtes », c'est une œuvre de longue haleine, c'est le travail d'alchimie du cœur « qui fait du miel de tous les poisons »⁴. Kazantzaki dessine ainsi rapidement le parcours de l'écrivain qui a su évoluer librement en haussant et appuyant ses œuvres les unes sur les autres.

Mais la façon dont il perçoit les personnages shakespeariens nous intéresse davantage. Les personnages vont « au bout de leur destinée ». La Destinée (η Μοίρα) ne signifie pas ici la fin prédéterminée, ou ce qui est prédéterminé⁵ qu'il appellera aussi la Nécessité (η Ανάγκη) mais il s'agit davantage de la quantité d'énergie épuisable. Au contraire, la destinée se crée, se déplace. Le héros shakespearien a sa part de responsabilité dans sa chute. Il n'y a pas d'un côté l'âme du héros, et de l'autre la destinée. Si la destinée avait seulement été « extérieure et aveugle », c'est-à-dire s'il y avait eu d'un côté l'âme de l'homme et de l'autre, toute la « lourdeur de la matière »⁶, la destinée, l'homme se serait senti plus léger, mais la tragédie aurait été moins puissante : le héros mort n'aurait aucune responsabilité dans sa destinée. Dans les œuvres de Shakespeare au contraire, il y a les forces extérieures et les forces

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 250.

³ *Ibid.*, p. 251.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 236.

⁶ *Ibid.*, p. 235.

intérieures, et de deux côtés de la conscience, intérieur ou extérieur, les forces se battent entre elles. La catastrophe n'est plus seulement une injustice, mais elle « a aussi ses racines dans les faiblesses, l'égoïsme et les passions irréflechies du héros »¹. La « Nécessité » n'est pas « toute-puissante », contre elle s'élève « une étincelle de liberté »². Ce qu'il aime dans ces héros, ce qu'il aime d'autant plus qu'ils le soulagent d'une angoisse profonde créée par l'entrée en guerre, c'est qu'ils regardent la destinée en face plutôt que d'appliquer la « méthode de l'autruche qui fourre sa tête dans le trou de la paresse »³. Mais oser affronter la Nécessité, se donner cette étincelle de liberté, où l'homme affronte l'énorme masse du lent mouvement universel qui semble broyer sans les voir les âmes humaines, c'est d'abord affronter en soi, parce qu'on fait parti de ce lent mouvement, les résistances à l'élan vers la liberté. C'est exactement le double front sur lequel nous retrouvons les personnages de Kazantzaki, notamment les combattants comme François d'Assise et Jésus : le combat extérieur semble davantage reposer sur le combat intérieur. L'action se partage entre ces deux fronts. Cela fait sens dès lors que ce sont les déterminations humaines qui sont cause des catastrophes.

Il s'agit comme le diront Deleuze et Guattari de créer des géants. A côté d'eux tout personnage réel est misérable. Tous, même les plus grands, dit Kazantzaki, tous parce que les « vivants, faits de chair et d'os, ne peuvent pas également [comme les personnages dramatiques] aller jusqu'au bout du bien et du mal ; ils n'osent pas vivre intégralement toute leur destinée ⁴ ». Ils ont peur, ajoute-t-il, de faire tout le mal, ils ont peur de faire tout le bien. Ils s'arrêtent au milieu⁵. Pour Deleuze et Guattari également les personnages de roman sont « trop vivants », devenant plus vivant que les hommes « faits de chair et d'os » parce qu'ils vont jusqu'au bout de leur caractère :

Les percepts peuvent être télescopiques ou microscopiques, ils donnent aux personnages et aux paysages des dimensions de géants comme s'ils étaient gonflés par une vie à laquelle aucune perception vécue ne peut atteindre. Grandeur de Balzac. Peu importe que ces personnages soient médiocres ou non ;

¹ *Ibid.*, p. 236.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 289.

⁴ *Ibid.*, p. 230.

⁵ Le narrateur de Zorba rapporte des paroles de Zorba qui nous renvoie à l'attitude pure du héros : « C'est parce qu'on fait son travail à moitié, me disait-il parfois, qu'on exprime ses idées à moitié, qu'on est pêcheur ou vertueux à moitié, que le monde se trouve maintenant dans ce fichu état. Va donc jusqu'au bout, tape dur, n'aie pas peur et tu vaincras. Le bon Dieu déteste cent fois plus le demi-diable que l'archi-diable ! », Kazantzaki, *Zorba*, p. 260. François d'Assise s'exprimera aussi en ces termes : « Au point où en est l'humanité, le vertueux doit pousser la vertu jusqu'à la sainteté et le pécheur pécher jusqu'à la bestialité. Aujourd'hui il n'existe plus de milieu », Kazantzaki, *Ο Φτωχούλης του θεού (Le pauvre d'Assise)*, p. 19.

ils deviennent des géants, comme Bouvard et Pécuchet, Bloom et Molly, Mercier et Camier, sans cesser d'être ce qu'ils sont. C'est à force de médiocrité, même de bêtise ou d'infamie, qu'ils peuvent devenir, non pas simples (ils ne sont jamais simples), mais gigantesques. Même les nains ou les infirmes peuvent faire l'affaire : toute fabulation est fabrication de géants. Médiocres ou grandioses, ils sont trop vivants pour être vivables ou vécus¹.

Dans son laboratoire, continue Kazantzaki, Shakespeare extrait « l'essence de la souffrance, de la joie, de l'amour ou de la terreur » laquelle est isolée, « épurée de chaque élément étranger, elle est devenue un poison ou du miel très pur »². Au contraire le corps du vivant alourdit de sa matière l'élan de l'âme, il faut « mobiliser toute son âme pour lever le bras et vaincre la force qui nous entraîne vers le bas »³. La nature de l'âme est de « voler dans un élément léger, comme l'éther, et pourtant elle est obligée, en flottant dans le corps, de vivre dans un monde déprimant rempli de résistance⁴ ». Dans l'art au contraire l'âme se meut dans un élément plus léger. Dans cette atmosphère toute éthérée, il est plus aisé pour Kazantzaki d'imaginer la collaboration entre l' « âme et la destinée », parce qu'elle peut semer la graine sans craindre que les conditions ne viennent gâcher la floraison. Le désastre naît directement de leur main. Les personnages sont comme isolés dans une réalité qu'ils créent, dans laquelle les milliers de facteurs qui brisent notre élan n'existent pas. Bergson écrit que le mystique ne voit pas l'obstacle. Il ne voit pas l'obstacle peut-être parce que l'élément dans lequel il se déplace a la même légèreté que celui dans lequel se déplace le héros :

Qu'on ne vienne pas parler d'obstacles matériels à l'âme ainsi aérée ! Elle ne répondra pas que l'obstacle doit être tourné, ni qu'il peut être forcé : elle le déclarera inexistant. De sa conviction morale on ne peut pas dire qu'elle soulève des montagnes, car elle ne voit pas de montagne à soulever. Tant que vous raisonnerez sur l'obstacle, il restera où il est ; et tant que vous le regarderez, vous le décomposerez en parties qu'il faudra surmonter une à une; le détail en peut être illimité ; rien ne dit que vous l'épuiserez⁵.

Mais les héros ne sont pas faits d'une essence différente de celle des vivants. Ils sont faits de la même essence, à la différence près, dit Kazantzaki, que eux vont jusqu'au bord de l'abîme. Les vivants sont « la caricature » des héros car ils représentent quelque chose d'inachevé, ridicule par rapport au héros des tragédies. Autrement dit, l'âme du héros nous donne la mesure de la grandeur de l'âme humaine, tendue dans son vouloir qu'aucun obstacle matériel ne saura courber. La tragédie nous fait alors vivre l'aventure à laquelle nous aurions pu

¹ Deleuze, Guattari, *op. cit.*, p. 162.

² Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία (Voyage en Angleterre)*, p. 231.

³ *Ibid.*, p. 232.

⁴ *Ibid.*

⁵ Bergson, *Les deux sources*, p. 51.

participer si nous avons eu la force de dérouler notre énergie jusqu'au bout. L'homme a un pouvoir d'action immense que n'actualisent que les grands hommes : « ce qui m'intéresse, ce sont les forces insoupçonnées qui existent dans l'âme humaine et que, soit par lâcheté, soit par manque d'idéal, nous laissons dormir et périr »¹, écrivait-il en parlant du personnage de François d'Assise. Bergson, en opposant le drame à la comédie, découvre dans le drame quelque chose qui touche les profondeurs de l'âme : « ce que le drame va chercher et amène à la pleine lumière, c'est une réalité profonde qui nous est voilée, souvent dans notre intérêt même par les nécessités de la vie »². Les nécessités de la vie sont cette matière qui empêche l'homme d'aller jusqu'au bout, de laisser agir les profondeurs. Orestis avait senti cette terrible force cachée au fond de l'âme, que la tragédie nous fait découvrir en toute sécurité au fond d'un siège confortable : « Dans les fondements de l'âme quelques unes de nos particularités sont cachées comme de la dynamite, si effroyable et tellement nôtre que nous bloquons notre respiration quand nous passons près d'elles dès fois que nous les réveillerions et qu'explorent dans l'air tous les fondements de la vie »³. Le poids de la matière nécessaire à notre vie sociale se défend de toute nécessité dans la tragédie. Sa présence serait au contraire superflue, même encombrante. Dans la tragédie, l'effort puise son élan dans la passion et atteint des sommets qui sont pour nous irréels ; notre effort, humain, puise son élan rapidement essoufflé sur les étages de la matière qui lui sert de tremplin et le font monter plus haut. Ainsi le héros de roman évolue dans un milieu différent : tout d'abord dans le livre, il y a une grosse partie des lourdes obligations de la vie qui disparaît. Les personnages peuvent s'élancer dans l'action en faisant apparaître une ligne qui dans la réalité est rompue, ralentie, prise dans autant d'obstacles auxquels se heurte la lente mise en place des choses qui s'éparpillent. Mais dans ce cas, ce n'est pas la matière qui disparaîtrait. Serait-il intéressant d'ailleurs de voir des personnages évoluer sans la matière ? La deuxième raison porte alors sur la matière. Ce qui disparaît, c'est l'éparpillement. C'est dans cet éparpillement que s'essouffle l'action, c'est cet éparpillement que l'homme s'éparpille et perd sa concentration, relâche sa volonté, s'absorbe dans la matière. C'est le temps de l'oubli, l'oubli des rêves d'une jeunesse que l'épaisseur d'une mémoire invisible enregistrant à chaque instant tous les événements d'une vie laisse s'évaporer lentement. Dans la tragédie, l'obstacle est toujours présent, mais il est si bien isolé que toute l'âme du héros peut se concentrer sur lui pour s'élever au-dessus de lui.

Il suit de là, comme le dira Bergson, que le « réalisme est dans l'œuvre, quand l'idéalisme est

¹ E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 556.

² Bergson, *Le rire*, p. 121.

³ Kazantzaki, *Σπασμένες Ψυχές (Les Ames brisées)*, p. 199.

dans l'âme »¹. Si les profondeurs de l'âme devaient coïncider avec la surface de la personne, autrement dit si la personne qui agissait était à l'image de son âme, alors elle ne pourrait être qu'un géant par rapport à la personne réelle dont les profondeurs de l'âme correspondent rarement à sa façon d'agir. Deleuze et Guattari écrivaient que les héros deviennent gigantesques. Ils deviennent, ils ne le sont pas dès le début car ils commencent avec la même âme que l'homme ; seulement là où l'homme essoufflé se serait épuisé, l'âme du héros continue, imperturbable, à délier son énergie, elle plonge dans son caractère, sa volonté ne se brise sur aucune obstacle. Elle se déploie, immense, et pour reprendre l'image de Kazantzaki, elle fait de l'ombre à tous les hommes.

Dans le chapitre « Liberté », Kazantzaki écrit qu'il est difficile pour un homme « d'exploiter entièrement la part de matière qu'il a reçue et de la faire toute entière esprit »², difficile d'« assurer que la matière - c'est-à-dire obstacle et poids - le long de son essai sanglant, n'existe pas »³. Ou plutôt, ajoute-t-il, elle existe, mais une grande âme pourra la faire tomber en faisant disparaître toutes les frontières, et atteindre ainsi « la grande liberté ». Ici aussi, Kazantzaki observe la nature réfractaire de l'homme au progrès due à la large proportion de matière qu'il doit créée et à la tendance non créatrice mais « analytique » de l'intelligence humaine. Il se demandera :

Combien de mortels y sont parvenus jusqu'à maintenant ? Pythagore ? Platon ? Léonard ? Sûrement Bouddha. Peut-être Shakespeare. Son cœur était un laboratoire chimique miraculeux, dans lequel on jetait de la viande, de la bière, des femmes, des espoirs, des pleurs, et il en sortait l'esprit. Dans la poitrine pleine de blessures de Shakespeare, au début étouffée, puis de plus en plus légère, s'élevait, comme une parole ininterrompue, la voix de la liberté. Et c'est elle que suivait Shakespeare, en passant - c'est le chemin - par toutes les formes d'esclavage⁴.

La rareté des grands hommes qui dépensent toute leur énergie, comme une plante qui a le temps de s'épanouir jusqu'à la floraison, qui germe jusqu'au bout, a son pendant dans la fréquence des hommes qui au contraire ne germent pas : « Il est âpre et rude, semble-t-il, le climat de cette terre, les semences les plus précieuses ne germent pas ou bien sont étouffées par la broussaille et les orties »⁵. Comme si tous les obstacles de la vie extérieure avaient raison de l'énergie qu'elle contenait, ces personnalités s'enfoncent dans une voie sans issue,

¹ Bergson, *Le Rire*, p. 121.

² Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία (Voyage en Angleterre)*, p. 266.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Kazantzaki, *Zorba*, p. 65.

où leurs efforts ne se renouvellent pas. Le narrateur de Zorba est profondément déçu par ses amis avec qui il avait formé, alors qu'ils étaient encore à l'école, une « Fraternité Amicale » ; ils avaient juré alors qu'ils « consacraient leur vie à combattre l'injustice »¹. Mais ils sont devenus des « médocastres, avocailons, épiciers, politiciens fourbes, petits journalistes ». Et plein d'espoir devant ses amis étudiants - Kazantzaki espère avoir le temps de voir « fleurir », ces « bourgeons fermés » et d'avoir lui aussi le temps de mûrir son « fruit » - il les saluait plein de tristesse comme s'il allait les voir pour la dernière fois, car le temps peut aussi bien les effeuiller².

b) La personnalité humaine

Pour Bergson, il y a en nous beaucoup de personnalités virtuelles, mais nous n'avons actuellement qu'une seule personnalité. Partant, de la naissance à la mort, les traits de notre personnalité ne peuvent pas se dessiner sans qu'il y ait une perte : « Au fur et à mesure que nous avançons dans la vie, nous jetons par-dessus bord de nombreuses personnalités possibles³ ». Ainsi, enfants, nous étions l'univers, nous faisons virtuellement tous les métiers qui nous plaisaient, nous devenions tout ce que nous voulions, tandis qu'adultes, certains choix sont faits qui, irréversibles, constituent, plutôt que ce que nous faisons, qui nous sommes : « chacun de nous en jetant un coup d'œil rétrospectif sur son histoire, constatera que sa personnalité d'enfant quoiqu'indivisible, réunissait en elle des personnes diverses qui pouvaient rester fondues ensemble parce qu'elles étaient à l'état naissant »⁴. L'idée est que la forme du corps ne détermine pas la forme de la conscience, mais elle lui impose néanmoins un certain moule dans lequel elle pourra se couler de différentes façons⁵. Différentes tendances sont encore compatibles dans l'enfance, mais lorsqu'elles se développent et s'affirment le long des choix de vie, elles commencent alors à s'exclure les unes les autres. La personnalité est d'abord une continuité de changement⁶, le long de laquelle nous faisons

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Bergson, « Conférence de Madrid, La personnalité », *Les Ecrits philosophiques*, p. 510

⁴ Bergson prend aussi l'exemple de l'écrivain : « L'auteur qui commence un roman met dans son héros une foule de choses auxquelles il est obligé de renoncer à mesure qu'il avance. Peut-être les reprendra-t-il plus tard dans d'autres livres, pour composer avec elles des personnages nouveaux qui apparaîtront comme des extraits ou plutôt comme des compléments du premier », *L'évolution créatrice*, p. 101. Il compare ici l'évolution de la personnalité, avec l'évolution de la vie en tendances divergentes et complémentaires, qui s'excluent mais qui peuvent, contrairement à la personnalité unique d'un homme, se compléter en développant dans l'une ce qui n'a pu être développé dans l'autre (l'instinct avec une petite proportion d'intelligence dans l'une, l'intelligence avec une petite proportion d'instinct dans l'autre).

⁵ « L'organisme physique donne à la personnalité morale un cadre dans lequel elle ne peut sans doute pas insérer *n'importe quelle* image, mais dans lequel elle est absolument libre d'insérer un nombre infini d'images, toutes différentes », Bergson, « Le problème de la personnalité », *Ecrits philosophiques, op. cit.*, p. 437.

⁶ *Ibid.*, p. 514.

consciemment ou non, et continuellement, des choix par lesquels on s'affirme. Mais ces choix sont tels qu'en les faisant, nous rejetons une personnalité possible, nous aurions été autre l'instant d'après. Comme le suggère David Lapoujade en reprenant la critique d'Heidegger¹, s'il semble l'avoir touché du doigt, Bergson n'a pas voulu penser l'aspect dramatique du temps comme fondamental au temps et conséquence de son irrévocabilité. Pourtant dans cette courte page sur les personnalités virtuelles, il évoque, certes rapidement, tout le drame du temps où l'on jette « par dessus bord de nombreuses personnalités possibles »². Minkowski qui poussera plus loin dans ce sens l'idée d'une personnalité constituée dans la durée, montre que le regret n'est pas un sentiment que provoque en nous le temps, mais un sentiment constitutif de notre rapport au devenir. Ce drame est si profondément vécu qu'il ne constitue pas un événement particulier de la vie, mais participe structurellement à son évolution. Il est tel qu'on se demande comment le sentiment de perte et de limitation renouvelé à chaque instant parce qu'on est pris dans le devenir irréversible, et qu'on doit choisir presque malgré soi une vie, ne prend pas le dessus, et ne détruit pas tout désir de créer. Nous touchons ici au phénomène fondamental d'un conflit, sur lequel viendront se modeler dans un registre idéo-affectif les conflits extériorisés de la vie quotidienne, comme les regrets dont la cause est cette fois-ci connue et explicite. L'élan quand il entre dans le devenir est toujours accompagné « d'un sentiment de limites et de pertes »³ qui ne remet pas pour autant en cause sa positivité. C'est qu'à chaque décision, irrationnelle parce qu'elles ne sont pas réfléchies, dans le tracé du chemin dont chaque choix continue le prolongement, se ferment en même temps toutes les autres portes qui auraient pu être choisies : je rétrécis non pas l'horizon du devenir, mais les versants qui constituent virtuellement l'infinité des choix que j'aurais pu faire. Chaque décision fera l'objet d'un conflit indépassable : non pas parce qu'elle s'oppose à une autre décision ou à une instance morale supérieure, mais parce qu'elle suppose l'abandon de l'immense richesse virtuelle du monde qui restera dans l'ombre et dont nous sommes aussi responsables. Encore une fois Minkowski parle de nostalgie, et c'est la nostalgie de ne vivre que ce par quoi je m'affirme. J'abandonne à chacun de mes pas des richesses innombrables, je n'avance qu'en limitant tout mon vécu à mon moi, alors que je voudrais pouvoir me fondre à la totalité ambiante. Non pas seulement vivre autre chose, car encore je limiterai à deux voies, mais vivre pleinement le devenir.

¹ David Lapoujade, *op. cit.*, p. 11.

² Bergson, « Conférence de Madrid, La personnalité », *Ecrits Philosophiques*, p. 510.

³ Minkowski, *Le temps vécu*, p. 56.

Un élément de réponse est apporté par Minkowski. Ici le conflit au fond de la personnalité exige d'insister toujours dans la voie tracée, de se plonger dans l'activité « car, dans la vie, je ne puis supporter aucune limitation, aucune entrave même quand elle vient de mon élan personnel »¹. Le conflit n'est jamais résolu, parce qu'il ne demande pas de résolution, ou parce que s'il se résorbait, la personnalité pourrait être touchée et sombrer dans un état plus morbide. Il est recouvert, demeure latent, d'une latence continue. Nous nous jetons aveuglément dans notre activité pour ne pas regretter nos choix, le tout de nos choix. Le conflit dans le temps révèle ici les fondements de son aspect créateur. Nous ne serons jamais qu'une infime réalisation de ce que nous aurions pu être, c'est pour cela que nous voulons qu'elle soit la meilleure. Du conflit jaillit ainsi la forme dynamique de l'élan, comme si la pression des routes qui l'enserraient augmentait sa force, comme si, la matérialité profonde du corps qui nous limite était aussi ce qui nous oblige, en nous comprimant dans une seule personnalité, à vouloir laisser une œuvre. Pour oublier que nous sommes, de toutes façons, prisonniers de nos choix effectués, nous nous plongeons dans notre activité créatrice remués par le désir d'en libérer les effets en la continuant par d'autres choix qui viendront justifier les précédents : « pour que nous ayons en général l'idée de rechercher l'oubli et la force de vivre dans notre activité, il est indispensable que le phénomène de l'élan personnel rende, de par sa nature, pareil chose possible »². Le regret comme conséquence de l'irrévocabilité du temps est certes un drame si ce regret recouvre l'œuvre au lieu d'en être recouvert, mais il est contraire positif, parce que nécessaire, quand il permet à l'élan personnel de s'affirmer dans son activité. Encore une fois le temps dépasse le drame en s'appuyant sur sa nécessité. Encore une fois, c'est la matérialité de notre personnalité par fixation progressive, comme restriction de ce que notre âme pouvait donner, qui est le poids nécessaire à l'élan créatif. En ce sens regret et nostalgie, qui renvoient davantage à un moment particulier d'une vie, du passé, ne marquent pas assez l'idée qu'il y a regret et nostalgie à chaque moment de notre existence, et qu'ils sont surtout le résultat du déjà passé de chaque instant présent. Si ce n'est pas sur cette idée qu'insiste Bergson, elle existe bien dans son œuvre. Si lui regarde davantage vers l'avant, vers la destination, on peut relier les choix constitutifs de nos personnalités à l'idée d'une destination qui n'est pas prédestination, mais qui va dans le sens de tous nos choix poussés jusqu'au bout de leur floraison. Ainsi nous ne ratons pas la destinée, elle se construit à chaque instant. L'œuvre personnelle ne peut être réalisée qu'à condition d'en tracer les limites dans ce qui était l'infini de l'avenir.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.* p. 57.

Dans la conférence à Madrid, prononcée deux ans plus tard, Bergson dit que « notre vie morale est ainsi un choix et une création »¹. Autrement dit la vie morale procède elle aussi par « solidification » au fur et à mesure de laquelle notre personnage se construit. Il y a bien dans le choix un arrêt dans nos changements, la fixation de chemin de notre histoire. Sans doute n'aurions-nous voulu ne pas avoir à choisir, mais de la même façon que le corps limite l'esprit, les choix sont nécessaires à la conscience : être conscient, c'est choisir et l'organe qui nous permet de choisir, en analysant les circonstances, en ramenant les bons souvenirs, pour en tirer les choix possibles, c'est le cerveau. Chaque moment de notre vie morale où nous créons, si ce n'est à chaque instant de notre vie morale, nous poussons un peu plus loin l'affirmation de notre personnalité, laquelle peut être désormais considérée comme une solidification de l'âme humaine. Et contrairement aux solidifications intellectuelles, parce qu'il y a ici la durée irréversible, on ne peut pas creuser vers l'arrière. C'est bien le regret qu'exprime le narrateur et Kazantzaki devant Zorba. S'il pouvait désapprendre ! Mais la façon dont il formule ce regret laisse à penser qu'il ne pourra pas revenir en arrière. Ainsi sa personnalité et celle de Zorba ont évolué en s'écartant toujours plus l'une de l'autre, mouvement qui n'est pas sans rappeler les deux grandes directions de la vie : celle qui mène à l'instinct débordant sur l'intelligence et celle qui mène à l'intelligence débordant sur l'instinct. Comme sur le plan de l'élan vital, ce sont les proportions qui varient d'un personnage à l'autre. C'est que le narrateur est un gratte-papier, une « souris papivore » qui semble acculée par le poids de tous ses choix et dont le changement dépend surtout d'un saut, d'une conversion qu'il recherche auprès de Zorba mais qui n'aura pas lieu. Il raconte dans sa biographie qu'à la mort de son père, comparé à un chêne « au corps dur, aux feuilles rugueuses, avec des fruits âpres, sans aucune fleur », il se sentit libéré de l'ombre qui l'avait empêché de pousser. Mais, ajoute-t-il, il était trop tard :

J'avais désormais pris un chemin, je ne l'ai pas choisi, c'est lui qui m'a choisi, devant et derrière moi toutes les autres routes avaient été barrées, je m'étais installé dans des habitudes particulières, des sympathies et des antipathies particulières, il était bien trop tard pour prendre un brusque virage et changer de front de bataille. Le chemin que j'avais pris, je devais le prendre en entier, aller jusqu'au bout².

Ainsi s'explique son œuvre, ainsi explique aussi Minkowski l'œuvre que crée l'homme. C'est comme si l'impulsion de l'élan vital dont l'homme était l'accomplissement comme le fruit est l'accomplissement de l'arbre, se prolongeait dans l'homme dont l'âme conservait les

¹ Bergson, *Ecrits philosophiques*, p. 510.

² Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 471.

caractères principaux. Quand Zorba l'invite à venir voir en Serbie, une belle pierre verte qu'il avait trouvée, si quelque chose comme un « cri inhumain » lui dictait d'y aller, il suivit encore une fois « la voix de la logique »¹. Là encore, il était trop tard. Il était devenu « un inguérissable scribouillard »². Dans une lettre que Géranos écrit à son fils Padélis, celle dans laquelle il dit devoir se limiter à la réalité présente, il ajoute que son unique devoir est de devenir fanatique et militant : « mais je ne peux pas ! J'ai mâché, mâché trop de livres. J'ai perdu la fraîcheur du cœur et la naïveté de l'esprit. Je vois, je comprends, j'aime la vérité ; mais je ne peux pas la servir. Voilà, mon fils, le point extrême de ma marche sur la terre. Toi, camarade Padéli, dépasse ce point où je me suis heurté »³. Et pourtant dans une de ses lettres Kazantzaki imagine qu'il y ait un saut possible, pour devenir l'homme d'action qu'il rêve de devenir. Car il ne peut s'agir dorénavant que d'un saut hors de cette solidification de l'élan personnel, d'une conversion soudaine qu'un événement seul pourrait aider à réaliser :

En écrivant, je me sens de plus en plus soulagé...Je sais pourtant que cela ne suffit nullement. Pour atteindre mon but, il me faut faire un saut. Aussitôt ce saut accompli qui ne peut être qu'exemple de vie et jamais d'art - je trouverai l'expression de mon âme qui, peut-être sera une action, une prédication, et pas de la littérature⁴.

Jankélévitch dit, après avoir montré que l'acte est toujours plus convaincant que le verbe, que le héros « ne fait pas de conférences sur l'héroïsme. Le saint et le héros agissent sur leur prochain non par ce qu'ils écrivent, comme les hommes de lettres, ni même parce qu'ils disent, comme les orateurs, mais par ce qu'ils font, et plus encore par ce qu'ils sont »⁵. A la différence du romancier, ils agissent sans médiation extérieure, comme si leur intériorité, par un mouvement créateur incessant, s'exprimait tout entière dans leur être et qu'elle n'avait pas besoin par le dynamisme de son rayonnement, d'être extériorisée ou matérialisée autrement que par le modèle de leur vie, pour être agissante. Kazantzaki voudrait agir, mais il aurait fallu que toute sa personnalité prenne une direction différente. Le livre *Ascèse* n'est-il pas une sorte de prédication ? N'y prêche-t-il pas son nouveau Dieu ? Nous sommes alors en 1921. Deux ans plus tard, après l'écriture d'*Ascèse* il ne semble pas plus satisfait :

Si je pouvais faire le « saut ». Laisser derrière moi, sur l'autre rive, les écritures et la poésie pour parler aux hommes, sans juger, sans me sentir intimidé et hésiter. Il me semble que seulement alors j'aurais trouvé la forme, dans laquelle mon âme

¹ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 444.

² *Ibid.*

³ Kazantzaki, *Toda-Raba*, p. 225.

⁴ E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 86.

⁵ V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 292.

respirerait facilement. Parler aux hommes, non pas à un ou à deux, mais à une masse d'hommes. Lier mon idée aux besoins quotidiens - économiques, sociales et politiques. Parler et faire agir les hommes pour les problèmes de leur vie quotidienne. L'idée, abstraite, incorporelle, philosophique - ne peut pas repaître l'âme affamée de chair. Et tout est clair, complet dans mon esprit, mais il me manque la force de sauter la barrière et de vaincre le Rire. Pourrais-je jamais ?¹

N'a-t-il jamais été homme d'action ? Dans le cocon d'une solitude beaucoup trop aimée comment eût-il pu toucher cette masse d'hommes autrement qu'à travers la littérature ? Mais dans *le Christ Recrucifié*, il donne à ses héros l'occasion de faire ce saut, de s'insérer dans un nouveau schéma en incarnant le rôle de Jésus et de ses apôtres. Ils vont devoir s'ajuster maintenant à cette image projetée devant eux, et s'ajusteront si bien avec leur personnage, à travers le dépassement des limites, le combat des tentations et la peur de parler pour Manolios, la répartition des richesses de son père pour Michalis, qu'ils prendront le chemin du Christ, la même montée. En voulant devenir le Christ, c'est leur propre rôle qu'ils incarneront, avec la matière de leur propre réalité et les obstacles personnels à déplacer :

-Je suis parti de la maison de mon père, dit Michalis ; le vieux m'a fait choisir ; j'ai choisi le chemin du CHrist. Je t'ai bien trouvé, Manolios !

-C'est un chemin difficile, Michalis, dit Manolios, pensif ; difficile pour les riches ; bienvenu !

[...]

-Je ne pouvais plus Manolios, ma vie était trop confortable, le monde me semblait trop trompeur et injuste, le chemin que j'avais pris allait de travers, je n'en pouvais plus, j'ai eu honte.

-Bienvenu, répéta Manolios, le chemin est plein de pierres, la montée, pleine de coups, au début on se blesse les pieds, Michalis ; mais doucement il te semble que les pieds volent comme des ailes, comme si nous ne montions pas nous, mais comme si nous élevaient des anges en nous tenant sous les bras².

Ses livres sont sans doute aussi l'occasion pour Kazantzaki de matérialiser ainsi les nombreuses personnalités qu'il contenait virtuellement en lui, et dont il avait dû se défaire au fur et à mesure de son avancée. Nous avons parlé du rôle de l'écriture comme soulagement. La confrontation entre les deux mouvements, est aussi ce qui permet à la vie de s'incarner, de prendre une forme particulière, de s'individualiser. Tandis que d'un côté, l'esprit, la vie, contiennent virtuellement une infinité d'individualités, la matière les actualise, en leur offrant, par sa résistance, un cadre où ils pourront se matérialiser. La personnalité de l'homme est comme une solidification continue.

¹ Kazantzaki, *Επιστολές προς τη Γαλάτεια* n°51, p. 149-150.

² Kazantzaki, *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται (Le Christ Recrucifié)*, p. 293.

c) multiplicité des consciences.

On pourrait dire en ce sens, comme Dostoïevski dira de lui-même, qu'il est un « réaliste à un niveau plus élevé »¹, parce qu'il décrit « les profondeurs de l'âme humaine ». Kazantzaki ne s'enferme pas dans la conscience du héros, cette conscience ne le « contiendrait » pas. Il quitte souvent son héros principal pour recueillir dans les autres personnages une autre dimension vitale qui viendrait apporter à travers leurs dialogues, leurs doutes, leurs monologues, leur altérité, une profondeur supplémentaire à l'âme. L'âme ne conserve-t-elle pas au fond d'elle-même toutes les personnalités qui auraient pu s'épanouir ? On retrouve le même rapport de la graine à la fleur, de la vision aux œuvres, et de l'âme aux personnalités. Kazantzaki dira de Dostoïevski que le « chaos de l'âme est son laboratoire spirituel »², et que « sa propre âme se bat dans ses héros »³. Les profondeurs de l'âme contiendraient-elles alors bien plus que ce que l'homme a réussi à extérioriser dans sa personnalité ? L'homme pourrait-il être autrement que ce qu'il devient ? Mais cet « autrement » n'acquiert sans doute de réalité que pour l'écrivain qui réussira à tirer de lui ces autres personnalités. Juste après avoir remarqué que nous avons de nombreuses personnalités possibles dont nous étions obligés de nous débarrasser au fur et à mesure, Bergson écrivait dans la conférence de Madrid sur la personnalité que l'écrivain est tous ses personnages, que « la vie qui engendre la vie, et tous ces êtres vivants sont sortis de la vie même du poète, du romancier. Ils sont le poète lui-même, ils sont Cervantès lui-même tel qu'il aurait pu être s'il avait vécu cinquante fois et non une seule »⁴. Kazantzaki ne s'étonnait-il pas d'avoir en lui un « mystique religieux », après avoir écrit *Le Pauvre d'Assise*⁵? Quelqu'un qui n'aurait pas eu le « souci de sainteté » en lui, aurait-il pu écrire un roman d'une telle intensité, où joie et souffrance savent si bien se côtoyer ? Il écrira par exemple avant de commencer *Toda-Raba* :

Cette confession en forme de roman n'a qu'un seul héros. Azad, Géranos, Sou-ki, Rahel, Amita, Ananda, et l'Homme aux Grandes Mâchoires ne sont que les diverses facettes d'une seule conscience qui a vécu et reflété la réalité - complexe, fluide, à maintes faces - de l'Union Soviétique⁶.

Dans la pièce de théâtre *Comédie, Tragédie en un acte*, publiée en 1909, il écrit dans la présentation que cette comédie « est jouée dans le cerveau d'un homme » au moment de mourir. On retrouve, dans « l'âme aux milles visages » toutes les voix, les cris qui avaient

¹ Hauser, *op. cit.*, p. 760.

² Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Πορεία (Voyage en Russie)*, p. 150.

³ *Ibid.*

⁴ « Conférence de Madrid La personnalité », *Écrits philosophiques*, p. 510.

⁵ E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 586.

⁶ Kazantzaki, *Toda-Raba*, page de dédicace.

juste frôlé son esprit et « s'étaient endormis »¹, pour se réanimer au seuil de la mort. Et les différents personnages sont : deux vieux (vieux A, et vieux B), une petite fille, un ascète, une jeune femme, un ouvrier, un jeune homme, une vieille, un fou. C'est comme si était conservée, non pas toutes les personnalités que le personnage principal, la scène comme conscience, auraient pu avoir, mais la boule de virtualités avant la matérialisation toujours plus serrée dans des personnalités. C'est comme si des personnalités revenaient, abouties en ce qu'elles auraient été en d'autres circonstances. L'exploration de l'âme humaine ne s'arrête pas à la personnalité humaine, laquelle est déjà prise dans les limites d'un corps, d'une seule vie, qui s'impose comme un cadre et impose nécessairement une restriction de choix, et dont l'indivisibilité impose de faire un choix. De même, Bergson ne pouvait pas retrouver l'impulsion de l'élan vital sans remonter jusqu'au mouvement originel avant qu'il ne se ramifie dans les différentes directions qu'ont pris la vie. Ce qui était compatible à l'état naissant ne l'était plus en s'accroissant. Dans une philosophie dualiste, l'âme ne devrait-elle pas d'ailleurs être à l'origine une multiplicité virtuelle que n'enferme aucun cadre physique ? L'âme à son état pur serait dans ce cas coïncidence avec l'élan vital qui est lui-même tendance. Mais ce n'est que dans la réalisation de ses virtualités qu'elle pourra être saisie. Quelque soit la richesse d'une âme, c'est dans l'expression seulement qu'elle devient un terrain d'expérience. C'est seulement parce que l'écrivain a ce pouvoir de fabulation merveilleux qu'il nous est possible d'imaginer toutes les personnalités virtuelles que nous possédons. Puisque nous n'avons qu'une vie, comment autrement pourrions-nous faire l'expérience de cette multiplicité vivante ?

II) La montée des personnages

Dans *Ascèse*, l'enjeu de l'œuvre semble clairement d'accompagner doucement le lecteur, ou en tant que lecteur d'accompagner l'écrivain jusqu'à l'intuition de la création originelle, l'intuition d'une unité que l'on ne peut retrouver qu'en soi. D'ailleurs, comme dans l'escalier où chaque nouvelle marche contient la hauteur des précédentes sur laquelle elle s'ajoute, chacune des étapes repose entièrement sur l'ensemble des précédentes ainsi conservées, c'est le principe même de l'« ascension », de la « montée » auquel fait souvent référence Kazantzaki, à commencer par son autobiographie, et que l'on retrouve dans toute forme d'évolution, de progrès. Avant de passer au premier échelon de la « Marche » qui fait suite à la « Préparation », il entend la « clameur », qui l'appelle, mais il prévient, « c'est le grand moment, l'instant critique. C'est le signal de la Marche. Si tu n'entends pas la Clameur

¹ Kazantzaki, *Comédie, Tragédie en un acte, Le regard Crétois* n°18, Décembre 1998, p. 5.

déchirer tes entrailles, ne bouge pas ! Continue patiemment, avec soumission, ton service sacré, au premier, au second, au troisième degré de la préparation »¹. La montée est une des images qui hantent la pensée de Kazantzaki. Elle pourrait être cette « image médiatrice », en ce qu'elle a de spectral et d'évocateur, que Bergson avait définie comme ce qui permet de nous tenir entre la matière - support de l'expression - et l'esprit - l'inexprimable². Il ne saura jamais comment remplir le mot Dieu, en revanche il n'a aucun doute sur le moyen d'y parvenir : « un chemin, un seul, conduit à Dieu, la montée ». Ces grandes certitudes, nous l'avons vu, viennent du cœur et n'ont aucun fondement logique : « Des deux routes je choisis celle qui monte. Pourquoi? Sans arguments logiques, sans aucune certitude. Je saisis combien impuissante, en cet instant critique, est l'entendement, et toutes les petites certitudes de l'homme. Je choisis la route qui monte, car c'est là que me pousse mon cœur. En haut! En haut! crie mon cœur, et je le suis avec confiance »³. Le choix n'est donc pas raisonnable, il est évident et pourtant logiquement injustifiable. On pourrait voir dans la montée, autrement que sous l'angle qui la présenterait comme l'image d'une conservation des étapes, d'autres interprétations qui viendraient la compléter. Elle rappelle le mouvement vital des plantes qui puisent dans le soleil l'énergie pour s'élever, du bas pour monter vers le haut. La fleur garde dans l'horizontalité de sa tige la trace de la lutte entre la matière et la force vitale. C'est cet effort que « la montée » cristalliserait, effort pour tirer la matière vers le haut quand naturellement elle a tendance à priser le sol. Ailleurs elle prendra racine du point le plus solide et le plus lourd, attirée par la terre pour cristalliser ensuite l'ascension vers l'espace éthéré, comme si allégé chaque fois un peu plus par l'ascèse ou éventuellement plus concrètement par un ascétisme, l'homme perdait le poids de la matière qui l'encombre : « j'étais entré dans un rêve profond, dit-il pour raconter l'écriture de *l'Odyssée*, la marche la plus basse de la vérité, le solide qui repose tout entier sur la terre, avait disparu, et en haut dans l'air, comme un feu sur lequel soufflerait un vent fort, la plus haute marche de la vérité, l'âme de l'homme »⁴. Le sommet sera parfois appelé l'âme⁵, parfois appelé Dieu, comme pour montrer que les deux se confondent sur un sommet jamais atteint :

Grand-père, notre centre à nous, qui a entraîné dans son tourbillon le monde visible et se bat pour l'élever à l'étage supérieur de la vaillance et de la responsabilité, c'est ceci : la lutte avec Dieu. Quel Dieu ? Le sommet sauvage de

¹ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 58.

² Bergson, « L'intuition philosophique », *La pensée et le mouvant*, p. 121.

³ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 59.

⁴ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 484.

⁵ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 484.

l'âme de l'homme, que nous atteignons sans cesse, qui sursaute et monte plus haut[...].

Voilà pourquoi toute ma vie, grand-père, était une montée, montée, gouffre, et solitude, nous nous sommes déplacés avec beaucoup de camarades de combat, beaucoup d'idées, l'escorte était grande. Mais alors que nous montions et que le sommet se déplaçait et s'éloignait, nos combattants, nos idées, et nos espoirs nous saluaient, s'essoufflaient, ils ne voulaient pas, ils ne pouvaient pas monter plus haut ; et nous restions seuls, avec les yeux plantés sur l'Unité mouvante, le sommet déplacé. Ce n'est pas l'orgueil qui nous poussait, ni la simple certitude que le sommet allait un jour se stabiliser, et que nous allions l'atteindre ; ni que si nous l'atteignons, nous trouverions le bonheur, le salut, et le Paradis ; nous montions parce que le bonheur, le salut et le Paradis étaient pour nous la montée¹.

Nous retrouvons encore une fois l'idée que l'effort vaut plus que le résultat. Cette montée rappelle aussi étrangement celle que fait Jésus portant sa croix sur le mont Golgotha où il sera crucifié² : « A qui dire combien de fois, en escaladant, avec les pieds, avec les mains, la montée de Dieu, j'ai glissé, je suis tombé, combien de fois, je me suis levé, plein de sang, et j'ai recommencé à monter ? »³. Dans la page d'introduction, la comparaison devient explicite. Il écrit que chaque homme,

pour être fils de l'homme soulève sa croix et monte son Golgotha ; beaucoup, la plupart, arrive à la première, à la deuxième marche, ils s'essoufflent, ils s'effondrent ils s'écroulent au milieu de la route et n'atteignent pas le sommet - je veux dire le sommet de leur devoir - pour être crucifié, pour ressusciter, et pour sauver leur âme.

Autrement dit, ils ne vont pas jusqu'au bout d'eux-mêmes. L'exemple choisi de Jésus et du mont Golgotha font de Jésus le modèle le plus accompli d'une personne qui continue librement sa route sans que la pensée de la mort n'épuise ou ne ralentisse non plus son ascension. L'idée de la montée apporte avec elle celle de la difficulté, de l'effort, de la souffrance, mais aussi, nous le verrons de la joie, joie d'avoir atteint, un court moment avant qu'il ne se déplace, un sommet.

Assurément la science et les découvertes de Darwin, de Spencer, ont permis de mettre au grand jour pour tout le monde le lien entre tous les êtres vivants. Mais les scientifiques pensaient l'évolution en y appliquant les théories finalistes et mécanistes, et ignoraient, comme le montre Bergson dans sa critique de Darwin, la possibilité d'un élan qui vienne de l'intérieur, qui soit créateur, donc qui n'implique pas une théorie finaliste où tout est conçu en

¹ *Ibid.*, p. 490.

² Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 453.

³ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 17.

fonction d'un plan déterminé à l'avance. La montée ne consisterait pas à prendre une direction déterminée, à part celle de l'élévation que l'effort par la joie seulement permet d'avérer. Si l'on y regarde de plus près, qu'est-ce qui motive nos actes, non pas à court terme, où nous n'aurions pas de mal à y voir d'abord la satisfaction d'appétits, de désirs, d'intérêts, mais à long terme, où l'on devient soi, sans que rien ne prédise comment ni qui doit être ce « soi » ? Le chemin à prendre est totalement indéterminé et *Ascèse* maintient cette indétermination vitale d'un chemin tracé par l'effort. Ce chemin de vie ne peut être indiqué en partant de sa fin, comme s'il fallait juste tracer la ligne sur les pointillés ; il se crée sous la poussée de la personne telle qu'elle se donne au moment où le chemin est en train de se créer. L'idée de la montée répond davantage à celle de l'aspiration formulée par Bergson pour distinguer la religion dynamique de la religion statique. On y retrouve la même absence de but, la confirmation par la joie d'avoir atteint un sommet. Au sein de la morale, nous avons vu qu'il distingue en ses deux extrémités une morale statique qui agit par pression, et une morale dynamique qui agit par aspiration :

Dans la morale de l'aspiration, au contraire, est implicitement contenu le sentiment d'un progrès. L'émotion dont nous parlions est l'enthousiasme d'une marche en avant, - enthousiasme par lequel cette morale s'est fait accepter de quelques-uns et s'est ensuite, à travers eux, propagée dans le monde. « Progrès » et « marche en avant » se confondent d'ailleurs ici avec l'enthousiasme lui-même. Pour en prendre conscience, il n'est pas nécessaire de se représenter un terme que l'on vise ou une perfection dont on se rapproche. Il suffit que dans la joie de l'enthousiasme il y ait plus que dans le plaisir du bien-être, ce plaisir n'impliquant pas cette joie, cette joie enveloppant et même résorbant en elle ce plaisir. Cela, nous le sentons; et la certitude ainsi obtenue, bien loin d'être suspendue à une métaphysique, est ce qui donnera à cette métaphysique son plus solide appui¹.

Cette morale se confond désormais pour nous avec l'idée de la montée, image que l'aspiration inspire elle-même. La métaphysique se définit alors comme une connaissance de plus en plus rapprochée du fond de l'âme humaine qui coïncide elle-même de plus en plus avec Dieu dont l'essence est mouvement. Il y aurait même deux sortes de métaphysique comme connaissance de Dieu : la connaissance réelle de Dieu que les mystiques peuvent apporter, et la voie pour connaître, qui est l'écart à pallier entre nous et les mystiques.

a) Au commencement, l'homme et ses limites.

Prétendre pouvoir se donner la vie tout d'un coup, comme si tout était écrit sur un rouleau comme disait Jacques le Fataliste, c'est nier qu'elle ait véritablement évolué. Sur ce rouleau

¹ Bergson, *Les deux sources*, p.49.

déjà écrit, son progrès organique est invisible parce qu'il consiste en un dépassement, un franchissement des limites visibles, lorsqu'elles dessinent la frontière du possible avec l'impossible, mais invisible parce que rétrospectivement on oublie de ramener notre vision à celle qui dans le passé se buttait aux limites désormais disparues. Savoir voir l'invisible, n'est-ce pas justement savoir se redonner le mouvement par lequel les frontières tombent et non le mouvement tracé une fois toutes les frontières tombées ? On imagine ainsi les progrès effectués depuis notre enfance comme le développement de nos capacités, celle-ci formant virtuellement la totalité possible à atteindre. Mais en dehors d'une maturation naturelle et physiologique, sur le mode pourtant elle-même de l'organique, n'y avait-il pas certaines perspectives *a priori* impossibles que par un effort de volonté nous sommes arrivés à atteindre ? Ou bien nous considérons qu'il s'agissait d'un possible que notre manque de maturité nous empêchait d'envisager comme tel, ou bien que l'effort de volonté nous a emmenés au dessus des limites qu'il a brisés, rendant possible l'impossible. Alors nous nous étonnons d'autant plus de cette énergie, de cette force, qui élève au-dessus des obstacles, des limites, et qu'on oublie dans les visions rétrospectives, et même prospectives (comme un conditionnel) de replacer comme ce qui était, alors, véritablement une limite. C'est en ces termes que Bergson critiquera le faux évolutionnisme de Spencer : il envisage l'évolution à partir de l'évolué, mais il faut bien se dire que l'évolué n'a pas toujours été ainsi¹. Son analyse de la justice dans les *Deux sources* est un des exemples les plus éloquents d'une pensée qui voit l'évolution à partir de l'évolué².

La montée de Kazantzaki ne devait pas être non plus envisagée seulement comme un mouvement linéaire. Pour qu'il en soit ainsi, il fallait que le mouvement dans sa littérature ne soit pas rétrospectif, c'est-à-dire qu'il ne se place pas pour raconter du point de vue de la fin, d'un Christ déjà formé, mais qu'il se transporte au début pour revivre. Dans *La dernière Tentation*, on voit Matthieu, tourmenté par un ange penché au-dessus de lui, lequel lui dicte ce

¹ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 367.

² « De quelque manière qu'on se représente la transition de la justice relative à la justice absolue, qu'elle se soit faite en plusieurs fois ou tout d'un coup, il y a eu création. Quelque chose est survenu qui aurait pu ne pas être, qui n'aurait pas été sans certaines circonstances, sans certains hommes, sans un certain homme peut-être. Mais au lieu de penser à du nouveau, qui s'est emparé de l'ancien pour l'englober dans un tout imprévisible, nous aimons mieux envisager l'ancien comme une partie de ce tout, lequel aurait alors virtuellement préexisté : les conceptions de la justice qui se sont succédé dans des sociétés anciennes n'auraient donc été que des visions partielles, incomplètes, d'une justice intégrale qui serait précisément la nôtre. Inutile d'analyser en détail ce cas particulier d'une illusion très générale, peu remarquée des philosophes, qui a vicié bon nombre de doctrines métaphysiques et qui pose à la théorie de la connaissance des problèmes insolubles. Disons seulement qu'elle se rattache à notre habitude de considérer tout mouvement en avant comme le rétrécissement progressif de la distance entre le point de départ (qui est effectivement donné), et le point d'arrivée, qui n'existe comme station que lorsque le mobile a choisi de s'y arrêter, Bergson, *Les deux sources*, p. 69-71.

qu'il doit écrire comme s'il fallait que Jésus naisse déjà messie, déjà Christ, plutôt qu'il ne le devienne. Matthieu se sent contraint de considérer Jésus, évolué, tel qu'il nous est parvenu, et écrit sa vie comme s'il l'avait toujours été : ainsi Marie se retrouve enceinte par « la vertu du Saint-Esprit » et trois mages ont vu l'étoile en Orient qui leur indiquait où allait naître le messie. L'ange lui dicte « la vérité de Dieu », plutôt que la « vérité de l'homme »¹. Au contraire, Kazantzaki s'exerce à décrire l'évoluant : dans son autobiographie, par exemple en se voyant, enfant, sentir les choses pour la première fois. Remarquons seulement que les expressions d'un adulte grandissent forcément la perception d'un enfant qui serait bien incapable de mettre des mots sur ses émotions, et que la vision que nous avons de notre enfance est d'autant plus féconde que nous ne sommes plus enfants. Il s'y essaie aussi quand il montre comment les œuvres de l'*Odyssée* et de *Zorba* naissent, doucement, éclosent comme une fleur, comme un fruit qui mûrit, parce que lui a mûri, et que mûrir signifie soulever des obstacles. Ses lettres qui nous rapprochent de son autobiographie ont ce grand avantage de nous donner l'auteur aux moments cruciaux de sa lutte créatrice. Vers la fin de sa vie, il fait le projet d'écrire *Le Troisième Faust*, mais l'œuvre germe en lui, sans que sa maturation ne porte fruit ; il écrit entre temps d'autres livres. Il mourra avant de l'avoir écrit, non pas parce qu'il n'a pas eu le temps de l'écriture, mais parce que l'œuvre n'a pas eu le temps de germer en lui : elle n'est jamais passée dans le champs du possible, pour ne s'être jamais matérialisée. En 1952, il écrit que son « âme luttait depuis des mois avec un sujet difficile : *le Troisième Faust* », mais il sait que pour se surpasser, son idéal doit être placé au-delà de ses possibilités. La lutte entre l'âme qui porte en elle² cet ouvrage, et la chair que l'âme devrait pouvoir élever jusqu'à elle se termine par la capitulation du corps et l'apparition du terrible herpès. Il commence alors écrire *La Lettre au Greco*, « je n'irai plus chercher le Troisième Faust, s'il ne vient pas à ma rencontre, c'est le seul signe sûr que son heure n'est pas venue... »³.

Kazantzaki a voulu montrer l'évolution de Jésus ou de François d'Assise sans commencer l'histoire en se donnant le Christ ou le Saint. Au contraire leur vie est une lutte, un effort surhumain pour dépasser leur limite humaine : « chaque obstacle à sa marche devenait l'occasion et la mesure d'une victoire »⁴. Le Christ est un modèle, un grand exemple : « J'ai un grand Combattant devant moi, c'est lui que je vais suivre ; il avance dans une montée terrible,

¹ Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 361.

² Nous reprenons le terme à Kazantzaki « et dès maintenant, je porte en moi trois autres livres, qui ont hâte de sortir à la lumière », E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 567.

³ *Ibid.*, p. 386.

⁴ Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 9.

et je vais monter avec lui »¹. Il est l'exemple de la lutte entre la chair et l'esprit, mais s'il en est le modèle ce n'est pas parce qu'il est dieu, d'abord parce qu'il est homme. Tout homme est mi Dieu - esprit - mi homme - matière². C'est pour cela que son combat est universel et qu'il est un modèle qui déborde de loin les religions. Son combat, touche, dit Kazantzaki, tous les hommes, et plus loin encore ajouterions-nous, tous les êtres vivants, qui sont cette fois-ci, non pas acteur de la lutte, parce qu'ils n'en ont pas la liberté, mais le résultat de cette lutte ; Jésus est un modèle parce qu'il n'était pas autrement qu'un homme :

Ce qui m'a le plus charmé et qui m'a donné du courage, dit Kazantzaki, c'était comment l'homme qui se trouvait dans le Christ a commencé, avec quel effort et quelle lutte, avec quel fol espoir pour atteindre Dieu, s'unir avec lui, devenir Un. Il n'y a pas d'autre chemin pour atteindre Dieu ; seulement celui-là : se battre en suivant les traces ensanglantées du Christ, transsubstantier l'homme en soi, qu'il devienne esprit, qu'il s'unisse à Dieu³.

Ce désir « universel » de s'unir avec Dieu le fascine plus que tout. Ou plutôt, corrige-t-il, il ne s'agit pas tant d'aller jusqu'à Dieu que de le retrouver, de retourner vers lui et « de s'identifier à lui »⁴. C'est l'homme qui retourne dans le sein de Dieu. Comment aurait-il pu vivre d'ailleurs aussi intensément l'écriture de la montée de Jésus jusqu'au Golgotha, si Jésus n'avait pas été d'abord humain⁵ ?

L'idéal n'est pas quelque chose d'impossible puisqu'il prend ses racines dans l'homme et non dans le divin, mais il est impossible pour chacun si on s'en tient aux déterminations humaines. Il faut, pour s'en convaincre dire avec Bergson qu'on peut tirer de l'âme plus qu'elle n'a. Considérer que le Christ est un homme, c'est faire de lui une des plus belles fleurs qu'ait créées l'humanité et le modèle parfait de l'effort à accomplir pour arriver jusqu'à l'homme de demain :

Le Christ, pour monter au sommet du sacrifice, sur la croix, au sommet de l'immatérialité, à Dieu, est passé par toutes les épreuves de l'homme qui lutte. Toutes, et c'est pourquoi sa souffrance même nous est si familière, pourquoi nous la souffrons avec lui, et pourquoi sa victoire finale nous apparaît tellement comme sa victoire future. Tout ce que le Christ avait de profondément humain nous aide à le comprendre, à l'aimer, et à suivre sa Passion, comme si c'était la nôtre. S'il n'avait pas en lui la chaleur de cet élément humain, il ne pourrait jamais toucher

¹ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 286.

² « Κάθε άνθρωπος είναι θεάνθρωπος σάρκα και πνέμα », *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* ; également voir Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 7.

⁵ « Je n'ai jamais vécu avec autant de terreur sa marche sanglante vers le Golgotha, je n'ai jamais vécu avec une autre grande intensité, avec autant de compréhension et d'amour, la Vie et la Passion du Christ, que pendant les jours et les nuits où j'ai écrit la *Dernière Tentation* », *La dernière tentation*, p. 8.

notre cœur avec tant d'assurance et de tendresse ; et il ne pourrait pas devenir un modèle pour notre vie¹.

Nous remarquons par ailleurs que les miracles du Christ passe au second plan. Par exemple l'épisode où Jésus marche sur l'eau est relégué dans un rêve que fait Pierre². En se réveillant, il raconte ce rêve à Matthieu qui le retranscrit, ne sachant trop s'il s'agit d'un rêve ou s'il s'agit de la réalité. Le miracle a eu lieu, se dit Matthieu, mais il ne sait pas bien où. Comment pouvait-il en effet savoir que le miracle n'est pas tant dans le fait que Jésus réussit à dominer la mer, que dans celui de réussir à élever la nature de l'homme ? Et cela, grâce à tous les éléments, le rêve y compris, devenu beaucoup plus réel qu'une réalité endormie, que les textes allaient instillés dans les cœurs les siècles suivant. Mais il ne cherche pas systématiquement à délier les miracles pour en donner une version rationnelle. Au contraire, les mystères et les miracles abondent dans le récit, mais ils ne semblent pas participer à la ligne directrice du récit qui est avant tout la montée de Jésus, intérieure et extérieure, jusqu'à Dieu. Jésus est décrit au début du livre comme un être trop faible pour porter le poids de son élection, maladif et apeuré. Haï du peuple parce qu'il avait crucifié celui qu'ils croyaient être le prophète, et de Madeleine qu'il devait épouser, qu'il avait repoussé, et qui est toujours objet d'une tentation qui le ronge, incapable de parler en public et illettré, traumatisé par les voix intérieures qui le hantent, Jésus devient le Christ, mais il est d'abord un homme avec les limites qu'il devait briser :

Je suis menteur, hypocrite, peureux ; je ne dis jamais la vérité, je n'en ai pas le courage. Je vois une femme qui passe et je rougis, je baisse la tête, mais mes yeux se remplissent d'impudicité. Je ne fais pas le geste de prendre, de frapper, de tuer, non pas parce que je ne veux pas, mais parce que j'ai peur. Je veux me rebeller contre ma mère, contre le centurion, contre Dieu et j'ai peur³.

L'idéal qu'il devra atteindre, Jésus le prend au début du roman pour un blasphème. Ce qui le fait rougir, ce n'est pas la tentation qu'exerce sur lui le corps de Madeleine. D'ailleurs, même s'il devait fonder sa famille, le monde ne le « contiendrait » pas⁴. Mais n'est-ce pas blasphémer que de prétendre être non pas seulement le fils de l'homme, le fils de Dieu, mais Dieu lui-même ?⁵ C'est aussi ce qui explique cette souffrance extrême qui vient ponctuer des moments de joie extrême. S'il avait été dès sa naissance le Christ, alors quel chemin aurait-il

¹ *Ibid.*, p. 8-9.

² *Ibid.*, p. 355.

³ *Ibid.*, p. 151.

⁴ « Ο κόσμος δεν τους χωρούσε », « δεν με χωράει », p. 148 dans *La Dernière Tentation*, traduit respectivement par Michel Saunier par « le monde était trop petit », « c'est trop peu pour moi », *Ibid.* p. 151.

⁵ *La Dernière Tentation*, p. 152

montré aux hommes, lui qui serait né avec un possible déjà gagné ? Il lui fallait du temps pour monter jusqu'à Dieu, le même temps qu'il faut pour travailler la matière et la faire esprit « c'est vrai, tout le monde est à la merci du temps ; c'est lui qui mûrit chaque chose ; si l'on a du temps, on peut travailler en soi la boue humaine et la transformer en esprit. Alors on ne craint plus la mort »¹. Nous sommes dans la dernière partie du récit, et pourtant Jésus a encore trop de matière : « il sentait encore en lui trop de boue, trop d'humain. Il se mettait encore en colère, il avait peur, il était jaloux. Et quand il pensait à Madeleine son regard se troublait. La veille au soir encore, quand il regardait à a dérobée Marie, la sœur de Lazare... »²

Manolios suit le même processus d'un changement intérieur profond. Le voilà, le visage déformé par l'apparition soudaine d'une maladie de la peau³. Lui et ses trois amis « apôtres » qui viennent en aide au village de Sarakine en sont profondément émus. Lors d'un moment de confession où ils se retrouvent avec le Pope Fotis ils prennent le temps de se regarder, de regarder leur âme : le bon Michelis sent que l'âme du bon, l'âme de l'honnête est un enfer, parce que finalement le bon chrétien est celui qui au fond de lui « garde cachés des démons », qu'il ne laisse pas jaillir. Profondément dit-il, « nous sommes malhonnêtes, meurtriers, et voleurs »⁴. Giannakos fondit à ce moment lui aussi en larmes ; on a ici la mesure de l'état de l'âme, de l'âme qui se voit : ils ne se sont pas à la hauteur. Avec la conscience de ses profondeurs, commence ainsi la souffrance, la souffrance comme l'effort pour faire tomber les frontières. Ainsi le pope Fotis voit dans le visage de Manolios le témoignage d'une transformation profonde comme celle qui change le ver en papillon. Ce masque dégoutant qui recouvre son visage lui permet de se concentrer sur ce travail intérieur qui s'effectue doucement, parce que jamais « Dieu ne se presse »⁵. Ce masque est comme des œillères qu'on lui pose pour que toute son attention soit concentrée sur les mouvements intérieurs de son âme. Sa maladie lui semble aussi désormais comme une croix qu'il doit soulever pour monter⁶. Il a donc fallu que Manolios subisse lui aussi une transformation profonde, non pas celle du visage, mais celle qui pouvait se créer grâce à la transformation du visage. Voilà pourquoi peu après l'apparition de son « masque », il avait ressenti une « joie inexplicable »⁷. Dès qu'il pris le rôle de Jésus pour la cérémonie de Pâques, il lui sembla « que tout le village

¹ *Ibid.*, p. 304

² *Ibid.*

³ Kazantzaki, *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται (Le Christ Recrucifié)*, p. 174.

⁴ *Ibid.*, p. 180.

⁵ *Ibid.*, p. 182.

⁶ *Ibid.*, p. 183.

⁷ *Ibid.*, p. 118.

se resserrait » : « Il ne me contenait plus »¹. Il explique qu'il n'était plus Manolios. Le comportement des autochtones est soumis quant à lui aux paroles d'un pope qui pour sauver ses intérêts fait jouer les dogmes de la religion en sa faveur, et les besoins matériels font obstacle à la véritable générosité. En effet, la peur empêche les autochtones d'accueillir les réfugiés chassés par les turcs. Peter Bien voit dans la structure de ce roman, la forme la plus explicite de l'élan vital, parce qu'il y aurait confrontation entre l'élan - les réfugiés expulsés de leur village - et la matière - le village qui refuse de les accueillir :

Ma propre opinion est que la présence la plus subtile du bergsonisme a lieu dans le *Christ Recrucifié*, où il gouverne la structure même de l'intrigue puisque les réfugiés – se déplaçant et générant continuellement des effets au moyen desquels leur propre réalité s'élargit et transcende son être – sont les organismes développés à travers lesquels une continuité d'énergie génétique passe comme un courant, vers le haut, vers la composition, tandis que les citoyens autochtones du village qui leur résistent représentent l'évolution inverse de la matière vers la décomposition².

Il nous semble en réalité que c'est au sein même du village qu'on oscille entre résistance et élan. Une petite communauté se détache, s'élance, il s'agit du groupe désigné pour rejouer la crucifixion du Christ, avec en tête Manolios. Ceux-là aident les réfugiés au prix de leur vie, créant une première fissure par laquelle le village n'est plus clos sur lui-même. On voit de nombreux habitants apporter de la nourriture au peuple réfugié sur la montagne. Mais cet élan vient du village lui-même, comme la plante pousse au milieu du désert. Aussi la lutte n'est pas tant celle des réfugiés et des autochtones comme voulait le voir Bien, lutte où l'élan aurait de manière frontale rencontré la matière. L'élan est d'autant plus surprenant, imprévisible qu'il s'élance d'un système imparfaitement, mais presque clos. Ou était-il parfaitement clos mais une émotion luttant énergiquement contre ce système clos aura réussi à tailler une encoche d'où se seraient libérés ceux que le Pope Grigoris croyait tenir fermement dans sa petite société. L'ouverture ne vient pas d'en face mais bien de l'intérieur. D'autres personnages du même livre suivent la « montée du Christ ». Il en va ainsi de Michalis³ et du Pope Fotis, dont les décisions suivent chaque fois une maturation profonde. Michalis essayait de comprendre un extrait de l'évangile où il était écrit que celui qui allait avec Jésus devait haïr son père, sa mère, ses enfants, et il ne comprenait pas, n'arrivait pas à comprendre : « il demandait, il demandait, mais il ne pouvait trouver de réponse. Mais doucement, il sentit son

¹ *Ibid.*, p. 177.

² P. Bien, *op. cit.*, p. 50.

³ *Ibid.*, p. 293.

cœur s'alléger. Se déraciner. Comprendre »¹. Il avait sûrement l'intuition que dans ce texte se trouvait la réponse, mais ne pouvait formuler clairement en lui-même la signification. Pourquoi est-ce ce texte qui le tourmentait tant ? Il ne comprit pas le texte sans changer, et ce changement fut aussi ce qui le poussa à agir. Il décida de prendre le chemin de la montagne où se trouvaient les réfugiés et dont toute la symbolique peut apparaître à la lumière de la « montée »².

Nous pouvons nous demander, puisque Jésus est si humain, comment lui a pu monter si haut, pour dépasser ses limites humaines. L'effort de volonté continu qu'il a dû faire pour garder sa direction n'est-il pas presque inhumain ? Kazantzaki essaie pourtant de donner à ses personnages la matérialité qui constitue leur profonde humanité. Dieu s'accroche à lui, pour ne pas le laisser prendre le chemin qui l'éloigne de son effort constant. Au début du roman, alors qu'il aperçoit sa cousine Madeleine, il est profondément ébranlé et sent que c'est elle qu'il veut. Mais au moment où il va lui donner une rose, « dix griffes se plantèrent dans sa tête, deux ailes frénétiques battirent au-dessus de lui et emprisonnèrent étroitement ses tempes. Il poussa un hurlement strident et tomba face contre terre, écumant »³. A partir de ce jour-là, chaque fois qu'il pouvait désirer quelque chose, « les griffes se plantaient en lui et son désir s'évanouissait », comme des œillères que Dieu l'obligerait à porter pour aller jusqu'en haut de la montée sans s'essouffler⁴. Si à chaque instant notre personnalité se crée, suivant les choix que nous faisons, il n'est pas difficile d'imaginer qu'une suite de choix continue nous installe dans une direction qui se confirme de plus en plus jusqu'à ce que nous soyons ankylosés dans notre personnalité. Jésus fera le choix de l'effort, effort épuisant, qui rappelle qu'un autre homme à sa place se serait brisé. Et la dernière tentation est l'autre voie qu'il aurait pu prendre s'il avait décidé au dernier moment de ne pas tendre tout son être vers l'effort pour s'élever. Bergson montrait que la personnalité est un mouvement indivisible qui ne se réalise pas sans effort⁵, où tout le passé est comprimé dans un ressort qui subit une pression de plus en plus grande. Il avait montré avec la mémoire spontanée que rien ne s'oublie, que chaque événement de notre vie est conservé. Ainsi la mémoire est-elle chargée d'une quantité de souvenirs dont on porte le poids de plus en plus lourd. Jamais il n'y a de pause pour l'homme, toute sa vie est une continuité incessante. Bergson en trouvera la

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 166.

³ Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 33

⁵ Bergson, « Conférence de Madrid, la personnalité », *Ecrits philosophiques*, p.520.

confirmation dans les cas de dissociations de la personnalité¹. Le cas du personnage Jésus aurait pu être utilisé comme un de ces cas, sauf qu'il ne s'agit que d'un songe, mais un songe si puissant qu'il ressemble à la vie. Jésus portait en lui pendant tout le roman enfoui dans le secret de ses tentations, le désir d'être un homme normal, de fonder une famille, d'avoir des enfants, d'être entouré de ses petits-enfants. Mais il maintient dans un lourd effort douloureux soutenu par Dieu la direction qu'il a choisie. C'est dans la dernière tentation que s'exprime pleinement l'autre personne qu'il aurait pu devenir. Mais cette personne est celle qu'il serait devenu s'il s'était brisé, s'il était resté un homme. C'est comme si cet état de tension qu'il avait maintenu pendant toute sa vie se relâchait tout à coup dans une souffrance que son amour pour Dieu n'aurait pas réussi à atténuer. La ligne de sa montée se courbe, il aurait pu devenir Dieu, il reste profondément humain. Il vit la vie d'un homme ordinaire, s'éparpille dans les plaisirs de la vie, jusqu'à ce que ses apôtres viennent lui rappeler ce qu'il était, vers où il se dirigeait, ce qu'il a abandonné au seuil de sa victoire. Il aurait pu sauver l'homme en devenant le Christ, il préféra rester un homme, dans le songe qui dure le temps d'un éclair, avant de mourir. Il semble que la propre montée de Kazantzaki ait trouvé son élan dans le modèle du Christ.

A la fin de son autobiographie, il nous fait le récit de sa rencontre fictive avec Le Greco. Le Greco rencontre Dieu et répète à Kazantzaki le dialogue :

Tu me donnes ta parole ? Tu peux ? Tu ne vas pas t'évanouir ? Tu ne vas pas regarder derrière toi et tu ne vas pas dire : le bon temps, les bras d'une femme, la gloire sont agréables ?

Pourquoi tu ne parles pas ?

-L'ordre que tu me donnes est lourd, mon Dieu ; ne pourrais-tu pas adoucir un peu le devoir de l'homme ?

-C'est possible mais ni pour toi, ni pour moi ; les âmes ont trois adages, les prières aussi :

a) je suis un arc dans tes mains Seigneur, tend-moi pour ne pas pourrir ;

b) Ne me tends pas trop, je vais me casser ;

c) Tends moi beaucoup, mon Seigneur, et que je me casse !

Choisis².

Qu'est-ce que cette tension sinon celle d'une volonté qui se tend pour aller jusqu'au bout de son être, comme les héros shakespeariens ? Il s'agirait, dira Bergson, d'« efforts de volonté », de « poussées de volonté » qui se prolongeraient indéfiniment, même si le progrès n'en

¹ Il reprend par exemple le cas de William James selon lequel un homme, monsieur Brown avait d'un seul coup changé complètement d'identité, de ville, de travail il était devenu un autre et semblait avoir oublié complètement son autre « moi ». Puis deux mois après, il reprit conscience de son ancienne identité et ne se souvenait plus de celle qu'il avait adopté ce court moment, *Ibid.*, p. 522-523.

² Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 505.

prendrait pas pour autant la forme d'une ligne continue ; « c'est la résolution inébranlable prise de dépasser le point où l'on a été arrêté et -passez-moi cette expression familière- de se hausser d'un cran de plus au-dessus de soi-même »¹. La « montée » serait le fruit d'une tension de la volonté, qui exigerait une « dépense croissante de force comme si le ressort intérieur devenait de plus en plus dur à mesure qu'on le comprime davantage »². C'est pourquoi cet effort est douloureux, il diffère de l'habitude, laquelle sous-tend l'inertie de l'espèce : l'habitude est la répétition du même, l'effort volontaire est celui d'une attention si concentrée sur la réalité qu'elle finit comme par un « soubresaut » à porter ses fruits. La volonté est donc ce qui élève et si elle est ce qui élève, on peut en déduire que c'est la force divine de l'élan vital que l'homme possède en lui. Bien avant d'étudier l'évolution créatrice, Bergson disait « nous ne savons pas que la force profonde de toute énergie, même intellectuelle, est la volonté »³. Donc plus il veut, plus il rejoint Dieu. Si elle est ce qui permet à l'homme de se concentrer, alors nous comprendrons mieux les désirs d'ascétisme des personnages kazantzakiens : l'ascétisme n'est-il pas le rejet de tout ce qui peut faire dévier cette concentration, tout ce qui peut faire plier la volonté ? Pour que la volonté soit tendue comme un arc, il faut avoir la force de rester concentré sur ce rythme supérieur que l'on veut se donner. C'est sans doute aussi ce qui fait que les héros shakespeariens atteignent les sommets de leur force : l'atmosphère éthérée où ils circulent ne comprend rien de ce qui constitue notre atmosphère matériel. Bergson termine son discours fait au collège Voltaire sur un conseil qui rejoint celui de Kazantzaki : « tendez toujours davantage les ressorts intérieurs, n'hésitez pas à les forcer quand il le faudra, et dites-vous bien, quoique le surmenage ne soit pas à la mode, que l'avenir est à ceux qui surmènent »⁴. L'injonction est donc la même : celle de donner plus que l'on peut.

Ainsi l'impossible devient possible parce que l'homme a changé, l'homme peut changer, à condition qu'il sache se soumettre à un idéal plus haut que le possible. Cela explique pourquoi *Ascèse* est l'expression d'une morale idéale qui dépasse les possibilités de l'homme. Nous pourrions répondre à cela : il faut que la morale soit à la mesure de l'homme. Cela serait vrai pour une morale de société, qui, formée en même temps que la société évolue, est forcément à sa mesure. Pour une morale universelle, dont le but n'est pas le bien-être dans la société mais l'harmonie universelle englobant la société, l'élévation de l'homme au-dessus de ses

¹ Bergson, « De l'intelligence », *Ecrits philosophiques*, p. 277.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

déterminations humaines, la morale ne pourra être qu'au-dessus de l'homme, impossible à atteindre avec les déterminations actuelles. Elle ne serait réalisable sans un changement profond de l'espèce. L'enjeu de la morale se trouvera donc dans l'impossibilité actuelle à être appliquée : on doit prôner un idéal toujours supérieur aux possibilités de l'homme.

Cela éveille la force mystique, la tension douloureuse et féconde de l'âme pour atteindre l'inaccessible ; de là l'inquiétude, les pleurs, l'éternelle insatisfaction. C'est seulement ainsi que l'élan devient assez puissant pour que l'homme tendu comme un arc creuse les compromis et atteigne l'idéal ¹.

François résume la montée dans une belle parole rapportée par frère Léon :

Plus bas est ton point de départ, plus haute sera ton élévation. Le plus grand mérite du chrétien combattant n'est pas sa vertu mais le combat qu'il livre pour transmuter en vertu son impudeur, sa lâcheté, son incroyance, sa malice. Un jour, un glorieux archange viendra se placer à la droite de Dieu et ce ne sera ni Michel, ni Gabriel, se sera Lucifer qui aura enfin transmuté son horrible noirceur en lumière².

Une grande âme n'est donc pas celle qui naît grande, mais qui devient grande à force de tendre son vouloir. Il utilise une autre image très belle pour décrire la grandeur des âmes comme celle de Shakespeare : « Comme toutes les grandes âmes, l'âme de Shakespeare était une échelle de Jacob. Elle s'appuyait profondément sur la terre, dans les pierres et la boue de la terre, et appuyait son sommet sur le ciel »³. Elles ne cessent d'être humaines et pourtant deviennent Dieu. Comme pour le mystique ou le génie vu par Bergson, c'est la volonté qui permet à l'effort de se maintenir et de monter aussi haut⁴. Ainsi s'il faut chercher un privilège naturel à ces hommes, il ne peut que se trouver dans leur opiniâtreté. Kazantzaki dit à propos de ses personnages qu'ils ne sont pas encore des saints, ils sont des lutteurs. Rien n'est jamais gagné dans leur lutte, ajoute-t-il. Ils ne sont pas seulement des échantillons à pièce unique d'égoïsme ou d'altruisme. Les bons peuvent devenir méchants s'ils se laissent aller. Les méchants peuvent devenir bons. Tout est donc affaire d'une volonté vive collaborant avec une conscience alerte⁵. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles il choisit d'écrire la vie de François d'Assise, à la jeunesse dissipée.

¹ E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 120.

² Kazantzaki, *Ο φτωχούλης του θεού*, (*Le pauvre d'Assise*), p. 18.

³ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Αγγλία* (*Voyage en Angleterre*), p. 266.

⁴ Bergson, *Les deux sources*, p. 227.

⁵ Entretien radiophonique avec Spiritot.

b) Libération, dépassement et disparition des limites.

Lors d'une rencontre onirique avec son grand-père symbolique El Greco, il lui demande jusqu'où aller, jusqu'où lutter. Aller jusqu'à l'impossible lui répond son grand-père¹. C'est que l'impossible n'est pas ce qui n'est pas possible dans le sens où cela ne pourra pas se faire, mais ce qui n'est pas encore possible dans le sens où, les choses ne sont pas arrivées à la maturation pour devenir aujourd'hui possible. Il s'agit encore d'une de ces contradictions qui se délient dans la durée. Se dire qu'il faut aller jusqu'à l'impossible, c'est se donner la possibilité du changement. La montée sera pleine de cet effort qui s'accompagne pour l'homme d'une souffrance, souffrance parce que tout véritable effort suppose, comme pour l'effort sportif, de déplacer les limites : « L'ascension avec la guerre contre le courant opposé, enfante la souffrance. Mais la souffrance n'est pas souveraine absolue. Toute victoire, tout équilibre d'un moment au cours de l'ascension remplit de joie chaque créature vivante, qui respire, se nourrit, aime et enfante »². Il y a un mot qui désigne parfaitement ce mouvement originairement unique, c'est le mot « libération », qui suggère à la fois une lutte pour s'affranchir d'un poids et la joie d'être libéré. La souffrance vient de ce qu'on lâche du lest, on se débarrasse de l'acquis, des habitudes, et la victoire, la joie, vient de l'élévation.

C'est aussi pour cela qu'il parle beaucoup plus souvent de libération - libération de la matière du corps - que de liberté. La libération est l'acte de se libérer d'un corps pour pouvoir lutter dans un autre plus large, la liberté a quelque chose d'absolu qui aurait une valeur plutôt négative puisqu'elle sonnerait le glas, la fin de la lutte entre matière et esprit, ou la dissolution totale dans la vie. Mais comme l'écrivait Kazantzaki dans une belle formule au détour d'un de ses récits de voyage, la liberté peut être aussi comprise comme un espace assez grand pour ne pas voir les barreaux qui le délimitent³. Les limites de la liberté ne sont pas à envisager dans ce cas seulement spatialement. L'esprit en s'élargissant, en mûrissant, pourra se heurter à de nouvelles limites qui, une fois franchies, l'amèneront vers de nouvelles limites. L'idée du

¹ « -Grand-père chéri, dis-je, donne moi un ordre.

Il sourit, posa sa main sur ma tête; ce n'était pas une main, c'était un feu aux multiples couleurs, la flamme pénétra jusqu'aux racines de mon cerveau.

- Va jusqu'où tu peux, mon enfant...

Sa voix profonde, sombre, comme si elle sortait de la gorge profonde de la terre.

Sa voix est arrivée jusqu'aux racines de mon cerveau. Mais mon cœur n'a pas sursauté.

-Grand-père, criai-je maintenant plus fort, donne-moi un ordre plus difficile, plus crétois.

Et d'un seul coup, dès que j'eus fini de parler, une flamme siffla en déchirant l'air, l'ancêtre indomptable aux racines de thym embrouillés dans ses cheveux disparut et il ne resta plus au sommet du Sinaï qu'une voix qui se tenait debout, pleine de l'ordre, et l'air tremblait :

- Va jusqu'où tu ne peux pas! », *Lettre au Greco*, op. cit., p. 22. On retrouve le même dialogue dans *Le pauvre D'Assise*, entre le frère Léon et un ascète, Kazantzaki, *Ο φτωχούλης του θεού*, (*Le pauvre d'Assise*), p. 58.

² Kazantzaki, *Ascèse*, p. 81.

³ Kazantzaki, *Αναφορά* (*Lettre au Greco*), p. 391.

cercle revient cependant régulièrement, en particulier pour décrire l'ascension d'*Ascèse*¹. La seule manière d'imaginer les cercles pour qu'ils maintiennent l'idée de continuité qui sous-tend la « montée », c'est de partir d'un petit cercle, lequel sera compris dans un plus grand, ainsi de suite jusqu'à ce que le dernier cercle - la fusion avec Dieu - soit atteint. Allant ainsi de cercles en cercles, de plus en plus larges, les limites sont repoussées, les coquilles sont brisées. Il y a donc continuité tant qu'il y a durée, c'est-à-dire tant que sont conservés tous les cercles, pourtant disparus dans le regard jeté rétrospectivement. Les limites ont donc disparu dans le rétrospectif, et ne sont pas encore dans le prospectif. Comme dans le mouvement de l'ascèse, le plus difficile est de voir les limites, même rétrospectivement. Parce qu'on ne dépasse pas tant les limites qu'on ne les repousse, c'est-à-dire qu'elles ne sont jamais derrière nous mais toujours devant. L'action la plus féconde s'élèvera du désir de liberté, ce désir de liberté ne mûrira qu'avec le sentiment de ne pas être libre. Dans cette perspective, il vaut mieux savoir n'être pas libre plutôt que se croire libre. Celui qui souffrira de ce manque de liberté, celui qui sentira que le monde ne peut pas le contenir, dépassera les limites, ce qui provoquera la joie, émotion de plénitude sur laquelle Bergson et Kazantzaki s'entendent parfaitement, joie qui sera prolongée pour Kazantzaki par l'espérance d'aller plus loin, créant de nouvelles limites à repousser. La joie est pour Bergson sans commune mesure avec le plaisir, et ne pourrait pas être non plus plaisir pour Kazantzaki puisque la joie est issue d'un mouvement vers le haut qui est souffrance, non pas parce qu'il doit l'être, mais parce que la tension de la volonté nous arrache à la nature paresseuse de l'homme. Dans le plaisir il n'y a pas de mouvement d'élévation, pas de mouvement créatif. Bergson écrit : « La joie annonce toujours que la vie a réussi, qu'elle a gagné du terrain, qu'elle a reporté une victoire : toute grande joie a un accent triomphal »². Leur position commune sur la joie repose encore une fois sur le fait qu'ils voient d'abord l'effort plutôt que le résultat, d'abord le mouvement plutôt que l'arrêt. La joie semble confirmer que la direction est bonne chaque fois qu'il y a création, laquelle marque une distance irréductible avec l'ancien parce qu'il y a eu une poussée des limites, un agrandissement du cercle.

Par exemple, le commencement de la montée de Saint-François d'Assise et celle de Jésus sont tous les deux des moments de grande joie, de plénitude. La première limite a été franchie, celle qui les rattachait à la demeure familiale, même à la famille :

¹ « J'écris maintenant l'*Ascèse*, un livre mystique, où je décris la méthode selon laquelle l'âme monte de cercle en cercle pour parvenir jusqu'au Contact supérieur. Il y a cinq cercles : Moi, l'Humanité, la Terre, l'Univers, Dieu. Comment monter toutes ces marches et quand nous avons atteint le plus haut, vivre tous les cercles précédents », Kazantzaki, *Επιστολές προς τη Γαλάτεια*, n°48 p. 133-334.

² Bergson, « La conscience et la vie », *L'énergie spirituelle*, p. 23.

Quelle joie ! Comme il avait convoité cela longtemps depuis l'âge de douze ans : abandonner sa maison et ses parents, couper les ponts derrière lui, en finir avec les conseils de sa mère, les grognements de son père et les petits soucis quotidiens qui grignotent l'âme ! Secouer de ses pieds la poussière des hommes et partir, se réfugier dans le désert. Aujourd'hui enfin il a donné une secousse, il a tout rejeté derrière lui, il est sorti du chemin des hommes, il s'est laissé entraîné tout entier dans le chemin de Dieu, il s'est libéré¹.

Par l'expression « tout entier », on comprend que jusqu'alors il refusait d'être « tout entier » à ce qu'il était, et que ce conflit intérieur entre ce qu'il voulait vraiment être, telle était aussi la volonté de Dieu, et ce dont il avait peur², Dieu avant toute chose, engendrait une souffrance extrême. Il se « consumait »³, sentait des griffes se planter dans son crâne chaque fois que le printemps l'enivrait et lui soufflait des désirs⁴. Mais il a « donné une secousse », il a rassembler ses efforts pour repousser ses limites. La joie indique qu'il a pris la bonne direction, C'est encore la Peur qu'il lui faudra dépasser avant de parler au peuple, car il ne sait pas parler, mais il fera le saut, et la parabole pleine d'amour sortira de sa bouche. Dans *le Pauvre d'Assise*, et *la Dernière Tentation*, on oscille entre des moments de souffrance et des moments de joie extrême, oscillation qui les conduit à une joie de plus en plus divine : la joie profonde envahit François et le frère Léon lorsqu'ils construisent leur nid, la Portioncule. Puis son père, le père Bernadone lui rend visite, s'ensuit une dispute, puisque le père commerçant ne comprend pas les aspirations profondes de son fils. Il laisse François en pleurs, comme un « nourrisson qui veut allaiter et qui n'a pas de mère »⁵. François commence alors seulement à comprendre, « la lourde montée, mais elle sera, qui sait, très lente ». Puis il se retrouve seul dans la grotte où ils avaient trouvé la solitude qu'ils voulaient, lui et frère Léon. Là commence une nuit de souffrance, où il dialogue avec Dieu, rapporté dans un discours indirect libre qui nous en offre toute la vitalité : il a restauré la chapelle en ruine, il a consolidé saint-Damien, mais cela ne suffit pas, lui répond Dieu. Il doit consolider François, dont le cœur tremble encore devant la femme, devant son père, devant sa mère. Il doit se libérer du bien-être, du désir de gloire, de désir de joie. Car vouloir la joie, ce n'est pas encore vouloir l'effort qui mène à la joie. Comment peut-il faire le saut ? Un gouffre se trouve devant lui, comment aller jusqu'à Dieu s'il ne le franchit pas⁶? Pour sauter par dessus le gouffre, pour sauter par dessus

¹ Kazantzaki, *La dernière Tentation*, p. 72.

² « Il luttait, vainement, ces dernières années, pour vaincre la Peur : elle seule restait, tous les autres démons, il les avait vaincus - la pauvreté, le désir de la femme, le bonheur du foyer, la jeunesse, seule la Peur restait encore ; la vaincre elle aussi... être capable... il est un homme, l'heure est venue », *Ibid.*, p. 19

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ Kazantzaki, *O φτωχούλης του θεού*, (*Le pauvre d'Assise*), p. 67.

⁶ Kazantzaki, *O φτωχούλης του θεού*, (*Le pauvre d'Assise*), p. 69-70.

ce « François » qui les empêche lui et Dieu de s'unir, il va devoir s'humilier, danser au milieu de la place, non pas dans une autre ville, mais à Assise même. Alors qu'il danse, son père arrive, le supplie de revenir chez eux, un pape arrive et les entraîne à l'évêché. François se met nu, devant le pape et devant son père, pour se libérer de ses chaînes. Le personnage va jusqu'au bout. Le pape lui dit qu'il a atteint l'exagération, que la vertu exige de la modération, mais l'homme, répond François, est dans la modération, et au-delà de la modération, il y a Dieu, « c'est par là que je commence à aller »¹. Puis il s'en ira, toujours accompagné du frère Léon :

François avait commencé à chanter doucement, encore dans la langue de sa mère ; il était heureux ; il avait de nouveau accompli l'ordre de Dieu, il avait dansé, il avait chanté au milieu d'Assise, il avait abandonné son père et sa mère ; il a rompu les chaînes qui le liaient à la terre, il s'est libéré. N'avait-il pas de même chanté quand il avait accompli, en construisant Saint-Damien, le premier ordre de Dieu ? Celui-ci avait certes été plus difficile, et pour cela la joie avait été plus grande².

Joie parce que d'un seul coup, même si l'ordre vient de Dieu, il lui semble que c'est d'abord sa propre volonté qu'il réalise : « Dieu réveille notre âme » « je fais ce que Dieu veut, ce qui veut dire : j'accomplis ma volonté la plus profondément cachée »³. Est-ce que sa volonté a seulement été découverte, ou est-ce qu'il a changé si profondément que sa volonté même s'est élargie, et qu'il veut désormais ce que veut Dieu ? Est-ce, que quand sa volonté est celle de Dieu, son âme s'approfondit jusqu'à lui ? Puis de nouveau, ils repartent sur les routes.

Finalement les tentations semblent constituer elles aussi un poids nécessaire à l'ascension des personnages. Ainsi le temps qui passe dans l'œuvre apporte au conflit de nouveaux facteurs qui s'intègrent et le font évoluer. Autrement l'histoire piétinerait autant que son héros. L'exemple du Christ dans *La Dernière tentation* est particulièrement éloquent, car le conflit qui ronge le personnage semble puiser son dynamisme dans l'acte futur qui permettra de venir mettre un terme à l'épuisante lutte. Dans les derniers chapitres de ce roman, Kazantzaki fait vivre à Jésus, le temps d'un « éclair »⁴, d'un songe, la vie telle qu'elle aurait pu se dérouler s'il avait choisi le chemin de la chair, celui de se marier, d'avoir des enfants. Là, ce contre quoi il luttait toute sa vie, l'objet de la tentation, devient au contraire porteur d'un message positif sur la vie. Désormais le chemin de la chair sera celui de son salut. Mais cette vie de

¹ *Ibid.*, p. 79.

² *Ibid.*, p. 81.

³ *Ibid.*, p. 85.

⁴ Kazantzaki, *La dernière tentation*, , p. 9.

bonheur prend petit à petit un goût amer. Jésus, à la fin de son songe se trouve acculé contre ses choix. C'est au moment où l'on croit que le conflit s'est délié parce qu'il désire ce qu'il peut avoir, qu'il atteint son degré maximal. Le personnage du roman est en train de vaincre de la seule manière possible sa tentation, par la crucifixion et la mort. On le voit dans le roman, tout au long de son cheminement et jusqu'à la montée de Golgotha, se diriger doucement vers la croix. Mais tant qu'il pouvait s'en détourner, l'ombre de la tentation faisait de lui un homme toujours en lutte contre ses propres désirs. La force qu'opposait la tentation était d'autant plus créatrice qu'elle l'obligeait à lutter, à monter, à rassembler ses propres forces pour s'élever au dessus d'elle. Si elle avait disparu sous toutes ses formes, elle aurait laissé place à une satisfaction toute négative, dans le sens où le héros serait devenu, comme dans le songe, apathique. On ne se posera pas alors la question de savoir pourquoi la chair acquière pour Jésus une valeur négative, mais en quoi le rejet de la chair, et sa présence constante constitue, dans le conflit qu'elle impose au Christ, un dynamisme. Le conflit ne dure que tant qu'il est créateur. Par conséquent sa solution n'est pas la fin de la tentation, mais un équilibre des forces, où l'une s'appuie sur l'autre pour s'animer d'un nouvel élan. Si, comme le montre Minkowski dans le deuxième chapitre de *Vers une cosmologie*, volonté et obstacle sont étroitement réunis, pour déterminer « *notre marche progressive en avant* »¹, c'est que l'obstacle est indispensable à la volonté. Mais il faut avant tout le poser comme obstacle afin de s'élever au dessus par un effort de volonté réel. Dans ce sens, le conflit ne peut qu'être conscient. La matière est cette limite qui rétrospectivement n'apparaîtra plus. Le frère Léon comprend l'importance de la tentation. Il se rappelle de François aimant Claire. Les gens croyait qu'il aimait son âme. Mais il aimait d'abord son corps, et à force de le « pétrir avec son sang, ses larmes, et au terme d'une longue et terrible bataille », la chair fut transformée en esprit : « tu es parti de cet amour et par un chemin rempli de pièges et de tentations, après une longue lutte, tu es parvenu, avec l'aide de Dieu, jusqu'à l'âme de Claire »². Pour lui la tentation n'est pas tant un obstacle que le laboratoire de la transsubstantiation, où la matière devient l'obligé de l'esprit. La lutte contre la chair qui attire donne la direction de l'effort pour faire de la matière esprit.

c) « Δεν χωράει » ou l'insuffisance infinie de la matière

Il y a un verbe que Kazantzaki utilise très souvent, que l'on rencontre dans toutes ses œuvres, qui participe par sa récurrence à un style d'écriture comme s'il y avait trouvé l'expression

¹ Minkowski, *Vers une cosmologie*, p. 37. (souligné dans le texte).

² Kazantzaki, *Ο φτωχούλης του θεού*, (*Le pauvre d'Assise*), p. 19.

intime de sa vision, et qui traduit le problème de l'étroitesse de la matière pour l'esprit : il nous permet de lier l'ascèse à l'exigence de création, création de nouvelles formes pour élargir le support de l'esprit, mais aussi, avant cela, de prendre conscience de l'obstacle par la souffrance. L'expression permet à la fois d'offrir l'exemple de la profondeur que peut prendre le verbe, et de nous amener aux autres formes de résistance à l'esprit qui empêche d'atteindre les profondeurs de l'âme. Elle peut être traduite à la fois par « tenir » (je ne tiens pas dans mon corps, δεν χωράω στο σώμα μου), et contenir (mon corps ne me contient pas, το σώμα δεν με χωράει). Elle est utilisée évidemment pour le mot, mais nous la retrouverons dans d'autres expressions : le mot ne peut pas contenir « celui qu'il cherchait toute sa vie » : « Je te regarde en entier et je lutte pour t'enserrer dans le verbe, pour fixer ton visage et te dire : « Je te garde, tu ne m'échappes pas! », mais toi tu brises le mot, comment pourrait-il te contenir? »¹. Un derviche répond à un abbé qui lui demande quel nom il donne à Dieu : « Il n'a pas de nom. Dieu ne tient pas (δεν χωράει) dans les noms. Le nom est une prison, Dieu est libre »².

Au-delà du sens propre du verbe « contenir », la mise en scène de l'expression rapporte souvent un déséquilibre entre les désirs profonds et leur assouvissement dans la matière du monde habité - que ce soit le mot, le corps, la maison, le village, l'île³. Mais aussi, plus qu'un déséquilibre entre un contenant et son contenu, pour continuer la métaphore, l'expression met en rapport deux dimensions hétérogènes du même type que le couple formé par le corps et l'âme.

L'hétérogénéité vient en effet de ce que l'un est matériel, l'autre spirituel, l'un peut contenir, être contenu, l'autre non, au sens propre du terme, car il n'habite pas le monde, dans le sens où il est illimité. Bergson disait à ce propos que le « moi », l'« âme », l'« esprit » est quelque chose qui « paraît, à tort ou à raison déborder de toutes parts le corps qui y est joint »⁴. Il montrait dans l'*Essai* que l'intensité d'une sensation ne pouvait être saisie en fonction d'un contenu et d'un contenant, bien qu'elle soit exprimée de la sorte, pour la simple raison qu'une plus grosse douleur ne contient pas une douleur moins forte en elle, mais implique un

¹ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 468.

² *Ibid.*, p. 152.

³ « Je ne tenais pas (δεν χωρούσα), nous ne tenions plus dans cette patrie étroite, nous choisîmes les âmes les plus insoumises de l'île, nous attrapâmes tout ce que nous pouvions de nos maisons, nous entrâmes dans un bateau, et nous partîmes » *Ibid.*, p.483. Manolios choisi par le pope de son village, le pope Grigoris, pour jouer le rôle de Jésus à Pâques avoue, honteux d'un manque d'humilité qui finalement s'ajustera plutôt bien à la réalité à force de lutter contre ses « démons » : « Et quand je sortis de la maison du Pope Grigori, mes tempes bourdonnaient, il me sembla que le village se resserrait, qu'il ne me contenait pas, [« δεν με χωρούσε »], que je n'étais plus Manolios, le serviteur du vieux patriarche, l'illettré, le parasite, mais plutôt le prétendu élu de Dieu, qui n'avait qu'un seul but », Kazantzaki, *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται (Le Christ Recrucifié)*, p. 177.

⁴ Bergson, « L'âme et le corps », *L'énergie spirituelle*, p. 30.

changement. Un grand espace en revanche implique qu'il puisse contenir un espace moins grand. Mais voilà, Kazantzaki n'utilise pas le verbe contenir pour comparer deux sensations, deux intensités ; le verbe fait jouer d'un côté un corps spatial contenant, de l'autre de l'incorporel, les « désirs », « l'âme », « le cœur », « l'esprit ». Le verbe souligne ainsi, parce qu'il compare l'incomparable et provoque comme une dissonance dans l'esprit du lecteur, qu'il y a plus qu'un problème d'espace. Les exemples donnés ici ont le plus souvent le verbe contenir dans une forme négative. Ils expriment l'impossibilité d'être contenu, problème irrésolu dû à une différence de nature entre ce qu'on veut contenir et le contenant : ce que l'on veut contenir ne peut tout simplement pas être contenu. Le problème était soulevé par Bergson dans *Matière et Mémoire*, à partir de notre façon d'appréhender les souvenirs et leur rapport au corps. Nous avons tendance à voir le cerveau comme contenant des tiroirs à souvenirs, comme si, répondant à un parallélisme entre le corps et l'âme, le souvenir avait une place précise dans la matière du cerveau. Mais le souvenir n'est pas matière, et le cerveau n'est que matière :

Cette survivance en soi du passé s'impose donc sous une forme ou sous une autre, et la difficulté que nous éprouvons à la concevoir vient simplement de ce que nous attribuons à la série des souvenirs, dans le temps, cette nécessité de contenir et d'être contenus qui n'est vraie que de l'ensemble des corps instantanément aperçus dans l'espace. L'illusion fondamentale consiste à transporter à la durée même, en voie d'écoulement, la forme des coupes instantanées que nous y pratiquons¹.

Parce que les souvenirs peuvent être détachés comme des unités quantifiables, on croit pouvoir leur donner une existence réelle dans la matière. Les souvenirs ne peuvent en réalité pas être contenus dans le cerveau parce que chaque instant est conservé en rapport aux autres et s'ajoute à l'histoire indivisible de l'être. En revanche le cerveau saura rappeler, plutôt que conserver, dans le présent, le souvenir, cette fois-ci extériorisé, qui servira à l'action².

Dans le *Banquet*, Arpagos raconte qu'un jour, un vieux paysan de Mannes lui avait dit : « Au temps de nos grands-parents quand Dieu descendait sur terre, il dit un jour à l'homme: Moi les sept couches de la terre et les sept couches du ciel ne me contiennent pas; mais le cœur de l'homme peut me *contenir* »³.

La possibilité d'être contenu ne dépend pas de la grandeur spatiale du contenant. Dieu vise ici l'espace le plus grand qui puisse exister. Il fallait que le cœur soit fait de la même essence que

¹ Bergson, *Matière et mémoire*, p. 166.

² Bergson, « L'âme et le corps », *L'énergie spirituelle*, p. 52.

³ Kazantzaki, *Συμπόσιον*, *Le banquet*, p. 33.

lui pour qu'il puisse le contenir - et contenir ici, dans cette forme positive, n'aura pas une signification spatiale :

Dans le cercle suprême de la divinité, dit Arpagos, il n'y a pas de petit et de grand, de préférence et de condamnation, de nature ou de miracle. Chacun, se penchant sur le grand Océan, prend autant d'océan que sa poignée peut *contenir*, mais aussi dans la plus petite goutte, l'œil de l'initié apprécie Dieu tout entier, sans bord, sans fond, infini, incompréhensible, illimité que seul le cœur de l'homme peut contenir»¹.

Cette poignée qui prend de l'océan fait écho à la dissymétrie entre le sujet et l'objet du verbe « contenir ». L'image de l'écoulement, du fluide, de l'eau trouve ici tout son sens : une poignée d'eau n'existe pas, puisque l'eau a déjà disparu quand on veut la saisir. Rien ne sert donc de chercher la quantité d'eau. Rien ne sert non plus de vouloir contenir l'eau. L'œil du connaisseur lui saura regarder aussi dans la plus infime partie, la goutte, ou comme il reprend un peu plus loin, cet œil « distingue même dans le plus humble vers toute la vision de Dieu »². D'un côté l'esprit n'est contenu par aucun contenant, de l'autre tous les contenants qui voudraient le contenir peuvent laisser apparaître l'esprit qu'ils ont trahi. « Sans bord », « sans fond », « infini », « illimité » et « tout entier » sont des descriptions qui appartiennent encore à l'espace, mais un espace sans forme, sans appui. L'âme humaine (ou le cœur humain) et Dieu sont donc de même nature. Non seulement immatérielle, l'âme humaine peut embrasser le Tout, de l'intérieur - c'est à dire, comme on l'a vu dans la première partie, en sentant profondément son appartenance à un Tout, son interaction avec l'univers. Le cœur contient-il toujours Dieu tout entier ? L'amour universel, comme résultat de l'ascèse poussée jusqu'à son comble, poussera le connaisseur à voir Dieu dans le plus petit vers. Le cœur ne contient donc Dieu tout entier que s'il embrasse l'univers. Ce qu'il y a d'important à retenir ici, c'est l'incommensurabilité des profondeurs spirituelles (l'âme, le cœur, Dieu, l'amour universel) à la quantité créée de la matière. Mais cette incommensurabilité ne se joue que dans les profondeurs, c'est-à-dire là où l'esprit affiche sa nature profonde qui est d'aspirer à la liberté.

D'un autre côté, la souffrance, l'étouffement témoignent d'une limitation de l'esprit par la matière alors que cela nous semblait a priori impossible dès lors qu'on avait définitivement séparé l'esprit de la matière à la lumière de leur hétérogénéité. Mais il y a contact dès lors que l'un limite l'autre : l'un répond aux besoins de l'expression en extériorisant, l'autre veut au contraire s'affranchir de l'expression qui l'enserme, en effaçant toutes les limites qui peuvent

¹ *Ibid.*, p. 32.

² *Ibid.*, p. 33.

l'extérioriser en objet. Cette souffrance, cet étouffement, seront traduits très souvent par le même verbe, « δὲν χωράει », « il » ne contient pas, dans le sens où « il » est trop étroit et c'est contre cette étroitesse, dans laquelle l'âme « étouffe »¹ qu'elle « luttera » pour progresser.

Finalement, aucune expression du vécu ne saura satisfaire l'âme qui se sent à l'étroit dans toutes les formes de la vie. Quand il était jeune aussi, plus il sentait son esprit « s'ouvrir et repousser les limites de la vérité », plus son « cœur se remplissait de tristesse et débordait ». Il trouvait la vie alors « trop étroite », elle ne le « contenait pas »², il désirait la mort, comme si la mort était alors le seul « support » capable d'embrasser dans sa totalité infinie son désir de liberté.

La matière dessine les limites qui séparent le possible de l'impossible, elle corrige les désirs en les rabaissant à sa hauteur comme si elle était par son manque de souplesse, ce qui empêchait l'homme d'accéder à l'infini. Elle apparaîtra plus lourde que la vie, et les élans ne la traverseront plus facilement. C'est la victoire du corps, de la chair sur l'âme et ses désirs d'expansion. La vie sera contenue par la matière et cette harmonie soudaine semble pouvoir n'être pensée, ici, que négativement. Dans *Zorba*, quand le narrateur était jeune, la matière sans doute insuffisante, n'épuisait, n'essoufflait pas son élan, ses envies.

Il s'en fallu de peu que je me mette à pleurer. Tout ce que disait Zorba était juste. Enfant, j'étais plein d'élans fous, de désirs qui dépassent l'homme et le monde ne pouvait pas me contenir.

Peu à peu, avec le temps, je devenais plus sage. Je posais des limites, séparais le possible de l'impossible, l'humaine du divin, je tenais solidement mon cerf-volant pour qu'il ne s'échappe pas³.

Zorba a gardé cette folie qu'il reproche au narrateur d'avoir perdue. Son corps lui permet encore de danser le zéïmbékiko, tandis que le corps du narrateur semble plus lourd, comme si son élan, ses élans de joies, ses émotions étaient « contenus » par le corps, limités dans leur ardeur, quand celles de Zorba au contraire l'élance vers le haut : « En regardant Zorba danser, je comprenais pour la première fois l'effort chimérique de l'homme pour vaincre la pesanteur. J'admirais son endurance, son agilité, sa fierté. Sur les galets, les pas de Zorba, impétueux et habiles, gravaient l'histoire démoniaque de l'homme »⁴. Dans la formule « contenir ses émotions », il semble qu'on se réfère d'abord à l'expression corporelle de l'émotion plutôt qu'à

¹ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 143 : « Je n'accepte pas les frontières, les phénomènes ne peuvent pas me contenir ; j'étouffe ! »,

² Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 116.

³ Kazantzaki, *Zorba*, p. 337.

⁴ *Ibid.*, p. 326.

la limitation de l'émotion en elle-même. Pourtant l'un ne va-t-il pas sans l'autre? Plus le corps contient l'émotion en la laissant à peine apparaître, plus il en réduit la puissance créative, telle la danse de Zorba¹, à laquelle elle aurait pu donner naissance. La matière du corps aura alors eu raison de l'émotion et de son réservoir d'énergie. Il y a donc quelque chose de positif à ce que l'esprit ne puisse être contenu. La matière agit comme la limitation de l'esprit, limitation de son expression. Dans l'expression « δὲν χωράει » se joue chaque fois la victoire ou la défaite de la matière sur l'esprit, mais toujours sur fond de son insuffisance. Si la matière contient l'esprit, elle en réduit l'expression et ne s'en laisse pas déborder. Si elle ne le contient pas, c'est qu'elle se laisse traverser par l'esprit, déborder par lui, et l'esprit ira chercher ailleurs le support de sa création. Par exemple, le récit chez Kazantzaki prend très souvent la forme d'un rêve, comme si la matière de la réalité était insuffisante à exprimer la maturation de ses héros. Il faut que le rêve et sa matière plus souple, soumise davantage aux rouages de son imagination, puisse se faire le support de tout ce qu'il n'aurait pu exprimer avec les déterminations du réel. La danse illustre bien aussi notre propos, non seulement avec Zorba, mais aussi avec François d'Assise, qui, devant le miracle de l'eau ne peut exprimer son enthousiasme que par la danse : « Quand je pense à toutes ces merveilles, il ne me suffit plus de parler et de marcher, je voudrais chanter et danser »². Toute création de forme est en ce sens victoire de l'esprit sur la matière, dès lors que la nouvelle matière - que ce soit la danse par rapport à la marche, le rêve par rapport à la réalité - poussée par l'esprit permet de repousser les limites qu'elle avait imposées jusqu'alors. Mais n'est-ce pas aussi la preuve que la matière peut s'élever jusqu'à l'esprit ?

d) Le déséquilibre nécessaire à l'évolution de l'âme humaine.

Le problème majeur auquel Kazantzaki fait référence à travers l'expression récurrente rappelle par deux fois le point de départ des études bergsoniennes, en particulier celui de *Matière et Mémoire*. C'est la relation du corps à l'esprit, qui en plus du dualisme qu'il présuppose, pose le problème de leur union³. C'est aussi l'incommensurabilité entre les deux parties de ce dualisme confrontée à la nécessaire fixation de l'esprit dans le corps, comme une conséquence qui forme à elle seule un problème majeur de la philosophie. Ainsi le dernier

¹ « Et moi qui avais connu Zorba quand il jetait encore son ombre sur la terre, et qui savait que son corps ne le contenait pas, ni le chant, ni même la danse, je me demandais avec désir, quelle bête allait jaillir, quand viendrait l'heure, éclatant la transparente, qui le gardait encore immobile dans mes entrailles », Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 457.

² Kazantzaki, *Ο φτωχούλης του θεού, (Le pauvre d'Assise)*, p. 322.

³ Le problème est présenté dès l'*Avant-propos de la septième édition* : « Ce livre affirme la réalité de l'esprit, la réalité de la matière, et essaie de déterminer le rapport de l'un à l'autre sur un exemple précis, celui de la mémoire, il est donc nettement dualiste », Bergson, *Matière et mémoire*, p. 1.

chapitre de *Matière et Mémoire* posera le problème plus métaphysique de l'union de l'âme et du corps. Le corps et le mot entretiennent donc le même rapport à l'esprit : ils sont utiles pour canaliser. Le mot permet de canaliser l'émotion, le chaos des sentiments, tandis que le corps permet d'« insérer »¹ - l'expression est de Bergson - l'esprit dans la matière. Il n'est dans ce cas pas surprenant que pour comprendre la relation de l'âme au corps, Bergson ait aussi recours à des exemples dans l'écriture². Il veut démontrer qu'il n'y a pas de parallélisme entre l'action du corps et l'âme ; les mots et les phrases ne constituent pas non plus un strict parallèle de notre pensée. Comme le joue Kazantzaki chaque fois qu'il utilise l'expression «δεν χωράει», l'un déborde l'autre infiniment, et le contenant sera toujours trop étroit par sa nature même. S'il y a débordement, asymétrie ou incommensurabilité, le philosophe cherchera dans la direction qui mène de l'âme au corps, de l'esprit au cerveau, du sentiment au mot et trouvera que corps, cerveau, mot sont autant de point d'ancrage dans la réalité pratique :

Le cerveau, justement parce qu'il extrait de la vie de l'esprit tout ce qu'elle a de jouable en mouvement et de matérialisable, justement parce qu'il constitue le point d'insertion de l'esprit dans matière, assure à tout instant l'adaptation de l'esprit aux circonstances, maintient sans cesse l'esprit en contact avec des réalités³.

Le problème pour Kazantzaki du rapport entre le corps et l'âme n'a pas comme solution l'harmonie. L'harmonie au contraire signe la « fin de la lutte »⁴, la victoire de la chair, celui de la paresse, de la satisfaction, de la petite certitude, de la logique. Le plus souvent d'ailleurs, c'est l'harmonie qui s'installe, parfaite entente entre le corps et l'âme : « souvent cette lutte est inconsciente et dure peu, une âme faible n'a pas la force de résister longtemps à la chair »⁵. L'harmonie revêt le même rôle que la solidification, ou que la satisfaction. Poussée à son comble, elle nous amènerait jusqu'à la schizoïdie pathologique où la vie aurait complètement perdu sa vitalité poétique. Elle ne serait plus que nécessité non questionnée. Le problème du rapport entre l'âme et le corps n'a d'ailleurs de sens que si l'on sait dire ce qu'est l'âme et ce qu'est le corps, ou ce qui, en nous, participe de l'âme et ce qui participe du corps. Plus l'âme se mêle au corps, moins le problème semble fonder puisqu'il écarte même l'idée d'un dualisme. S'il y a parfaite harmonie entre le corps et l'âme, si l'âme ne se sent pas étouffée dans le corps, comment pourrait-elle sentir sa nature illimitée ? Tandis que plus la distinction tend à son extrême, en tant qu'elle est réellement jouée et pas seulement éclairée par des définitions,

¹ C'est d'abord dans l'étude de la mémoire que le souvenir opère comme un point d'insertion de l'esprit dans la matière, et s'« insère » dans une attitude qui lui donnera un peu de sa vitalité, *Ibid.*, p. 69.

² Bergson, « L'âme et le corps », *L'énergie spirituelle*, p. 46.

³ *Ibid.* p 47.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

plus le problème semble se délier de lui-même dans l'effort ou la lutte.

III) Dépassement de l'obstacle matériel.

a) l'ascétisme

Cette lutte prend donc très souvent la forme de l'ascétisme et toujours celle de l'ascèse. Ulysse, Jésus, Manolios, Nikiforos Fokas, François d'Assise, Kazantzaki lui-même¹, (à un moindre degré et à défaut, confiera-t-il de n'avoir pu vivre la vie de confort, non bourgeoise, qu'il aurait voulu) prennent tous à un moment le chemin de l'ascétisme. C'est souvent sur fond, non pas de mépris, mais d'un amour puissant de la matière que Kazantzaki engage soit sa propre personne, ou bien un de ses personnages dans la voie de l'ascétisme, comme s'il ne pouvait acquérir son élan qu'en sentant, contre l'abîme, le poids que lui oppose le corps : « Il y a encore de nombreux démons en moi, et beaucoup de chair autour de mon âme. Ah ! Que Dieu me donne le temps d'anéantir ma chair, afin que mon âme se libère ! »². Le procédé de l'ascétisme c'est la lutte entre l'esprit et la chair. Dans le *Banquet* le narrateur raconte le moment qui l'amena à prendre le chemin de l'ascétisme pour atteindre Dieu. Il désirait « vaincre la logique et faire un pas au-delà de la certitude », « vaincre le corps, cette maladie de l'âme », « briser l'habitude »³. Il voulait « rester seul, libre, loin de la roue de la société, en dehors de l'enclos du troupeau humain » : « Ascèse! déesse toute-puissante, tu sers dans ta main le cœur de l'homme, comme une grenade mûre, et tu en sors le jus »⁴. On retrouve ici tous les obstacles que l'image de la solidification avait su circonscrire et la mise en œuvre d'un procédé pour s'affranchir de ces obstacles : l'éloignement de tous les cadres d'apprentissage pour désapprendre et retrouver l'essence, le jus. L'ascétisme prolonge donc le processus de « désolidification » de l'âme, ou de refonte de l'âme dans le tout, en s'attaquant à l'objet découpé en premier lieu, le corps.

Dans l'*Odyssée*, l'âme et le corps extrêmement robustes du héros permettent de grossir les traits de l'ascèse en faisant de l'effort d'Ulysse une lutte surhumaine où plus rien des acquis humains ne lui suffisent, ni les vertus humaines⁵, ni les dieux : l'âme réussit à soumettre le corps, celui-ci parvient malgré le martyre à ne pas lâcher prise. C'est ce que serait l'ascèse si

¹ En visitant les monastères du mont Athos, déçu par le manque de foi des moines, il émet le souhait de redonner un souffle création à l'ascétisme chrétien, Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 203, et E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 58.

² Kazantzaki, *Ο φτωχούλης του θεού, (Le pauvre d'Assise)*, p. 276.

³ Kazantzaki, *Συμπόσιον (Le banquet)*, p. 61.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵ Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 413.

l'homme pouvait sans plier pousser à l'extrême la distinction de l'âme et du corps. C'est pourquoi aussi, et Kazantzaki le soulignera dans le prologue de la *Dernière Tentation*, la lutte est d'autant plus féconde si le corps aussi est puissant¹. Au chant XV, Ulysse a construit une cité, qui disparaît sous les flammes au début du chant XVI. Il devient alors ascète, se tapit au milieu d'une forêt, et « sans bouger il palpe avidement la forêt toute entière »². Ulysse se concentre sur les bruits, les odeurs, les mouvements qui l'entourent. Si l'on en croit la sensualité de ce passage, l'ascétisme ne le conduit pas à l'étouffement des cinq sens, mais au contraire à l'affinement et au dépassement des limites de leur capacité. Il ne fait bientôt qu'un avec la forêt (« Arbres, eaux, bêtes, fruits ont envahi Ulysse »³). Toujours sans bouger, il bénit chacun de ses organes « qui ne connaît pas la satiété » : son œil qui n'est pas rassasié du monde extérieur, et qui devient intérieur⁴, son oreille qui a pu entendre, dans le grand silence, « le battement d'une aile lointaine, menace d'un arc », « le pas lent et furtif du plus grand ennemi, la Mort! », ses lèvres « pellicule transparente qui embrasse le monde, nue, bouche contre bouche », son nez qui atteint le secret si nu que « ni l'œil, ni l'oreille jamais, ni la lèvre, n'ont pu toucher », et les mains, « mère aveugle aux yeux innombrables sur les tétins de doigts », plus vieille que tous les autres organes⁵. Avec sa vision primitive du monde que renouvellent ses cinq sens parfaitement affinés, l'air a « changé de goût », comme s'il avait réellement changé et recréé le monde. Il attire alors ceux des alentours qui viennent lui faire des offrandes ; il fascine parce qu'il provoque toutes les déterminations humaines. Mais lui reste immobile sur son rocher : « la mousse est montée sur ses jambes, son dos s'est couvert d'herbes et ses cheveux blancs brillent des brindilles enneigées »⁶. Il ne fait pas taire ses cinq sens, mais les besoins humains sur lesquels ils étaient concentrés. Ils deviennent donc moins les organes du corps que ceux de l'esprit : « les cinq épées remuent et grondent, se détachant du tronc, se battant avec acharnement pour dépasser leur nature et devenir des ailes »⁷. La faim et la soif ne sont plus les besoins du corps, ils deviennent ceux de l'esprit, et plus le corps a faim, plus l'esprit se rassasie. Il est libre, parce qu'« il n'y a plus de cité », « il n'y a plus de camp, plus un endroit où l'âme puisse se tenir et la parole se nicher »⁸. Le corps s'assèche tandis que « l'aire lumineuse s'élargit, s'étale dans sa tête, la pensée s'élargit, déborde et inonde la plaine ». Son âme ne campe plus dans sa chair, mais elle a envahi « villages,

¹ Kazantzaki, *La dernière Tentation*, p. 8.

² Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 524.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 525.

⁶ *Ibid.*, p. 526.

⁷ *Ibid.*, p. 527.

⁸ *Ibid.*

amants, ennemis, femmes »¹. C'est comme si le corps, à force d'être épuisé, ne parvenait plus à remplir à son rôle canalisateur, et laissait l'âme retrouver sa nature originelle qui est d'être infinie. Dans le *Banquet*, prolongeant son ascèse, il commence à avoir des visions. Il ressentira comme une dissolution de son être dans la réalité, de la même manière qu'Ulysse .

Mais à ces heures, je vivais si profondément que je ne nommais pas les joies et les amertumes car en les nommant je me serais reposé ; mais je les vivais non baptisées, anarchiques, tout en flux, contact, et vertige. Comme si je vivais musicalement tout, plus profondément que le mot, avec un corps transparent, tout en mouvement et en rythme. J'étais plongé dans un océan de son et de lumière; mais cette lumière devenait rythme et battait mes tempes².

Alpagos qui narre son ascèse donne alors plus de crédits à cette réalité vécue pendant des heures d'affaiblissement qu'à la réalité vécue jusqu'alors. Pourtant ne va-t-il pas à rebours du phénomène de la vie lorsqu'il vise son immersion totale dans le chaos, effaçant par la même la découpe du corps dans la réalité qui permettait d'être à l'écoute de ses besoins vitaux? La vie, écrira Bergson dans *Matière et Mémoire*, effectue des discontinuités dans la matière en imposant à l'être de se « tailler dans la continuité un corps ». Pourtant lui aussi nie que prolonger la direction de la vie par l'acte de tailler d'autres corps dans la réalité, en la décomposant, amènera à une connaissance meilleure de la vie. Il effectue une distinction entre les « besoins fondamentaux de la vie » et « l'intuition immédiate de la vie »³. Les besoins fondamentaux de la vie se rapportent à la matière, nécessité qui divise, puisqu'elle impose par les besoins qu'elle crée de délimiter la réalité. L'intuition immédiate de la vie se rapporte à l'esprit, liberté qui se cherche, et qui peu à peu en se libérant de la matière, retrouve son énergie créatrice primitive. Il montre que pour la science elle-même il n'y a pas de véritables discontinuités dans la réalité, pas de corps distincts au fond du réel. Il faut « s'abstraire »⁴ des images pour avoir une intuition du réel, tandis qu'il fallait nécessairement découper les images pour répondre aux besoins de la vie. La vie a donc tendance naturellement, à cause de sa composante matérielle, à nous éloigner de l'intuition du réel. Aller à rebours du mouvement vital n'est donc pas une méthode insensée pour coïncider avec le réel. Il s'agit de prendre la direction de l'énergie spirituelle, elle aussi composante vitale, mais dématérialisée, libérée de ses contraintes. Aller dans le sens du chaos, ce n'est pas aller jusqu'au chaos qui serait la mort, transformation universelle qui aboutirait à la répétition du même. C'est aller dans le sens de la vie, qui se crée à chaque instant mais garde elle, en mémoire, tout son passé.

¹ *Ibid.*, p. 528.

² Kazantzaki, *Συμπόσιον* (Le banquet), p. 85.

³ Bergson, *Matière et mémoire*, p. 222.

⁴ *Ibid.*, p. 224.

Au bout de l'ascèse, c'est le corps lui-même qui voit fondre ses limites et qui se sent pénétré de tous les événements de la terre. Deux sortes de « voir » pourront distinguer la différence d'une perception à l'autre : voir avec le corps, c'est-à-dire, diviser la réalité en images en fonction des besoins et puis voir avec l'esprit, de l'intérieur, et donner naissance à une « vision¹ ». De l'un à l'autre c'est l'obstacle du corps, de la chair qui a été soulevé :

Combien de fois faut-il te répéter, frère Léon, reprit-il [François] après un silence, que tu dois aussi regarder avec tes yeux du dedans! Tes yeux d'argile annoncent : « Voilà un paysan avec sa femme et son fils ». Mais les autres, les yeux de son âme, ne peuvent pas ignorer le prodige. C'est Joseph, c'est la Vierge Marie assise sur son petit âne, c'est le Christ suçant le lait de sa mère! Ils passent et repassent devant nous, éternellement!...

Je soupirai. J'ai la peau épaisse, le cœur enfoui sous trop de chair, hélas! Quand pourrai-je moi aussi deviner derrière ce bas monde, l'autre, le monde éternel?².

Si frère Léon n'y réussit pas, la vie de François prend le dur visage de l'ascétisme, se nourrissant de rien, son corps devient si chétif qu'il n'arrive plus ni à marcher ni à danser. Ses pieds se défont de l'habitude de porter des chaussures. Il embrasse la pauvreté. Ils décident avec frère Léon d'aller voir le pape pour faire vœu de pauvreté absolue. Il perd ensuite la vue, à la suite d'une maladie contractée. Son « œil intérieur » s'est alors ouvert, il a commencé dit-il à voir l'invisible, son âme voyage, elle se libère, sa vision s'élargit, on le sent heureux. Et frère Léon nous décrit les deux mouvements qui s'écartent, celui du corps qui se décompose et celui de l'esprit qui s'élève : « Toute la journée, ses plaies ouvertes avaient saigné. Le sang coulait de sa barbe, tombait à ses pieds et imprégnait la terre. Mais frère François, détaché de son corps, ne ressentait pas la douleur »³. Comme si, encore une fois, le corps, à force d'être vaincu, cédait et ouvrait les vannes qui retenaient l'esprit et l'empêchaient de voir clairement. Une fois les limites perceptibles de son corps disparues, Ulysse commence à façonner des personnages dans la boue, il engendre des corps : « Un instant il les montre au soleil qui les éclaire, puis d'un coup, il les rejette dans la boue, et façonne d'autres corps »⁴. Comme Dieu, il crée maintenant les formes à partir de sa perception virginale. Il est allé au bout de son ascèse, il est devenu Dieu, géant ; il n'y a plus aucune forme qui ne le contienne, c'est-à-dire, qui

¹ Kazantzaki parlera davantage des « yeux de l'âme » : « Il [El Greco] ne veut pas représenter ce que voit l'œil du corps, mais aussi ce que devine dans le monde visible l'œil inquiet de l'âme », Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p. 92 ; Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 212. Tandis que Bergson distinguera entre la faculté de voir avec les yeux et la faculté de voir avec l'esprit : « Essayons de voir, non plus avec les yeux de la seule intelligence, qui ne saisit que le tout fait et qui regarde du dehors, Mais avec l'esprit, je veux dire avec cette faculté de voir qui est immanente à la faculté d'agir et qui jaillit, en quelque sorte, de la torsion du vouloir sur lui-même » Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 238.

² Kazantzaki, *Ο φτωχούλης του θεού, (Le pauvre d'Assise)*, p. 277.

³ *Ibid.*, p. 245-246.

⁴ Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 535.

puisse déterminer par un cadre préétabli son regard sur le monde. Il crée tout à partir d'une matière brute dont Kazantzaki utilise très souvent l'image dans son œuvre, celle de la boue. Toutes les images qui rompent avec la réalité continue d'une perception primitive font obstacle à la liberté d'esprit des personnages ascétiques. La famille est un obstacle pour Jésus, pour François d'Assise, parce qu'elle est, elle aussi, un contenant, un cercle étroit dessiné dans la réalité où l'âme n'aura pas assez de place. Il est d'autant plus nécessaire pour eux de s'en détacher qu'ils aiment profondément leur famille. Mais ce qui peut apparaître impossible pour nous, parce que trop pénible, sera pour celui qui aime Dieu beaucoup plus aisé, parce que l'amour pour Dieu recouvre tout l'univers, et efface toutes les limites dessinées par les objets d'un amour plus restreint¹. On comprend mieux pourquoi la pauvreté matérielle fait pour François la richesse de l'esprit. Cette pauvreté implique aussi « une sainte simplicité » ainsi que le refus de fonder un ordre, une théologie, le refus de construire un savoir, des écoles, refus d'alimenter l'étude des objets de l'intelligence. Alors qu'un ami, Ruffin, décide de venir vivre avec eux à la Portioncule, François le prévient que le plus difficile pour lui qui a « fréquenté Bologne la savante », sera de ne pas douter et d'embrasser leur certitude². La connaissance constitue, selon François, un obstacle à leur ascèse. De tous ceux qui voudront le rejoindre, il se méfiera particulièrement d'Elie, trop instruit, qui finira par fonder l'ordre franciscain, par construire des églises et des monastères, discuter du bienfondé des lois de François, en douter, douter de la pauvreté³ et finalement effacera ce qui devait être l'essence même de la religion franciscaine. L'obstacle pour lui, c'est le choix d'une vie trop simple qui empêche de « combattre aux côtés de Dieu ». Le désaccord ici entre Elie et François témoigne de la difficulté principale de l'ascèse qui n'est pas de dépasser l'obstacle mais de prendre conscience de l'obstacle.

Dans *Lettre au Greco* Kazantzaki raconte l'histoire de ce grand saint qui pendant quarante années avait mené une vie ascétique. Et pourtant, il ne pouvait pas atteindre Dieu : « Quelque chose se trouvait entre eux et l'en empêchait; après quarante ans il comprit : c'était une petite cruche qu'il aimait beaucoup, parce qu'il mettait dedans de l'eau qu'il buvait et qui le déshydratait : il la brisa et sur le champs s'unit avec Dieu »⁴. Il avait ainsi brisé la dernière image qu'il distinguait de la réalité pour lui et non pour Dieu parce que sa soif avait su en délimiter les contours.

¹ « Frère Léon, dit-il [François], comment les hommes qui ne croient pas en Dieu peuvent-ils se séparer de leur mère pour toujours sans avoir le cœur brisé? Comment peuvent-ils supporter l'indicible chagrin de leur séparation », *Ibid.*, p. 316-317.

² *Ibid.*, p. 148.

³ *Ibid.*, p.227, p.301.

⁴ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 358.

Ainsi beaucoup de personnages de Kazantzaki réduisent leur besoin au minimum. De tels comportements imprègnent le récit de leur mouvement dès lors que l'écrivain crétois essaie de suivre le rythme de leur ascension spirituelle en serrant au plus près leur champ de création. C'est aussi un moyen pour lui de maintenir autant que possible ses personnages hors d'un certain circuit social. En effet, s'il n'y a pas d'individu qui ne soit en partie déterminé par la société dans laquelle il vit, il n'y a rien de plus fascinant que le personnage qui réussit progressivement à s'en détacher, comme s'il allait à rebours d'une création par la société, pour s'affirmer de plus en plus, le regard toujours tendu vers le chaos, comme son propre créateur. L'ascétisme des personnages comme François d'Assise, Ulysse, Jésus ne constitue pas alors un qualificatif qui viendrait s'ajouter à la personnalité. Pour comprendre cela, il est important de bien différencier l'ascèse de l'ascétisme, distinction dans laquelle l'ascétisme apparaît comme un prolongement contingent dans l'ascèse. L'ascèse est d'abord le mouvement spirituel par lequel l'individu se défait doucement de tous les obstacles et des symboles qui l'empêchent d'accéder aux profondeurs de son intériorité, autrement dit, à son âme. L'ascétisme est l'acte d'ignorer les besoins du corps pour libérer l'esprit des automatismes et des soucis quotidiens qui « grignotent l'âme »¹.

Nietzsche dit dans la *Généalogie de la morale*, qu'il n'y a aucun sens des idéaux ascétiques pour l'artiste, ou bien ajoute-t-il, « il est si multiple qu'il vaut autant dire qu'il n'y en a pas »². Il va distinguer l'ascétisme élevé au rang de vertu, et donc l'ascétisme comme valeur, de l'ascétisme nécessaire à l'individu « un renoncement de plein gré, dur et serein », qui « fait partie des conditions favorables d'une spiritualité supérieure »³. C'est à cet ascétisme qu'a recours Kazantzaki. Il ne s'agit plus ici d'un idéal c'est-à-dire d'une valeur posée comme objectif à atteindre. Nietzsche ne critique pas l'ascétisme, qui peut se révéler comme une condition nécessaire pour se mettre à l'œuvre, tant que cette condition se fait entendre d'une manière purement intérieure et individuelle et qu'elle n'est pas élevée au rang d'un idéal : faire un ascétisme en soi qui donnerait un sens à la vie, et oublier, ou refuser de voir qu'il n'est qu'un moyen dont la valeur est toute relative à ce vers quoi l'on tend, voilà ce que reproche Nietzsche au prêtre ascétique. Dans le *Banquet*, ce que le narrateur dit désirer tout en interrogeant son âme (« pourras-tu te donner entière? Peux-tu vaincre le corps? »), c'est que son action soit sienne, « libre, comme un fruit qui mûrit sur sa branche et tombe »⁴. L'image est sans aucun doute empruntée à l'*Essai* de Bergson dans lequel il démontre que l'acte

¹ Kazantzaki, *La dernière tentation*, p.72.

² F. Nietzsche, *Œuvres*, p. 841.

³ *Ibid.*, p. 849.

⁴ Kazantzaki, *Συμπόσιον* (Le banquet), p. 76.

parfaitement libre est celui qui émane de l'âme entière¹. Le motif de la décision libre ne saura être distingué au milieu de tous les instants, insignifiants ou non, de la vie, mais chaque instant de l'histoire de l'être comptera dans la prise finale de la décision dès lors que chaque instant crée l'être jusqu'au moment de l'action. A cet acte, Bergson opposera l'acte automatique, dont le motif existe bien même s'il n'apparaît pas au premier abord, et l'acte qui dérive d'une décision rationnelle basée sur des idées issues elles-mêmes de solidification (le bien et le mal par exemple définis selon les critères d'une société donnée), qui ressemble « à un acte réflexe »² puisque la réflexion qui le précède se joue sur les fondements des connaissances acquises. Ces actes ne sont pas libres puisqu'ils prennent naissance, non pas dans les profondeurs de l'être d'où l'acte émergerait comme une grande certitude mais sur la coquille qui recouvre l'être. Ainsi pourra-t-on mieux comprendre l'image qu'utilise ici Kazantzaki: il faut que l'action se détache comme le résultat de la maturation de son être et non suite à la délibération par la raison. L'ascétisme ne sera pas décidé à un moment donné en fonction des circonstances et de l'intérêt qu'il peut y trouver. Il n'a d'ailleurs pas de commencement ni de fin. Il est un acte qui prolonge l'histoire de son être où le degré de liberté atteint exigera de l'âme, pour qu'elle s'agrandisse, de vaincre les besoins vitaux du corps, ressentis comme les derniers obstacles avant la mort. Et plus il pénètre ainsi les tréfonds de son âme, plus l'action apparaîtra comme une nécessité irrationnelle :

Que je vainque moi aussi comme les ascètes les choses futiles, la peur et la mort, en croyant. Uni à Dieu, je sentirai chacun de mes instants ne pas vouloir tomber, lourd comme le miel, tout en essence, soumission et passion. Ah! Comment briser les verres de l'intelligence, criais-je, qui polluent l'eau immortelle, et boire bouche à bouche à la source, sans questions et apories, sans mots et sans sophismes. Avec l'amour, la foi, simple et de tout son corps - comme on se jette à la mer, sans tergiverser, en luttant, en désirant et en soumettant les lois.

Dans *Ascèse*, Kazantzaki essaie avant tout d'influer sur une disposition d'esprit, sur le mouvement de la pensée. L'ascétisme pourra apparaître ensuite comme une volonté qui grossit de l'intérieur et qui accompagnera l'évolution du personnage ; celui-ci cherchera à se concentrer sur l'aspect spirituel de la vie, et sur le rejet de tout obstacle matériel, charnel, qui constituerait une rupture dans la continuité du personnage. La création de l'œuvre pour l'écrivain et la création de soi pour l'ascète sont donc étroitement liées dans la littérature

¹ « Il demeurera d'ailleurs entendu que ce sont là des représentations symboliques qu'en réalité il n'y a pas deux tendances, ni même deux directions, mais bien un moi qui vit et se développe par l'effet de ses hésitations mêmes, jusqu'à ce que l'action libre s'en détache à la manière d'un fruit trop mûr », Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 132.

² *Ibid.*, p. 127.

kazantzakienne puisqu'elles sont dans chaque cas l'occasion d'un travail pour défaire les nœuds de matière qui empêchent l'esprit de se libérer.

Toute ma vie, écrit-il dans *Le Jardin des Rochers*, ne fut qu'une lutte désespérée avec les puissances des ténèbres et, surtout, avec les puissances de lumière que chacun de nous porte en soi. Je m'efforce, ahanant de reconquérir ce que j'ai conquis toute ma vie : cette arène minuscule de liberté, cette étincelle vacillante de l'esprit, cette flamme insoumise, sanglante, éphémère de mon cœur¹.

Le but de l'ascèse comme on a pu le pressentir jusqu'à présent, c'est la liberté, si par liberté on entend ici l'esprit qui s'apparaît tel qu'il est, sans les contraintes de la matière, illimité comme Dieu. Le but de l'ascèse, c'est donc aussi d'atteindre la réalité, puisqu'être libre, c'est être libre de la matière, et que la matière, ou la vision matérielle du monde est ce qui nous empêche de voir la réalité. Or plus on perçoit les mouvements profonds de la réalité, plus l'action des personnages pourra s'y ajuster.

b) L'action, le héros, l'héroïsme (François, Manolios, Zorba, Le Capétan Michalis).

D'ailleurs en parallèle à leur ascétisme ou suite à cet ascétisme, c'est la volonté d'agir qui se déploie. A la fin du *Banquet* par exemple, avec l'arrivée du printemps, on sent qu'Arpagos ne va pas en rester là. Il renaît doucement à la vie, sentant comme pour la première fois tous les bruits de la terre. Mais surtout il a fait un rêve qui laisse prévoir que l'ascétisme ne sera qu'une étape de son ascèse. C'est la voix de son père qui se fait entendre : qu'il se lève ! Il demande Dieu ? Dieu est Action, celle « pleine de fautes, de balbutiements, de patience et de combat »². Et un peu plus loin d'ajouter : « Et celui qui trouve Dieu et travaille avec lui, c'est celui qui combat et avance avec la même méthode dans son petit cercle »³. François se met aussi à l'œuvre, en commençant par donner un toit à cette œuvre, l'église de saint-Damien. L'action, pour celui qui a du bon sens, ne se commence pas en dehors du petit cercle de sa vie : « Nous allons commencer avec les petites choses, les chose faciles ; petit à petit on s'attellera aux grandes choses ; et ensuite si on arrive à finir ces grandes choses, on s'attellera aux choses impossibles »⁴. L'œuvre se construit ainsi doucement, parce qu'elle s'élargit en agrandissant son cercle, sans avoir de plans, en rongant lentement la matière qu'elle trouve sur son passage. S'il ne fait pas d'Assise son premier champs de lutte, comment réussira-t-il à entraîner l'humanité ? Il attire alors ses disciples dans la Portioncule, comme s'il plantait la

¹ Kazantzaki, *Le Jardin des Rochers*, p

² Kazantzaki, *Συμπόσιων (Le Banquet)*, p. 87.

³ *Ibid.*

⁴ Kazantzaki, *Ο φτωχούλης του θεού, (Le pauvre d'Assise)*, p. 59.

graine d'où jaillirait le grand arbre, car chaque disciple ira, prêchant, sur les routes, à la rencontre des gens.

Manolios, autre exemple, qui se sentait à l'étroit dans son village, voulant agir sur le monde entier, n'en sortira que pour aller jusqu'à la montagne de Sarakine où se trouvent les réfugiés. Manolios ne cesse d'agir pour rendre la vie des réfugiés plus facile. Lui et le pope Fotis apprennent l'alphabet aux enfants, envoient les réfugiés chercher travail et nourriture, et quand ils se retrouvent seuls, ils discutent de leur action. Ils semblent se questionner sur l'écart entre la visée de leur action, l'humanité, et la matière de leur action réelle, petit cercle par lequel ils commencent :

Et dans la plus petite pierre, disait un soir le pope Fotis, et dans la plus humble fleur, et dans l'âme la plus sombre, se trouve Dieu tout entier, Manolio. Faisons ce que nous pouvons de notre petit village [...], travailleur, fécond, aimé, qu'il brille de sa divinité. Voilà comment nous voudrions que devienne le monde entier. Car, sache-le, aux confins du désert, chaque action a des répercussions dans tout l'univers¹.

Ainsi ces personnages ont beau être a priori isolés que ce soit sur le front de lutte intérieure ou sur le front de lutte extérieure, l'action, même petite, a son importance universelle. Comme un organisme qui grossit par un processus de dissociation, l'action se propage partout où elle peut trouver une ouverture. Manolios se fait tuer dans l'église, assassiné par le peuple barbare et décrit comme tel. Il a pris sur lui toute la haine du village, le pope Grigoris le désigne comme la source de tous les désastres du village. Il accepte. Il est jeté dans la foule. On le nomme excommunié, il se laisse tuer sans se débattre ; le Christ, se dit le Pope Fotis, vient de se faire à nouveau crucifier. Mais cet acte héroïque aurait-il pu être vain ? Il aurait pu être enfoui à jamais dans l'église. Mais un acte héroïque n'est-il pas héroïque parce qu'il y a eu témoignage ? Sans témoin serait-il encore héroïque ? La question ne se pose sans doute pas, parce que ne se répandront jamais que les actes qui ont été vus. Les gens de l'église, ceux-là même qui l'ont tué, porteraient sans doute en eux le sacrifice, comme des témoins inconscients d'une histoire qui proliférerait dans les souvenirs souterrains du village, si des turcs, ayant appris la présence de « bolchéviques » au village, n'avaient pas été dépêchés pour effacer la menace. Heureusement les réfugiés de Sarakine l'apprennent, et continuent la marche, la même qui les avait menés au village, désormais chargés de l'histoire du sacrifice de Manolio. Kazantzaki laisse ainsi l'acte héroïque ouvert à sa propagation.

¹ Kazantzaki, *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται (Le Christ Recrucifié)*, p. 313.

Les gens, dit Kazantzaki dans le prologue de *La liberté ou la Mort*, ne croit pas qu'il ait pu exister des hommes d'une telle force, pareils à ceux de l'histoire racontée par Kazantzaki, prêts à sacrifier leur vie pour une idée. Quelle force, quelle humilité ne fallait-il pas en effet pour comprendre que la devise « la Liberté ou la mort » devait se transformer en un cri qui réussirait à dire « la Liberté et la mort », et que la liberté ne serait gagnée qu'au prix de la mort ? C'est d'ailleurs seulement à la fin du roman que le Capétan Michalis formule la devise autrement, comme si elle venait éclore à la surface au bout d'une longue maturation lors de laquelle il s'apprêtait, inconsciemment, à mourir¹. Cinq de ses compagnons le suivent, leur cerveau leur dit de partir mais leur cœur ne les laisse pas² ; le Capétan Michalis, et son neveu Kosmas sont transfigurés par l'action. Presqu'encerclés par les turcs en haut d'une montagne, ils ont encore le choix de partir. Le Capétan laisse à ses compatriotes la liberté de partir. Il y a ceux qui réfléchissent aux leurs, pèsent le pour le contre, et partent. Il y a ceux qui réfléchissent et ne partent pas. Et puis il y a ceux qui ne réfléchissent pas du tout et embrassent, plus qu'ils ne choisissent, la liberté et la mort. De quelle liberté le Capitaine parlait ici ? Celle d'avoir vaincu la mort parce que son geste final signifiait son mépris pour elle et son amour profond pour la vie, non pas la sienne, mais la vie des hommes pour qui il se sacrifiait ? Si la mort n'est plus un obstacle, ne lui impose pas de faire retraite, c'est qu'il ne la voit pas : pourtant allant à une mort certaine, il n'est pas dupe. Cet héroïsme va à l'encontre de toutes les déterminations humaines, parce que l'instinctif l'emporte sur l'intelligence, ou il est ramené à hauteur de l'intelligence et force les barrages que l'intelligence aurait élevé entre l'homme et l'acte final :

Tu comprends que c'est celle-ci la valeur de l'homme : demander et savoir qu'il demande l'impossible ; et qu'il soit sûr qu'il l'atteindra parce que s'il ne se décourage pas³, s'il n'écoute pas ce que lui entonne la logique, mais qu'il garde entre ses dents son âme et continue avec foi, avec obstination à poursuivre l'impossible, alors le miracle a lieu, et jamais l'esprit sans aile, l'esprit commun n'aurait pu le deviner : l'impossible devient possible. Mourir pour la liberté, n'est-ce pas briser la nature humaine ?⁴

La nature humaine ne nous commanderait-elle pas en effet plutôt de partir, de survivre, de penser à soi ? Presque tous ses héros sacrifient leur vie au nom de quelques choses de supérieurs ou font acte d'héroïsme ; même Zorba, dans la mine qui s'effondre, laisse partir tous les ouvriers et rassemble ses forces pour qu'elle ne s'écroule pas sur eux. Il ne meurt pas,

¹ Kazantzaki, *Ελευτερία ή Θάνατος (La liberté ou la mort)*, p. 533.

² *Ibid.*, p. 535.

³ Le mot en greco est « ληποψυχώ », c'est-à-dire qui manque d'âme.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

mais ne semblait pas à cet instant avoir peur de la mort, parce qu'il ne pensait pas à la mort : il était tout entier la mine, tout entier dans l'ouvrier, extase suprême de celui qui, concentré à l'extrême, ne voit plus les limites de son corps, mais se meut au rythme de l'univers matériel qui l'entoure. Tout le texte qui précède le moment où la mine va s'effondrer nous amène jusqu'à ce moment :

Je raccrochai la lampe et regardai travailler Zorba. Il se donnait tout entier à la tâche ; il n'avait rien d'autre à l'esprit, il ne faisait plus qu'un avec la terre, le pic et le charbon. Il faisait corps avec le marteau et les clous, pour lutter contre le bois. Il souffrait avec le plafond de la galerie qui se bombait. Il luttait avec toute la montagne pour s'emparer du charbon par la ruse, par la violence. Zorba sentait la matière avec une infaillible sûreté et la frappait sans se tromper, là où elle était plus faible et pouvait être vaincue. Et, tel que je le voyais à ce moment, barbouillé, plein de poussière, avec seulement le blanc des yeux qui luisait, il me semblait qu'il s'était camouflé en charbon, qu'il était devenu charbon, pour pouvoir plus facilement approcher l'adversaire et pénétrer dans ses retranchements¹.

Les mouvements de Zorba sont toujours spontanés, pas tant irréfléchis qu'en accord profond avec ce que Bergson appellerait « le sens de la vie ». Il s'élance pour sauver la veuve, dans cette très belle scène hautement dramatique, où les vieilles glapissent et les villageois lui lancent des projectiles. C'est Madeleine lapidée. Doucement le cercle semble se rétrécir autour de la condamnée. Même le narrateur, s'il ose une remarque, ne fait rien. Zorba arrive et s'élance pour s'interposer. Il n'arrivera pas à la sauver et sera tout entier à sa peine. Zorba pleure comme il rit. Son corps joue pleinement ses émotions comme l'enfant qui vit tout entier ce qu'il ressent : « un moment, il se secoua comme s'il voulait s'enfuir. Mais il se contint » ; il boue², il s'énervé, on le sent surtout en constant éveil. Pas besoin au narrateur de lui raconter ce qui s'est passé avec la veuve, « Zorba le flaire »³. Il est assez sensible au monde pour que son âme lui dicte ce qu'il faut faire, plein de bon sens, au sens où Bergson l'entend. C'est-à-dire un bon sens prophétique, les pieds profondément ancrés dans la réalité : un rêve présage de la mort proche de Madame Hortense⁴, il est inquiet le matin de la catastrophe dans la mine, comme s'il savait, comme s'il sentait que quelque chose dans sa construction ne suffisait pas. Dans les personnages de Jésus et le Pope Fotis, c'est dans le regard et le visage que la morale passera le plus profondément. Avec Zorba tout le corps est en mouvement. Toute la personnalité est engagée dans les événements. Profondément ému la

¹ Kazantzaki, *Zorba*, p 128-129.

² *Ibid.*, p. 210.

³ *Ibid.*, p. 268.

⁴ *Ibid.*, p. 288.

veille de Noël, il se sent « renaître avec le Christ »¹. Bien loin d'une attitude cynique, il se montre sensible aux fêtes comme s'il en éprouvait le sens profond. Et surtout, il n'a pas peur. Ou la peur pourrait être de deux ordres : celle qui mobilise d'autant plus de forces qu'elle doit être dépassée, et celle qui recouvre l'âme.

Allant jusqu'au bout de leurs idées, les choix faits par les personnages kazantzakiens les amènent jusqu'à la mort d'une manière qui ne semble jamais résorber l'énergie dans une attente passive. Si leur destinée est la mort, non pas dans le sens où ils y sont prédestinés depuis le début, mais dans le sens où c'est dans la mort que leur vie prendra sa plus profonde signification, alors ils n'hésitent pas. Ils n'arrêtent pas leur lutte ascensionnelle, et donnent l'impression d'une avancée active continue. Et s'il faut passer par la mort, ils y passeront, mais ils ne semblent s'y lancer que comme s'il s'agissait de la traverser, comme s'ils visaient beaucoup plus loin.

IV) Ulysse, l'homme futur.

Les personnages prenant de l'âge, on ne retrouve rien de l'inertie d'une vieillesse tranquille, comme aurait pu faire le choix dans une dernière tentation Jésus. Il se serait brisé parce qu'il aurait été avant tout un homme avant d'être un dieu. C'est ainsi que lui apparaissent ses apôtres pendant son songe. C'est ce que lui dit Pierre qui a vieilli et qu'il finit par reconnaître derrière « ces chairs pendantes et ces yeux qui coulent »² : « je suis un homme, ça m'a brisé ». Tout ce qui pourrait constituer une pause est écarté. Ulysse choisit de ne pas rester sur Ithaque, mais de continuer son voyage. Cette énorme épopée laisse l'impression d'une très lente maturation vers la mort. Il rencontre sur son île ceux que la vieillesse a alourdis, dont les rêves se sont défaits, dont l'énergie s'est épuisée dans le plaisir doux d'une vie sans souffrance. Il cherche les nouveaux membres de son équipage et choisit ceux qui sont encore plein d'élans, âmes courageuses, pour l'accompagner dans son voyage. Ce personnage n'abandonne rien ou du moins ne semble rien vouloir abandonner de ce qu'il contient d'énergie.

Dans le chapitre de son autobiographie romancée consacrée à la création de son personnage Ulysse, il avait montré toute la difficulté de sculpter un homme dans un autre moule que celui qu'on connaît, de l'arracher à ses déterminations pour le faire évoluer vers une forme supérieure, nouvelle. Il lui fallait se libérer des toutes les influences extérieures, soulever tous

¹ *Ibid.*, p. 140.

² Kazantzaki, *La dernière Tentation*, p. 499.

les obstacles des croyances, des faux dieux, des espoirs, laisser l'homme d'aujourd'hui là où il est pour créer une espèce nouvelle : l'homme nouveau. Autant d'efforts qui, pour approfondir la réalité dans le sens de sa durée, trouvent leur empreinte dans chacun des moments qu'il réussit à épurer de ce qui pourrait les rendre reproductibles. Il les fixait doucement, dans le personnage que deviendrait Ulysse.

Si le voyage d'Ulysse dans l'*Odyssée* d'Homère est d'abord un retour, apparaissant rétrospectivement comme un rétrécissement du champ de possibilités, le héros de Kazantzaki lance à ses camarades, au début de la nouvelle aventure « Partons pour le dernier voyage, un voyage sans retour ! »¹. C'est ainsi que le héros aurait pu se satisfaire de sa vie à Ithaque et finir ses jours au côté de sa femme et de son fils. Mais à l'étroitesse de l'île, s'oppose les multiples possibilités de la mer. De la même manière, la jeunesse offre autant de routes possibles, de virtualités, comme le dira Bergson, que la vieillesse ferme une à une². L'action et le voyage ne vaudront à partir de maintenant que pour eux-mêmes, peu importe à quelle fin tant qu'ils lui ouvriront « la route – toutes sont belles – où son âme se déploiera », puis d'ajouter « Où nous allons, amis, mon cœur ne s'en soucie »³. Ce voyage sera une ouverture.

Kazantzaki non plus ne sait pas ce qu'il va se passer⁴. L'écrivain lui-même se soumet au rythme intérieur de maturité du héros dont les décisions ne pourront être prises que dans l'irréductible durée de son évolution. Or s'il n'y a plus de but, qu'est-ce qui guide le voyage? Qu'est-ce qui motive la décision, le choix d'une route plutôt qu'une autre? On apprend avec Bergson que de telles questions sont posées à cause de l'habitude que nous avons prise de considérer l'action par rapport à son but et d'ignorer dans l'acte réellement libre le mouvement créateur profond par lequel le moi se modifie à chaque instant : ce qui fait que la prise de décision et sa répercussion rayonne bien au-delà d'un but, ou d'un motif qu'on croit leur trouver. Et très souvent, les prises de décision se formulent chez Kazantzaki non pas comme le choix entre plusieurs alternatives, mais comme un choix, qui ne s'explique pas, comme le résultat d'une maturation qui rend la décision obscure, irrationnelle, et renvoie à plus tard sa compréhension, ou d'un progrès intérieur dont le moi de surface ne comprend pas encore toute la signification. Par exemple il écrit dans sa *Lettre au Greco* : « Le vent se remplit de benjoin et de mélodie ; je sentis soudain que j'étais heureux ; une décision cachée

¹ Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 95.

² Bergson, *Ecrits Philosophiques*, p. 510

³ Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 102.

⁴ « j'attendais d'apprendre, déroulant en moi le mythe. J'écrivais sans plan de l'esprit, d'autres forces me conduisaient; celles-ci conduisaient ma main et forçait le cerveau à suivre, à mettre de l'ordre », Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 475.

mûrissait en moi dans l'obscurité, je ne pouvais pas voir encore son visage, mais j'avais confiance »¹, puis il ouvrit la fenêtre, le ciel était en feu, l'atmosphère de la rue lui arrivait avec ses odeurs et son rythme, il descendit dans la rue, et dans une vitrine il vit une gravure sur cuivre du mont Sinaï ; au milieu sainte Catherine avec sa couronne royale sur la tête. Il regarda la gravure un long moment et ne réussit pas à détacher ses yeux. La montagne s'identifiait maintenant à sa « montée » et doucement la décision prenait le visage auquel cette lente maturation allait aboutir, comme si tous les éléments d'une vie venaient en déterminer la singularité :

Des désirs enfantins, des prophéties absurdes, des rêves se mêlaient maintenant avec l'image du Sinaï très réelle devant moi ; et d'un seul coup la décision cachée qui mûrissait en moi prenait son visage. Voilà la route, dis-je tout haut, c'est cela que je vais faire, j'ai trouvé : je vais aller au Sinaï ; là-bas nous verrons².

Le chapitre est terminé, nous passons au suivant par une transition douce tandis que l'adverbe « d'un seul coup », ne convainc pas du contraire. Et de nouveau un peu plus loin « De longues heures chaque jour, je sillonnais le désert, et je sentais en moi, mûrir une décision cachée qui n'osait pas encore apparaître avec son nom »³.

Dans l'épopée de l'*Odyssée*, les décisions viennent aussi lentement, leur moment est épais pour donner le temps à tous les éléments de s'entremêler à leur mûrissement. Le voyage commence, sans savoir où il les mène :

Je regarde en avant, joyeux comme le vieux héron cendré qu'enveloppe le vent chaud et parfumé de l'Arabie.
Mais librement, j'abandonne mon cœur au sort.
Lentement, grâce au chant, à la rame, à la réflexion et au rire, nous trouverons, frères, où lacer à coup sûr le navire⁴.

Puis c'est Hélène qui lui apparaîtra en rêve. Comme beaucoup des personnages de Kazantzaki, Ulysse semble avoir fait sienne les étapes d'*Ascèse*, et sentir qu'en s'efforçant à tout moment d'accompagner consciemment la modification de son moi, il modifie la couleur du futur, il agit dans une perspective d'éternité : « toujours je me suis efforcé de transformer le feu sauvage en lumière ; et partout où je voyais la lumière, je l'attisais pour en faire une flamme »⁵. Croire que le voyage a un but précis c'est faire mourir avec le but accompli toutes

¹ *Ibid.*, p. 253

² *Ibid.*, p. 254.

³ *Ibid.*, p. 289.

⁴ Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 356.

les actions qui y ont menées, et toutes les nouvelles virtualités qui ont mûri pendant ce temps. La libération consiste justement à se décharger de tous ces buts, compris désormais comme obstacles, qui semblent donner une direction prévisible à la vie, laquelle ainsi découpée, s'épuiserait dans un présent sans cesse renouvelé, ou pour Ulysse s'il décidait de rester sur son île, dans une vieillesse stérile. Déçu par son fils Télémaque, aux premiers chapitres de l'épopée, incapable de prendre le relais de son père, trop « délicat »¹, Ulysse agit comme si toute sa descendance ne dépendait que de lui, oublieux de sa progéniture, il lutte dans la perspective que son effort créateur lui survive et profite au reste de l'humanité. En s'imprégnant du présent de son action, il est donc tout entier tourné vers le futur. Son but, le but de son existence, se distille à son tour dans la durée : n'est alors, pour Ulysse, un véritable but que celui qui demande à être dépassé, pour que l'effort ne décroît pas et se prolonge.

S'il fait d'Ulysse un « *archétype* »², Kazantzaki ne semble pas vouloir lui donner une forme précise, morale, qu'il adresserait à son époque comme un modèle de vertu (ne prend-il pas part à plusieurs massacres dont celui de Knossos au chant 8?). Sa personnalité s'accomplit au contraire parfois dans le meurtre, dans l'ascétisme, mais il y a, au fond, une direction profondément morale que la lente maturation laisse découvrir : celle qui aboutit à l'universel amour, qui éclate avant de mourir, qui s'exprime par exemple lorsqu'il voit un papillon mourir « le cœur de l'Impitoyable se déchira, ses yeux se gonflèrent de larmes, il creusa la terre de ses ongles, et doucement, enfouit l'insecte comme s'il avait enfoui dans la terre son fils unique »³. Le soumettant au même exercice que dans *Ascèse*, Kazantzaki cherche à faire apparaître, à travers la personnalité changeante du héros mythologique, la force créatrice continue qui déborde toutes les déterminations sociales ou religieuses, et qui puise son dynamisme dans le moi véritable, c'est-à-dire, un moi changeant à chaque instant parce que vivant, et pleinement conscient de cette vitalité qu'il porte en lui. Ulysse serait donc un idéal dès lors qu'il se fait à chaque instant, consciemment, architecte de son histoire, de son évolution, créateur de sa propre personnalité qui ne cesse jamais de changer et d'évoluer au fur et à mesure des aventures et des époques qu'il traverse. Ce héros incarne parfaitement le mouvement essentiel à la vie, cette flamme que la philosophie bergsonienne tente de réintégrer dans un champ possible de connaissance intuitive par opposition à une connaissance intellectuelle. Nous suivons d'ailleurs de près ce personnage pendant 33333 vers sans jamais lire l'élément d'une connaissance intellectuelle acquise et fixée, comme s'il était à

¹ Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 88.

² « Αρχέτυπο », Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 483.

³ Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 747.

chaque instant entièrement lui et qu'il rejetait dans une mémoire de tous les instants ce qu'il avait pu apprendre le long de son voyage.

On observe ainsi tout au long de l'épopée, l'impressionnante puissance créatrice d'Ulysse qui, malgré son âge avancé, ne semble pas s'essouffler ; il construit par exemple une cité idéale au chant XV, puis la voyant se faire détruire il assimile cette tragédie et évolue vers l'ascétisme, moment à partir duquel toute création semble commencer par une création de soi, afin de trouver en lui la puissance créatrice de la vie. Il se calque sur le rythme de la durée vitale car sa personnalité ne cesse d'être créée, de s'enrichir à chaque instant, de se gonfler et de se modifier, en évoluant sans cesse vers un dépassement des limites humaines qui le feraient tenir dans un moule précis, dans une idée, dans un courant. Kazantzaki dit à propos de son personnage : « Je sentais que plus Ulysse avançait, plus son ego s'élargissait faisant éclater chaque nouveau moule »¹.

Par ailleurs, c'est la singularité de son histoire qui forge sa personnalité : le personnage kazantzakien vient conforter la philosophie bergsonienne selon laquelle la personnalité n'est pas scindée entre une unité éternelle et une multiplicité changeante, mais sa totalité organique se trouve à chaque instant bouleversée. Il suffit d'ailleurs de voir comment Kazantzaki appelle son héros. Il n'est finalement, que très rarement Ulysse. Il est nommé au fur et à mesure selon ce qu'il fait puis au fur et à mesure selon ce qu'il fut, par exemple il sera nommé « le Meurtrier² » quand il tue, mais également « l'Archer³ », « le Rusé », « le Solitaire », le « compatissant⁴ », « l'Orgueilleux⁵ », « l'Homme aux sept âmes⁶ » l'Eprouvé⁷, l'Homme, l'Errant⁸, le Vagabond⁹, l' « Ascète¹⁰ », le « Vieillard¹¹ ». Sa personnalité s'impose en retour au récit : c'est ainsi que de héros vigoureux et solitaire au début de l'*Odyssée* de Kazantzaki, il devient prophète en Egypte, puis ascète au chant XVI bientôt connu de toute l'Afrique, dramaturge au chant XVII, pour ne citer que quelques traits saillants mais c'est sans oublier toutes les nuances, la multiplicité des changements internes et externes qui ne viennent pas seulement combler l'intervalle entre deux actions, mais portent ces actions à maturité et qui

¹ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 453.

² *Ibid.*, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 103.

⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁶ *Ibid.*, p. 244.

⁷ *Ibid.*, p. 231.

⁸ *Ibid.*, p. 378.

⁹ *Ibid.*, p. 379.

¹⁰ *Ibid.*, p. 671.

¹¹ *Ibid.*, p. 719.

font que les transformations sont ressenties comme des « passages naturels », parce qu'elles se préparent à chaque moment :

Un rêve, une chanson, une histoire, dans l'*Odyssée*, n'apparaîtra pas comme de la rhétorique ou comme une construction, car quand le lecteur regarde de l'intérieur, il trouvera la nécessité intérieure de chaque détail, il vivra les changements psychiques d'une situation à l'autre comme un passage naturel. Toutes ces métamorphoses, quiconque les vit de l'intérieur, les sent tellement naturels, simples, et nécessaires, comme la maturation d'un fruit¹.

L'histoire d'Ulysse et les événements qui s'enchaînent dans l'*Odyssée* ne peuvent être racontés en quelques pages, nous explique Kazantzaki, chacun des déplacements du héros donnant lieu à de nouvelles rencontres, de nouvelles péripéties, qui ne manqueront pas de transformer le héros, comme autant de petits changements dont il s'imprègne et qui au fur et à mesure, créant de nouvelles possibilités, de nouveaux horizons, renouvellent ses besoins spirituels et déterminent ses décisions. Il insiste sur deux points : la nécessité de chaque moment, et même s'il s'agit d'une épopée², les traits généraux de l'histoire ne prime sur aucun détail, ce qui confirme l'idée qu'un résumé ne rendrait rien de l'essentiel de l'œuvre, et que la personnalité d'Ulysse ne peut être comprise qu'à travers tout son vécu irréductible. Et puis la seconde idée est celle d'une intériorité de l'œuvre, liée à l'intériorité du lecteur dès lors que celui-ci peut en prendre la mesure : l'enchaînement des événements ne se fait non pas dans un rapport de cause à effet visible, l'action n'étant alors considérée qu'en fonction de son résultat, mais il s'effectue selon un dynamisme interne de compénétration dans lequel c'est la vie psychologique du héros qui guide le récit. C'est elle qui lui donne cette continuité indivisible que toute extériorisation en événements bien délimités, comme s'il s'agissait de parties jointes les unes aux autres, ne pourra rendre. N'est-on pas passé, comme une sorte de maturation imperceptible, du puissant héros courageux à la recherche d'aventure, au mendiant qui, au chant XXI, plein d'humilité, ressent une profonde joie à demander la charité³? Et quand une jeune femme lui ouvre la porte, ce n'est pas un vieillard qu'elle voit d'abord, mais une flamme ; l'ascète rentre et comme un saint propage sa sainteté jusqu'à la femme qui veut tout abandonner pour le suivre.

La nature, elle aussi dynamique dans sa dimension temporelle témoigne de l'activité créatrice de la vie et du héros : le soleil qui se lève ou la nuit qui tombe sont constamment présents,

¹ Kazantzaki, cité par Kimon Friar, « Η Οδύσσεια του Ν. Καζαντζάκη », *Kainouria Epoxi* 1958, p. 76.

² Kimon Friar remarque que si le rythme et l'ampleur font de l'*Odyssée* une épopée, "la psychologie profonde et le développement du poème ont un caractère dramatique", *Ibid.*

³ Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 689.

chaque fois décrits d'une manière totalement nouvelle, accompagnant ainsi la durée du héros en témoignant de l'unicité de chaque moment, de chaque journée¹. Mais le temps ne garde pas la même fréquence, celle cadencée par le rythme du soleil et de la lune ; la vie d'Ulysse semble couvrir les siècles :

Le temps passe, la roue tourne, la lune s'allume et s'éteint, la terre, comme une biche, s'allonge aux pieds de l'Archer, qui, sans un mot, la caresse de la main droite.

Des affluents rampent, ou des prairies fleurissent, ou le sable jaune d'or remue comme un tigre dans la lumière.

Les parfums changent, les oiseaux et les langues des hommes, les flûtes changent et les danses ; de nouveaux masques couvrent les mêmes dieux qui portent les éternelles peurs.

Le jour brûle, les pierres rougissent comme des cigales ; la nuit tombe brusquement comme un sabre, en partageant le monde².

C'est la lente maturation de l'âme qui pour réussir à se hausser au-dessus d'elle-même a dû passer les âges. A la mère Terre qui regarde son dernier fils, Ulysse, et se plaint de tous ces êtres qu'elle a mangés et qui n'ont pas mordu sur le temps, une voix répond qu'il faut du temps pour « ensemer terre et femmes », faire des fils, des filles, il ne faut pas se hâter³. Ulysse commence à l'époque d'Homère. L'*Odyssée* d'Homère ne couvre-t-elle pas aussi les siècles en jetant la graine qui a levé et dont on ressent aujourd'hui encore profondément les racines ? Mais l'*Odyssée* d'Homère a mûri et laisse derrière lui un fils du même nom, nouvelle graine qui vient d'être semée et que Kazantzaki espère aussi féconde que la première.

Au final, c'est avec le rythme de la vie elle-même que Kazantzaki cherche à faire coïncider son héros Ulysse car l'œuvre offre, à celui qui la regarde attentivement, le spectacle d'une création continue. Il écrit ainsi en 1943 à propos d'Ulysse, presque vingt ans après le début de la rédaction de l'*Odyssée* : « Je le sentais s'identifier de plus en plus à l'élan mystérieux et indestructible qui se manifeste sur notre planète sous forme de Vie⁴ ». Ni le héros, ni la vie ne tolère la moindre répétition ou stagnation de son élan, c'est le principe même de la durée chez Bergson et le principe vital sur lequel est axée la morale d'*Ascèse*. Ulysse est un être libre, créateur. D'ailleurs peu nous importent les œuvres qui se détachent de lui. Avec François d'Assise on assiste, parallèlement à son élévation vers Dieu, au détachement de l'œuvre qui

¹Par exemple « C'est le soir, les cheveux de la nuit sentent les algues salées, les étoiles s'allument, étincellent là haut comme des braises ardentes, et jettent des étincelles vers la vague parfumée » *Ibid.*, p. 279.

² *Ibid.*, p. 673.

³ *Ibid.*, p. 671.

⁴E. Kazantzaki, *op. cit.*, p.453.

commence déjà à germer, séparément de son fondateur. Mais on ne la suit que vaguement parce qu'en se détachant elle se différencie des volontés de son créateur et que celui-ci se heurte à l'évolution imprévisible de ce qu'il a lancée, avant de finalement l'accepter. Dans l'*Odyssee*, on ne suit pas les œuvres mais seulement l'homme. Les personnages François, Jésus, ou Ulysse sont créateurs mais en tant qu'ils se créent eux-mêmes. Cette « création de soi par soi », nous l'avions vu dans la première partie, consiste à se libérer de toute emprise sur l'esprit qui pourrait rendre une prise de décision extérieure à la personnalité toute entière. Cette libération mène à l'acte libre, voulue par la personne entière, reflétant comme un miroir, l'âme entière. C'est donc d'abord sur l'ensemble de leurs actes que le récit se concentre. Difficile de saisir exactement quelles sont les conséquences des actions d'Ulysse. Il faudrait rester là où il sème pour contempler son œuvre comme des nouveaux sillons ouverts. Il faudrait s'éparpiller dans toute la matière de l'univers.

Peter Bien voit dans cette œuvre de l'*Odyssee* « l'expression complète du système philosophique de Kazantzaki », une œuvre « bergsonienne » par opposition au nihilisme que son ami Prévélakis, parmi d'autres, croyait y trouver. Peter Bien démontre la pertinence d'une analogie systématique entre Ulysse, ou l'esprit d'Ulysse et l'élan vital¹ : le personnage d'Ulysse est l'incarnation de l'élan vital, et toute apparence d'une pensée dualistique irréconciliable se dénoue dans une lecture bergsonienne moniste parce que s'y subsume toutes les tendances contradictoires (bouddhisme, nihilisme) dans une « synthèse organique », « transcendance des antinomies »². Mais selon nous ce n'est pas le bergsonisme comme théorie qui viendrait délier en lui-même les différentes influences qui peuvent se contredire entre elles. C'est plutôt la pensée bergsonienne du temps comme durée qui nous offre une méthode pour comprendre en quoi, chaque rencontre avec chaque maître spirituel (Bouddha, Lénine, le Christ...) correspond à une influence absorbée et fondue dans le tout de cette personnalité qui se crée. Ce n'est pas alors dans le bergsonisme que tout se délie, mais dans une personnalité qui avance sans regarder en arrière, ramassant sur son passage tout ce avec quoi il entre en contact. Tous les instants reposent les uns à côté des autres, dans leur ordre strict d'apparition. Pour y avoir des antinomies, il faudrait considérer chaque période d'influence en dehors de ce que la personnalité d'Ulysse en fait à chaque moment particulier

¹ « L'épopée cherche à dessiner toute la condition universelle comme le voyage évolutif de l'élan vital (l'élan vital¹ de Bergson) dans la matière, dans un cheminement créatif qui se détruit en transmutant la matière en esprit.[...] l'esprit d'Ulysse dans l'épopée bergsonienne peut équivaloir à l'élan vital et faire un voyage semblable dans la matière, dans une marche créative, qui progressivement « solidifie » l'élan non matériel en action et ensuite continue dans la dissolution de ces coagulations », P. Bien, *op. cit.*, p. 36. Voir aussi p. 198-199.

² *Ibid.*, p. 197.

de ses rencontres. Mais nous serions déjà hors de l'œuvre. Toutes les étapes spirituelles que traverse Ulysse-Kazantzaki forment la ligne d'évolution de l'homme qui veut faire de chaque expérience un enrichissement fécond : il s'enrichit de toutes les influences sans que l'une ne résorbe l'autre mais plutôt en faisant que chacune prenne la couleur de sa personnalité, se mêlant ainsi à tout son passé. Le silence qui constitue la dernière partie d'*Ascèse* et que Prévélakis interprète dans l'*Odyssée* comme la marque du nihilisme qui engloutit toute l'œuvre n'est pas pour Bien l'annihilation de toutes les valeurs, mais l'indifférenciation totale dans laquelle de nouvelles valeurs peuvent être recrées. Ainsi selon Bien, toute l'œuvre commence par une indifférenciation et progresse vers elle, et cette dynamique qui part d'un flux qui dans sa rencontre avec la matière se coagule puis continue par la destruction de la matière constitue la structure de l'œuvre. Mais comment, dans ce cas, délier le paradoxe d'un héros qui nous ouvre les routes vers le futur et qui pourtant, nous renverrait avec sa mort, à une totale indétermination ? Comme la *Dernière Tentation du Christ*, la fin de l'*Odyssée* ne devrait-elle pas plutôt être un début, mais un début qui repose tout entier sur l'œuvre ? La mort semble interrompre l'effort porté par le héros jusqu'ici. Comment peut-on considérer comme une ouverture un voyage qui mène lentement à la mort ? L'écrivain referme-t-il la vie de son personnage sur elle-même, de même que son épopée s'achevant oblige le lecteur à fermer le livre ou à recommencer indéfiniment la lecture pour redonner vie à Ulysse, comme Sisyphe, condamné à faire rouler indéfiniment une énorme pierre jusqu'en haut d'une montagne ?

Mais cela serait encore penser la création vitale comme une forme finie, et nier l'effort de l'écrivain grec pour créer un héros dont la dimension la plus importante est celle d'être créateur, allant jusqu'à donner l'illusion qu'il guide l'écrivain, lequel se soumet à sa propre intériorité, imprévisible. Kazantzaki reprend dès *Ascèse* l'idée claire de Bergson selon laquelle il y a deux forces qui s'opposent : celle de la matière qui descend comme un poids mais qui offre une résistance à une autre force, celle de la vie. Dans la « montée » d'Ulysse ce dualisme est clairement présent par les deux lignes qui s'écartent doucement, celle du corps qui vieillit, et celle de l'esprit qui cherche à se libérer : « l'âme embrasse étroitement le corps jusqu'à ce qu'il pourrisse »¹. Ainsi la durée irréductible de l'intériorité soumet le corps du héros à son rythme, malgré sa direction déterminée. Au chant XIX, il nargue la mort, elle-même présente tout au long de l'épopée comme un personnage : « je suis un os dur que je te

¹ Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 615.

jetterai, Trépas. Mais j'y tiens encore »¹. S'il sait qu'il doit mourir, que le courant descendant de la matière ne peut être pas être invertie, l'énergie spirituelle peut cependant être épuisée de sorte que la matière n'entraîne dans sa descente finale que les déchets du corps. Et tandis que le corps du héros, appelé *Grand Ascète* doucement vieillit, la flamme intérieure continue à mûrir offrant par chacun de ses actes infatigables de l'imprévisible, du nouveau, de nouvelles routes, jusqu'à ce qu'il libère de la matière de son corps toute l'énergie spirituelle, vitale qu'il contenait: « il s'est libéré, il s'est vidé, il est devenu lumière s'agitant dans le vent »². Il a triomphé de la matière.

Son individualité poussée à bout s'est refondue dans l'universel, il laisse son empreinte éternelle, créatrice, sur le monde héritier: «comme le ver à soie, il a rongé, sur toute la terre, les feuilles de tous les muriers, il en a fait de la soie »³. Ne reste alors de cette lutte qui gouverne finalement toute l'épopée, que l'incommensurabilité entre la richesse infinie des routes qu'il a ouverte et le corps piteux, nu, épuisé qu'il offre à la mort.

L'écrivain fait de la mort de son héros non pas un état qui clôturerait le récit, mais le moment témoin d'un être qui a atteint la pleine conscience de lui-même car le rythme de ses actions libres épouse le rythme de toute sa richesse intérieure, volant ainsi à la mort, comme ultime libération, tout le bien qu'elle aurait pu lui prendre: « Mort, l'Archer t'a trompée, il t'a volé ton bien ; toutes les scories de la chair, il les a brûlées, avant que tu n'arrives, elles sont devenues esprit et t'échappent. Tu ne trouveras à prendre que des feux éteints, des charbons et les cendres de la chair »⁴. A la fin du livre, il est devenu esprit, libéré de la dernière cage matérielle qui l'enfermait, son âme s'envole. Mais ne prenons pas seulement le point de vue de la fin de l'œuvre sans prendre en compte tout le chemin qui nous y a amené. Si l'on veut que cette œuvre soit bergsonienne, alors soyons bergsoniens jusqu'au bout, et disons que ce que la mort d'Ulysse consacre, c'est la mémoire conservée d'un élan qui a franchi ses limites parce qu'il est allé plus loin, parce qu'il a fait l'effort de volonté jusqu'au bout pour élever son âme jusqu'aux cieux. Il réussit à « lancer la flèche au-delà des limites de l'homme »⁵. Il est devenu lui aussi symbole éternel concentrant en lui l'effort complet de l'élan, son âme est comme un arc complètement tendu, prêt à éclater, et la flèche qu'il envoie va d'autant plus loin qu'il faudra que l'homme recommence cet effort surhumain pour pouvoir l'atteindre et

¹ *Ibid.*, p. 615.

² *Ibid.*, p. 784.

³ *Ibid.*, p. 758.

⁴ *Ibid.*, p. 739.

⁵ *Ibid.*, p. 491

peut-être même le dépasser. Le symbole est éternel parce qu'universel : son combat et sa victoire entrent dans le cadre universel du dépassement de l'espèce humaine. Ainsi la pensée ne devrait pas s'arrêter à la mort abyssale du héros. Bien développe l'idée selon laquelle la mort permet à l'élan vital de se libérer pour donner de nouveau la vie. La mort deviendrait ainsi l'accomplissement de la vie : « la mort est la couronne de la vie car le fait de se débarrasser de la matière libère la force du poids de ses propres coagulations hétérogènes, permettant à sa vitalité d'être libre une fois de plus dans sa volonté de devenir vivante »¹. Du point de vue du corps la vie s'arrête, il y a alors discontinuité, et tout recommence ensuite. Ce serait faire de la fin d'Ulysse une sorte d'apocalypse. Mais il y a eu tout le livre et en refermant le livre, ce que le lecteur garde, c'est le symbole d'Ulysse, la masse des éléments ingérés est en grande partie oubliée, mais l'empreinte est définitive dans la conscience du lecteur : elle laisse la forte impression d'un effort continu de l'homme, infatigable, au vouloir tendu comme un arc. Et c'est comme cela que nous imaginons la victoire de l'esprit sur la matière : la matière du livre n'est plus là, elle appartient au passé, mais elle nous suit tout entier dans notre présent, comme une étoile qui meurt mais qui au loin continue à briller². Il écrit dans *Ascèse* à ce propos, comme pour se défendre d'un nihilisme :

Il nous faut bien comprendre que nous ne cheminons pas de l'unité de Dieu à la même unité de Dieu. Nous ne cheminons pas d'un chaos à un autre chaos. D'une lumière à une autre lumière. D'une obscurité à une autre obscurité. Quelle valeur aurait la vie ?

Nous sommes partis d'un chaos tout puissant, d'un abîme inextricable, où se confondent lumière et ténèbres. Et nous luttons tous, plantes, animaux, hommes, idées, et dans ce court passage de la vie humaine, pour ordonner en nous le chaos, nettoyer l'abîme, transformer dans nos corps le plus de ténèbres possibles en lumière³.

¹ P. Bien, *op. cit.*, p. 38.

² Kazantzaki, *Ascèse*, p 95 « Vois comment la lumière s'élançait d'une étoile afin de parcourir les ténèbres de l'éternité et poursuivre sa course immortelle. L'étoile peut mourir mais jamais la lumière : tel est le cri de liberté ».

³ Kazantzaki, *Ascèse*, p. 91.

Troisième chapitre : l'expression de la durée, dans la matière du roman

Nous avons vu la participation des voyages à l'émergence du personnage futur, la montée des personnages qui servent de fil conducteur à la structure des romans. Il serait intéressant, dans ce dernier temps, de voir si la vision plus serrée de son œuvre romancée, prenant en compte les jeux du narrateur, la manière d'exprimer l'intériorité des personnages, les descriptions des scènes, servent la notion de durée, comme si chaque élément se laissait emporter dans le sens ou la direction qu'il veut donner à la montée de ses personnages. Le problème de l'expression de la durée se posait tout autant que l'esprit, l'un et l'autre coïncidant dans la philosophie bergsonienne. Pourtant nous avons montré que le roman, non seulement en tant qu'acte créateur artistique dont la genèse reste indéterminée mais en plus parce qu'il nous insère dans une histoire qui a son propre rythme de durée, ne pouvait être considéré que sous l'angle de sa durée. Mais cela concerne le roman en général. Maintenant, celui, en particulier, qui ressent l'écriture comme un obstacle à l'expression de l'esprit parce que cet esprit libre s'est libéré de certaines déterminations intellectuelles, celui qui ressent que la narration peut rapidement interrompre le mouvement continu de la réalité, mouvement de la réalité intérieure à l'écrivain mais aussi extérieure, ne fera-t-il pas plus d'efforts pour libérer l'esprit dans la matière qui résiste ? Comment Kazantzaki va-t-il faire pour essayer de traduire le mouvement continu avec des instruments, le verbe, le nom, l'adjectif qui désignent d'abord des états plutôt que des mouvements¹ ? Comment fait-il pour nous parler d'un devenir spécifique ? Doit-on placer Kazantzaki dans le mouvement littéraire qui adopta le « stream of consciousness », et que l'on a pu rapprocher de Bergson ?

Nous pouvons déjà répondre par un élément : de la même façon qu'il n'y a pas un substrat immobile sur lequel s'organiseraient les changements de la personne, il n'y a pas non plus de substrat du temps sur lequel viendrait se coller des états de choses. Cela serait penser le temps comme un réservoir vide, temps unique qui se remplirait des changements et des mouvements des êtres vivants, de la matière. Le temps de l'histoire est rythmé et déterminé par l'évolution des personnages. Nous aurions du mal à préciser en combien d'années se déroulent les récits de Kazantzaki, combien de temps dure un voyage, un déplacement. Combien de temps Zorba et son patron passent-ils sur l'île de Crète ? Combien de temps se passe entre le moment où Manolios est désigné pour jouer le rôle de Jésus et le moment où il meurt ? Combien de temps

¹ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 303.

de ce songe où l'on voit Jésus vieillir, avoir des enfants ? Dure-t-il réellement le temps d'un éclair, ou plutôt le temps d'une vie ? Mais il s'agit ici plutôt de parler du temps réel, efficace, qui d'ailleurs ne se donne plus dans un vocabulaire temporel applicable à toutes les situations, mais dans le vocabulaire spécifique de ce qui change, de ce qui se meut à un moment donné. La temporalité dans ses œuvres et cela est particulièrement évident dans son œuvre majeure *Ulysse*, s'exprime surtout par le déplacement, par le mouvement des choses dans l'espace, par les actions, par les mouvements intérieurs, enfin par tout ce qui compose la succession ininterrompue du récit. D'où l'impression qu'il n'y a aucune discontinuité, et que le temps est élastique, s'étire ou se rétracte : il ne s'agit pas d'un temps neutre, sur lequel vont être placés des intervalles plus ou moins longs. Tout est mis à contribution de ce mouvement unique et continu qui est celui de la personnalité du héros dont la mémoire semble assez longue pour contracter en elle une très longue histoire. Nous savons en tout cas que tout le voyage d'Ulysse commence à partir du moment où il part de l'île jusqu'à sa mort. Dans cet intervalle, c'est une œuvre immense qu'il accomplit, trop dense pour un lecteur qui se fatigue à suivre l'action ininterrompue. Cet effet de continuité ajouté à l'action créatrice incessante du héros nous donne l'impression d'une avancée infinitésimale vers la mort présente très tôt dans l'épopée. Mais en même temps, la pleine conscience, la grande concentration du héros à chaque instant ne permet pas de faire des impasses. A sa mort la durée du héros, concentrant dans sa personnalité une histoire immense, est extrêmement tendue. Dans les livres plus modestes en taille comme celui de Jésus ou celui de François d'Assise, l'intensité est encore à son comble : ce n'est sans doute pas tant la quantité des actions qui comptent que l'intensité de la lutte contre la nécessité. La nécessité eût fait de Jésus un père de famille. Sa montée se serait d'un seul coup courbée, pour se calquer sur la durée de la matière, ligne horizontale sans ascension, présent renouvelé pour toujours. Au lieu de cela, il refuse la tentation, il veut la mort et cette volonté l'élève en un instant au-dessus de toutes les déterminations humaines. Mais parce que cette décision s'appuie sur tous les efforts qu'il a fait auparavant, elle leur ajoute la note qui leur donne un sens nouveau. Tandis que la vie de son songe a beau durer plus longtemps, elle n'aurait rien apporté à tout son passé. Sa vie aurait été moins intense, sa durée moins tendue.

1) L'expression de l'âme hors de la pensée du héros

a) Réfutation d'une théorie du roman chez Bergson

L'article écrit par Andreas K. Poulakidas publié en 1971 dans le *Journal of modern literature* et intitulé *Kazantzakis and Bergson : metaphysic aestheticians* est un des seuls qui prend pour objet de son étude les deux auteurs dont nous avons noté l'intuition commune. Il fait émerger de sa lecture de l'œuvre du crétois une illustration de la notion de durée de Bergson. Mais s'il s'attarde plus longuement sur cette notion c'est surtout en s'appuyant sur la conscience des personnages de Kazantzaki, comme s'il voulait que le même travail effectué sur des auteurs plus « modernes » comme Virginia Woolf soit effectué aussi sur l'œuvre de Kazantzaki. Les termes de « Metaphysic Aestheticians » sont sans doute inspirés de l'œuvre de Shiv K. Kumar, *Bergson and the stream of consciousness*¹ que Poulakidas cite à plusieurs reprises et dont il sera intéressant de présenter brièvement les grandes lignes.

Dans l'article de Poulakidas, les œuvres de Bergson y sont citées dans leur ordre chronologique puisqu'il commence par faire référence à l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, puis *Matière et Mémoire*, l'*Evolution créatrice*, enfin les *Deux sources*. Un des mérites de Poulakidas est de se pencher en particulier sur le livre *La Liberté ou la Mort* de Kazantzaki, alors qu'on y lit, comme le note C. Janiaud-Lust « près de cinq cents pages sans rencontrer l'écrivain, le pessimisme héroïque et les grands thèmes de l'*Askitiki* »². Par conséquent, on peut dès à présent penser que Poulakidas n'y cherchera pas l'expression conceptuelle d'une théorie de la durée, ou des thèmes communs aux deux auteurs ; il s'intéressera davantage à l'expression de la durée comme un temps psychologique qui se déroule à travers les états intérieurs des personnages. L'utilisation de l'expression « stream of consciousness », présente dans l'étude de Kumar concernant l'influence de Bergson sur les nouveaux écrivains du début du siècle offre une lecture des œuvres de Bergson orientée de manière à justifier un courant littéraire bergsonien. Poulakidas va donc essayer de retrouver les traces de cette influence que Kumar pense avoir repérée au XXe siècle chez Virginia Woolf, Dorothy Richardson et James Joyce, cette fois-ci dans l'œuvre de Kazantzaki, en s'appuyant sur le deuxième chapitre de *La Liberté ou la Mort*. Le flux de la conscience telle qu'elle est étudiée dans l'*Essai sur les données immédiates* serait illustré par ce qu'il appelle l'abandon des points de vue traditionnels. Dans ce chapitre, Kazantzaki laisserait les repères temporels « arithmétiques » pour les remplacer par un « temps psychologique », rythmé par

¹ Shiv K. Kumar, *Bergson and the stream of consciousness Novel*, New York, New York University Press, 1963.

² *Ibid.*, p. 456.

la conscience des personnages. L'effort pour pénétrer l'intériorité de ses personnages aurait pour effet le déploiement de leur pensée en une multitude d'émotions, où se mélangent, s'interpénètrent souvenirs du passé et perceptions présentes. Mais l'exemple qu'il nous donne est, plus qu'une véritable pénétration dans la conscience du capitaine Michel, une description de son état intérieur où le point de vue de narrateur ne disparaît pas. Pour qu'on puisse assimiler la technique littéraire d'un écrivain au « courant de conscience » et prendre la mesure de sa spécificité, il semble qu'il faille plus qu'une simple vue interne du narrateur sur le personnage. Que le narrateur nous donne le temps de quelques paragraphes, quelques pensées de remémoration, ne permet pas de choisir le texte comme illustration de la durée définie par Bergson, ou du « courant de conscience » en littérature.

Poukalidas s'appuie pour illustrer ses propos sur la théorie littéraire que Kumar nomme « stream of consciousness » et dont il affirme retrouver les origines et le développement théorique dans le manifeste *l'Introduction à la métaphysique*. Si F. Worms a mis en lumière l'enjeu métaphysique de l'art par rapport à la notion de durée et le problème commun qui habite le milieu intellectuel et artistique de ce début du XXe siècle (et pour preuve, le rayonnement du manifeste et l'enthousiasme qu'il provoqua¹), ce n'est pas sans distinguer Bergson de ses « contemporains² ». Le terme « contemporains » n'est d'ailleurs pas anodin ici puisqu'il ne permet pas de les regrouper dans un domaine particulier, littéraire, artistique ou philosophique, ni de placer Bergson sur le même terrain d'étude. Les citations ne nous autorisent pas en effet à déduire que Bergson prend la littérature comme objet de son étude. Elles viennent certes appuyer à plusieurs reprises le problème de l'incommensurabilité de l'intériorité de la conscience à son déploiement dans l'écriture, mais seulement à titre d'exemple. Y distinguer une prise de position sur la littérature comme le fait Kumar en dessinant autour de sa théorie un avant et un après du roman, roman traditionnel et roman nouveau, cela nous semble aller bien au-delà de ce que le texte de Bergson nous dit (il intitule d'ailleurs son deuxième chapitre « Bergson's theory of the Novel »). Il aperçoit aussi chez Bergson une critique « du traitement de la mémoire dans le roman traditionnel³ » née de la distinction entre mémoire volontaire et mémoire involontaire. Mais avant de s'attarder sur cette lecture trop partielle de *Matière et Mémoire*, laquelle peut mener à de rapides rapprochements, demandons-nous s'il existe dans la notion de la durée, un tel enjeu littéraire. Faut-il comprendre en effet que la méthode bergsonienne peut avoir une application dans la

¹ Worms, « L'art et le temps », p. 155

² *Ibid.*, p. 153.

³ Kumar, *op. cit.*, p. 25.

littérature, comme si la méthode philosophique trouvait son correspondant dans la méthode littéraire ? Dans notre étude jusqu'à maintenant à aucun moment nous n'avons voulu faire de la littérature de Kazantzaki l'application en style littéraire d'une théorie bergsonienne. Au contraire c'est toute la personnalité de l'écrivain qui va trouver dans l'écriture le meilleur moyen d'exprimer sa spécificité. Poulakidas relève à juste titre que Kazantzaki « est capable de saisir le tout de l'existence et de la vie de l'homme et la signification et l'essence profonde de la vie, quelque chose qui explose constamment en formes, en nuances et en rythmes, en de nouvelles impressions et expressions »¹. Mais il ajoute quelques lignes plus loin que l'œuvre du crétois constitue un effort pour traduire dans un langage littéraire, les « pensées élaborées de Bergson », qui selon lui, ne procurent pas à Kazantzaki « d'images, de métaphores, et de symboles »² comme peut le faire la philosophie de Nietzsche. Cette remarque est d'autant plus surprenante que Bergson élabore non pas une théorie littéraire, mais une philosophie de l'image, où l'image, poétique ou non, est nécessaire à sa propre philosophie. Ce qui est évident selon nous, c'est que la narration de Kazantzaki atteint cette vitalité parce qu'il essaie de rester aussi près que possible de son émotion ; Bergson a réussi à porter plus loin la connaissance de soi avec la création de la notion de durée, mais encore une fois, ce n'est pas une théorie qu'il apporte, mais une nouvelle méthode d'approfondissement de la réalité, qui lui permet de serrer justement au plus près cette émotion. C'est une méthode pour mieux voir, dans laquelle on se plonge sans qu'il n'y ait de retour en arrière ni de réfutations possibles. Aussi on ne cherchera pas l'expression d'une thèse philosophique, mais l'expression d'une intériorité qui va dans le sens bergsonien d'approfondissement de la réalité. Sa méthode n'est en rien littéraire, mais il s'agit d'un moment philosophique, comme d'un paradigme qui emporte avec lui tous les contemporains de Bergson à un niveau plus élevé de la réalité.

A l'origine de nombreuses controverses sur les rapprochements entre Bergson et la technique littéraire, se trouve l'assimilation du « flux de conscience » en littérature et du « courant de conscience » véritablement présent dans l'œuvre de Bergson, mais qui sert à décrire le processus par lequel la vie évolue dans un temps psychologique, et qui est à l'origine du développement de l'intelligence et celui de l'instinct (un courant de conscience qui traverse la matière)³. Nous pourrions aussi le confondre avec les plans de conscience présents dans

¹ Poulakidas, *op. cit.*, p. 272.

² *Ibid.*

³ Bergson, *L'Evolution créatrice*, p. 182.

*Matière et Mémoire*¹, mais ceux-ci désignent l'oscillation que peut faire la conscience entre le rêve et l'action, ou entre état virtuel qui, passant par toute une série de plans de conscience, devient un état agissant et présent, entre la dilatation de l'esprit qui embrasse une plus ou moins grande partie de son passé et l'insertion de l'esprit dans le présent. Mais les plans de conscience ne nous font pas non plus passer du passé dont on se souviendrait à un présent plus proche de nous. Il désigne plutôt notre façon d'être plus ou moins concentrés sur notre action pratique. *Ascèse* en ce sens, pourrait être comprise comme une dilatation de l'esprit passant par différents plans de conscience entre la deuxième partie qui nous demande d'embrasser tout notre passé, et la quatrième qui exige de rétrécir son champ de conscience pour embrasser l'action. Et puis nous pouvons aussi justifier ce rapprochement à partir de la durée de Bergson telle qu'il l'envisage en particulier dans l'*Essai* : le moi profond est une continuité de changements ou d'états qui s'interpénètrent. Mais pour Bergson ce moi profond n'est pas autant saisissable dans une pensée extériorisée que dans l'acte où s'incarne parfaitement la conscience : l'acte libre. Entre le courant de conscience dans la littérature, où l'écrivain essaie de rendre la fluidité d'une pensée qui se meut continuellement d'un sujet à l'autre, plus ou moins éloignée, par le rêve ou le souvenir, de la perception présente, et l'idée que la conscience se révèle parfaitement à elle-même dans l'acte qui répond réellement à toute la personnalité, se place l'originalité d'une thèse sur la liberté où l'on fait effort pour retrouver le « moi » qui rassemble dans son mouvement la totalité d'une histoire.

Kumar considère le passage suivant de l'*Introduction à la métaphysique* comme une théorie du roman : « Le romancier pourra multiplier les traits de caractère, faire parler et agir son héros autant qu'il lui plaira : tout cela ne vaudra pas le sentiment simple et indivisible que j'éprouverais si je coïncidais un instant avec le personnage lui-même »². Cette illustration par le roman ne peut être extraite d'une théorie de la connaissance où sont dissociées une façon de connaître absolument, intuitivement, et une façon de connaître relativement, analytiquement. La théorie du roman reposerait alors sur la distinction entre deux façons de connaître le personnage du roman, présenté d'un point de vue extérieur ou par l'abandon du point de vue du narrateur, de l'intérieur. Dans ce passage, il semble bien que Bergson admette comme seul

¹ Bergson, *Matière et mémoire*, p. 186-188. Les plans de conscience lui servent à réfuter la théorie de l'associationnisme pour expliquer les associations par ressemblance ou les associations par contiguïté. Si l'associationnisme est obligé d'avoir recours au hasard dans ses explications (pourquoi parmi tant d'associations possibles, choisir l'une plutôt que l'autre), pour Bergson, c'est la disposition d'esprit, selon les différentes tensions de la mémoire, qui détermine le choix d'un souvenir plutôt que d'un autre.

² Bergson, « Introduction à la métaphysique », *La pensée et le mouvant*, p. 179.

moyen de connaître parfaitement¹ le personnage, voire de le connaître absolument, l'absence de points de vue et de symboles. En revanche, il ne dit pas s'il envisage la possibilité d'une telle coïncidence avec le personnage qui nous « serait donné tout d'un coup » dans l'écriture, ni ne parle pour cela d'une technique d'écriture. Le principe de la littérature devrait-il être d'ailleurs de nous faire coïncider totalement avec un personnage, ou plutôt de nous faire coïncider avec l'écrivain dans un acte créateur où se fixe pour nous et pour lui-même les profondeurs de son âme ? S'il parle par ailleurs de « perfection » (« c'est en ce sens, et en ce sens seulement, qu'absolu est synonyme de perfection »²), il ne s'agit non pas de perfection esthétique, d'une reproduction parfaite d'une réalité donnée, mais d'une connaissance parfaite de son objet où il n'y aurait plus d'écart entre la connaissance qu'on en a et sa réalité. Si un vers d'Homère, dont il donne l'exemple, peut être un absolu, ce n'est pas parce qu'il nous offre une connaissance parfaite de la réalité, mais parce qu'il se donne dans une originalité telle, qu'elle le rend parfaitement intraduisible dans d'autres langues. La perfection est donc d'ordre avant tout métaphysique, et peut, en effet, comme le relève F. Worms dans le même article, être atteinte par l'art, ce qui explique pourquoi il occupe une place majeure dans le débat métaphysique. Il n'y a donc pas ici de théorie du roman, ce qui n'empêche pas que Bergson ait pu influencer certains écrivains.

C'est comme si les différents écrivains qui faisaient de la conscience extériorisée de leur personnage le rythme d'une narration guidée désormais par un temps psychologique, tout entier rempli par le chemin que trace la conscience d'un personnage, avait trouvé la méthode ultime de l'expression narrative de la durée. Mais la méthode offerte par la distinction de la durée sert, au-delà de l'étude de la conscience comme pensée, à l'intuition de la vie en général, laquelle est comme un courant de conscience parce qu'on retrouve dans la vie et la conscience le même déroulement spirituel, la même forme de liberté explosive, sans être pour autant « conscience » humaine, dès lors que ce courant constitue la vitalité partout où il y a du vivant. La pensée humaine est loin d'être la seule forme où s'incarne la conscience. L'action instinctive par exemple, le geste, l'attitude du corps, le sentiment profond d'une douceur automnale, non pensé, juste vécu, sont autant d'incarnation d'une conscience qui se meut. Kazantzaki, nous l'avons vu, se donne pour objet une âme, la sienne, qu'il s'agit de solidifier à travers de nombreux personnages, de nombreuses personnalités aux caractéristiques souvent complémentaires mais bien différentes. Nous pouvons difficilement y trouver l'expression

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

d'un « stream of consciousness », ni celle d'un effort de remémoration mis en scène pour lui-même. Kazantzaki a plutôt le sens du récit, de l'histoire convoquant à la fois la richesse des sentiments intérieurs et celle des descriptions extérieures, lesquelles appartiennent davantage au narrateur qu'aux personnages mais encadrent l'évolution des personnages. Kazantzaki a écrit de nombreux scénarios et s'est intéressé de près à la technique cinématographique notamment lors de ses séjours en Russie ; cela se ressent dans la force des images en mouvement qui savent traduire l'émotion particulière d'un moment¹.

b) Les multiples supports de l'expression.

Il rappelle avec ses romans davantage Dostoïevski que James Joyce dont le livre *Ulysse* nous amène naturellement à faire un rapprochement avec l'auteur grec². Dans *Ulysse*, James Joyce passe d'un style littéraire à un autre, échappant au roman conventionnel, jouant à faire passer la narration des mains d'un narrateur à la conscience du héros. L'épopée *l'Odyssee* de Kazantzaki est un poème qui fait figure d'« anachronisme³ », et ne sera d'ailleurs bien souvent ni au goût des critiques, ni au goût de ses contemporains⁴. Le style ne semble pas a

¹ Dans une lettre du 15 mai 1928, il écrit : « Bien-aimée. Je voudrais vous envoyer le scénario, pour que vous le lisiez. Cet exercice nous fera beaucoup de bien. Je crois que le style moderne sera profondément influencé par le cinéma. [...] Je crois que si je connaissais bien la technique, je ferais des choses intéressantes, car je possède les deux éléments indispensables [la logique et la folie]. Mais je me contenterai d'aiguiser ma force et ainsi l'utiliserai avec plus de tranchant dans *l'Odyssee* ». Dans la lettre suivante, il écrit : « C'est le crépuscule, je ne suis pas sorti de la journée, je lisais un excellent livre de Moussinac sur le cinéma. Certaines parties ouvrent de grandes perspectives et je me dis... que je dois approfondir cette expression particulière de l'âme. Cette force que l'homme a de créer avec de la lumière et de l'ombre des personnages, des idées, des passions et de les anéantir, commence à m'émouvoir. [...] Arriver à changer en images simples, nettes, des idées abstraites, c'est à quoi j'aspire intensément. *L'Odyssee* doit être riche en images et l'œil d'Ulysse sera un appareil photographique qui dans la chambre noire, recrée l'Univers ». E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 208.

² Voir l'étude de Holly E. Parker, « Language as a Mask for Silence in Two Seemingly Antithetical Authors : Kazantzakis and Joyce », *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 16, n°2, October 1998, p. 255-264. Parker y montre que derrière ce qui oppose le personnage de Joyce et celui de Kazantzaki il y a une possible réunion des personnages dans la notion de temps chez Bergson. L'un serait issu d'une littérature plus classique dans la caractérisation de son personnage, parce que son héros ne sort pas du réseau social, l'autre d'une littérature romantique parce que son héros est hors du circuit social et même de la civilisation, Bloom, agit de manière rationnelle, Ulysse de manière irrationnelle, le premier est statique, le chemin le ramène chez lui, le second est d'une nature cinétique, il s'en va d'Ithaque et même dans la mort, il continue son chemin. Se fondant sur *l'Essai* de Bergson, il montre que derrière la dualité construite dans le langage entre classique et romantique, il peut y avoir une unité retrouvée dans les moments où le héros creusent sous le langage pour retrouver le véritable moi. Or ce véritable moi n'est retrouvé que dans le silence, pour Ulysse à la fin de sa vie, au prix de sa mort, pour Bloom dans le sommeil. Pour échapper au temps arithmétique de Bergson « the clock time », Joyce et Kazantzaki emploierait la mémoire, les flashbacks, et dans le cas de Joyce le courant de conscience. Si, contrairement à Poulakidas, Parker ne pense pas qu'il y ait de courant de conscience chez Kazantzaki, son interprétation d'une mémoire comme remémoration du passé montre que l'auteur de l'étude n'utilise pas la notion bergsonienne de mémoire, mémoire comme conservation de chaque instant, mais la mémoire comme effort de faire revenir dans le présent un moment passé. Les auteurs et les héros chercheraient à travers l'œuvre une réponse au « paradoxe bergsonien » : il est impossible d'être soi dans le langage, mais il n'y a que dans le langage que l'on peut être. Par conséquent c'est dans le silence qu'ils trouveront une réponse, que ce soit dans la mort ou dans le rêve.

³ Colette Janiaud-Lust, *op. cit.*, p. 531

⁴ Cf. Critiques de Sikélianos et de Palamas, *ibid.*, p. 533.

priori être en rupture avec le siècle précédent. Il utilise le point de vue omniscient dans beaucoup de ses œuvres, le point de vue interne dans ceux où le narrateur est un des personnages ou dans ses carnets de récit. Le narrateur bien qu'omniscient ne devance cependant que rarement ses personnages. Il les suit, pas à pas, dans leur déplacement, tout comme le fera Joyce sur un espace temporel plus court, tendant ainsi en son maximum l'expression de la durée et dans la ville de Dublin. Le récit kazantzakien va moins au rythme de leur conscience qu'au rythme de leur évolution à travers leurs actions, de leur marche en avant car souvent ils avancent, voyagent, se déplacent. Par exemple, dans *La dernière tentation du Christ*, le narrateur est interne à tous ses personnages mais les déplacements de Jésus, liés directement aux mouvements intérieurs du héros, forment presque toujours le fil de l'histoire. Dans *l'Odyssee*, le point de vue est omniscient mais Kazantzaki se met à l'échelle humaine des personnages, comme s'il se plaçait derrière l'épaule de son personnage ou au même endroit, sur le même plan. Le narrateur n'est pas tout puissant, la conscience du héros non plus. Nous l'avons dit, il n'y a pas de plan préconçu, Kazantzaki obéit à la poussée intérieure de sa personnalité. Sont déterminants également pour le rythme du récit les conflits intérieurs, les moments de décisions, et de maturation. Les prophéties que Kazantzaki prononce sont celles que révèlent les rêves et les songes de ses personnages et non pas celles qu'il pourrait révéler dans des anticipations narratives¹. Elles sont d'ailleurs tout autant prophétiques que décisives dans la maturation des décisions. La question se pose toujours dans les prophéties de savoir si ce n'est pas elles qui provoquent l'évènement plutôt qu'elles ne le prévoient ; la conception bergsonienne de la durée se refuse à penser tout élément en dehors du temps, donc la prophétie serait elle aussi un élément qui appartient obligatoirement aux causes infinies d'un évènement. Jésus rêve par exemple de sa rencontre avec le « rouquin » Judas, qui surviendra quelques temps après², il rêve aussi de la couronne d'épine bien avant sa montée sur le Golgotha³. Mais le rêve n'est pas là toujours pour préparer le lecteur, il participe davantage à la maturation du héros, lui envoie des signes qui précipitent les décisions. Il écrit dans le prologue : « En écrivant cette confession de l'angoisse et de la grande espérance des hommes, j'étais si ému que mes yeux s'embuaient de larmes. Je n'avais jamais senti avec une telle douceur, avec une telle souffrance, le sang du Christ tomber goutte à goutte dans mon cœur⁴ ». La même émotion l'envahit à nouveau en écrivant *Le pauvre*

¹ Surtout dans *Le Pauvre d'Assise*, *La dernière Tentation*, *Le Capétan Mihalis*, *Les Frères Ennemis*, mais dans *Le Christ Recrucifié*, nous apprenons avant la fin que Manolios va mourir.

² Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 152.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

*d'Assise*¹ et en écrivant le *Capétan Michalis*² et la même tonalité pourrait être retrouvée pour chacune des autres œuvres. Ces émotions ressurgissent sur la narration puisque Kazantzaki ne veut pas seulement raconter les événements qui ont marqué les vies, hagiographie ou épopée, mais l'histoire de leur lutte intérieure, de leur peur, de leur angoisse, brouillant alors, dans un discours indirect libre, les frontières entre le narrateur et les personnages dont il pénètre les pensées. Ce procédé littéraire saura donner à ses romans une vitalité polyphonique, mais il n'est pas, en soi, assez original pour en rapporter la motivation à une influence philosophique. Le discours indirect libre ne sera d'ailleurs pas le seul moyen. Tous les moyens sont bons en réalité pour faire remonter à la surface les profondeurs indistinctes de l'âme : les chansons, la musique, les lettres, les dialogues, les conversations, les voix intérieures, les mouvements physiques, du regard, des expressions du visage aux déplacements du corps, un mot. Et bientôt, les paysages s'en mêlent puisque l'âme sait s'y installer aussi, le paysage est recueilli dans une description pleine de vitalité, dans son émotion se trouvent réunis l'homme et la nature³. L'âme s'exprime aussi dans le paysage, et si elle ne s'y retrouve pas, c'est qu'elle n'aura pas su faire du paysage le miroir sur lequel elle se serait achoppée. Aussi la conscience de ses personnages comme flux de pensée continu ne s'exprimerait-elle pas autant l'âme que toutes les formes qu'elle peut faire jaillir et qui la reflète. Même si les personnages ne regardent pas à cet endroit, ils sont comme enveloppés par la nuance propre à l'aire qu'ils occupent au-delà de leur corps. Quand il s'agit des mystiques, l'atmosphère est pénétrée de leur présence. Frère Léon était persuadé de sentir autour de François affaibli par des jours de maladie et venant de raconter entre rêve et réalité, sa rencontre avec Dieu, qu'une grande guerre avait lieu dans l'air⁴, présence invisible que la profonde inquiétude de François faisait rayonner. Puis ils prirent la décision de quitter sa maison paternelle, c'était ce matin là « un commencement ». Un enthousiasme enivrant, relayé par l'atmosphère automnale de cette douce matinée : « les olives, chargées de leur grain, et sur chacune de leur petite feuille tremblotait une goutte de lumière et en bas on pouvait voir la plaine car le brouillard ne s'était

¹ E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 586.

² *Ibid.*, p. 584.

³ Par exemple dans cette scène de Zorba : « Je me suis assis dans la cabane. Je regardais le ciel se ternir et la mer luire d'un éclat de cendre verte. D'un bout à l'autre de la plage, pas un homme, pas une voile, pas un oiseau. L'odeur de la terre entre seule par la fenêtre entrouverte. Je me levais, tendis la main à la pluie comme un mendiant. Tout à coup, j'eus envie de pleurer. un chagrin pas pour moi pas à moi plus profond, plus obscur, montait de la terre mouillée. La panique que doit éprouver l'animal qui paît, insouciant, et qui, tout à coup, sans rien voir, flairer autour de lui dans l'air, qu'il est bloqué et ne peut s'échapper.

[...] Le ciel s'abaissait de plus en plus, je regardai par la fenêtre ; mon cœur tremblait doucement. », Kazantzaki, *Zorba*, p. 107-108.

⁴ Kazantzaki, *Ο φτωχούλης του θεού*, (*Le pauvre d'Assise*), p. 48.

pas encore levé ». Tout le paysage se colorie de l'enthousiasme des deux hommes jusqu'aux deux « bœufs saints » qu'ils croisèrent sur leur chemin et qui devaient avoir eux aussi leur paradis. Et au Frère Léon croyant qu'ils étaient deux à marcher, François, dont le visage « avait pris feu » répondit qu'ils étaient trois. C'est une guerre qui avait commencé¹.

Souvent Kazantzaki ne décrit pas l'effet que lui fait un paysage par l'expression d'un sentiment déjà hors du mouvement du paysage, c'est dans le paysage même qu'il y aura expression, sans que cette expression soit celle forcément d'un sentiment : « Nous sortîmes. Les étoiles battaient le briquet. La voie lactée coulait d'un bout à l'autre du ciel. La mer bouillonnait² ».

L'expression d'une conscience la donne toujours au passé, puisqu'au moment où elle se dit elle a déjà été pensée, ordonnée. La matière créée du monde sert à libérer les tréfonds de l'âme de même que la tentation sur laquelle elle se heurte. Ainsi l'émotion s'exprimera moins bien dans une seule pensée que par l'expression dans la matière de l'univers, laquelle nous ramènera à la source d'où elle surgit. Ce qui se trouve au fond de l'âme, il n'y a que la totalité qui puisse le révéler, jusqu'à l'extase totale comme celle d'Ulysse qui devient toute la forêt. Le narrateur se trouve donc très souvent, soit en amont de la conscience, là où le corps se laisse imprégner de ce qu'il ne pense pas encore, de ce qu'il n'a pas encore extériorisé, soit en aval, là où il y a mise en ordre intelligible par ce qu'il réussit à exprimer. L'indicible devenant dicible dans la matière qui prend sa forme. C'est comme si se plonger dans les profondeurs d'une âme sainte obligeait l'écrivain à sortir du corps, ou plutôt à agrandir le corps, pour recueillir dans toute l'atmosphère qu'elle inonde les traces de sa sainteté. Autour de lui, le monde se fait poésie. L'enthousiasme remplit l'atmosphère. L'esprit du narrateur se déplace du corps au monde, comme si le corps faisait silence pour laisser l'âme voir le monde. Kazantzaki utilisera la même expression pour François et de Thérèse : « Thérèse était grande des pieds jusqu'à la tête. Mais de la tête et plus haut, sa taille est incomparablement plus haute³ » On voit, comme dans l'icône de Saint-Georges toute l'atmosphère à travers leur corps invisible.

La simplicité de Zorba contraste avec la pensée logique et compliquée du narrateur. Ce contraste poussé à bout aurait pu lui enlever tout moyen de nous faire partager cette simplicité. Mais il n'abandonnera jamais son point de vue de narrateur, il n'essayera pas de

¹ Ibid., p. 54-55.

² Kazantzaki, *Zorba*, p. 205.

³ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p. 91.

pénétrer la conscience de Zorba, laquelle est d'ailleurs impénétrable et garantit l'altérité de son ami. Il réussit cependant à évoquer cette simplicité et l'impression qu'elle laisse sur lui en le saisissant à sa manière : ce n'est pas seulement la simplicité du personnage qu'il décrira, mais toute l'atmosphère qui l'entoure. Le rayonnement du personnage contamine l'ensemble de son espace vécu, formant un tableau que Kazantzaki n'a plus qu'à nous décrire comme une vision pleine du héros qui pourra elle aussi imprimer sur nous son incroyable candeur. Voici le portrait qu'il en fait :

Le jour allait se lever quand nous arrivâmes à la baraque. Je me jetai sur mon lit, épuisé. Zorba se lava, alluma le réchaud et fit du café. Il s'accroupit par terre devant la porte, alluma une cigarette et se mit à fumer paisiblement, le corps droit, immobile et regardant la mer. Son visage était grave et concentré. Il ressemblait à une peinture japonaise que j'aimais : l'ascète est assis les jambes croisées, enveloppé d'une longue robe orange ; son visage reluit comme du bois dur finement sculpté, noirci par les pluies ; le cou bien droit, souriant, sans effroi, il regarde devant lui la nuit obscure.

Je regardais Zorba à la lueur de la lune et j'admirais avec quelle crânerie, quelle simplicité il s'ajustait au monde, comment son corps et son âme formaient un tout harmonieux, et toutes choses, femmes, pain, eau, viande, sommeil, s'unissaient joyeusement avec sa chair et devenait Zorba. Jamais je n'avais vu si amicale entente entre un homme et l'univers.

La lune déclinait maintenant vers son couchant, toute ronde, d'un vert pâle. Une inexprimable douceur se répandit sur la mer¹.

b) l'expression de la durée dans toute forme de création.

Reprenant la distinction fondamentale présente dans *Matière et Mémoire* entre deux mémoires, Poulakidas fait référence à la mémoire volontaire et involontaire, termes utilisés surtout par Proust mais qu'on croit fréquemment retrouver chez Bergson sous la forme de la mémoire spontanée « celle qui date les événements et ne les enregistre qu'une fois »², et de la « mémoire active ou motrice » qui « devra donc inhiber constamment la première, ou du moins n'accepter d'elle que ce qui peut éclairer et compléter utilement la situation présente »³. La première est involontaire parce que les images qu'elle emmagasine « paraissent et disparaissent d'ordinaire indépendamment de notre volonté » mais elle n'est pas tant un travail de remémoration involontaire, qu'un travail de mémorisation involontaire, où chaque instant est gravé et détermine, dans ce qu'il ajoute à tous les instants passés, notre personnalité. En effet ce qui caractérise cette mémoire spontanée, par laquelle tous les événements de notre histoire sont imprimés, c'est qu'elle n'est pas tournée vers

¹ Kazantzaki, *Zorba*, p. 154.

² Bergson, *Matière et mémoire*, p. 86.

³ *Ibid.*

l'action, qu'elle ne retient pas que ce qui est nécessaire pour le présent, qu'elle ne dénature par conséquent rien de sa collecte : « Sans arrière-pensée d'utilité ou d'application pratique, elle emmagasinerait le passé par le seul effet d'une nécessité naturelle ¹ ». Il y a deux sortes de souvenirs, les souvenirs-image de la mémoire qui « imagine », et constitue l'intégralité de notre passé, et puis il y a le souvenir-habitude qui est le souvenir appris, par lequel on fait effort pour se rappeler, pour ramener au présent. Pour Poulakidas, la mémoire involontaire, qui correspondrait donc à la mémoire spontanée est celle qui servira le mieux l'artiste. Il cite encore une fois Kumar pour appuyer son idée : « Ses chemins sont capricieux, ses flux incertains et elle détourne notre raison et notre conscience pour révéler en un éclair les profondeurs de notre âme. C'est à travers ce *souvenir involontaire*² que le nouveau romancier essaie d'exprimer un sens de la réalité qui est à la fois vital et dynamique, et dont les ailes n'ont pas été séchées pour orner le carnet d'un biologiste »³. Il ne faut pas oublier, derrière la différence de nature et de conservation du passé entre les deux formes de mémoire, la « convergence de fonction », leur utilisation qui les réunit. En effet, là où elle peut réellement servir l'artiste, ce n'est pas seulement dans un renvoi au passé, c'est aussi par la profondeur qu'elle peut donner aux perceptions.

Il n'est pas donc pertinent de ne rechercher l'expression de la durée que dans l'expression de la conscience des personnages. Nous avons vu que la durée est profondeur ; creuser dans la forme présente pour retrouver les forces et les changements qui l'ont créé et qui lui ont donné cette forme, c'est aussi voir dans la durée. Mais il est très difficile de saisir cette durée sans se donner la forme que l'on voit. Pour reprendre l'idée de la mémoire qu'il avait soulevé dans son livre *Matière et Mémoire*, et qu'il reprend dans *l'Évolution Créatrice*, non pas sous l'image de l'élan vital mais la préparant, il évoque l'idée d'une poussée de « notre passé tout entier, y compris notre courbure d'âme originelle », avec laquelle nous « désirons, voulons, agissons ⁴ ». Tout notre être est mémoire. Notre caractère par exemple s'accroît à chaque instant, murissant, vieillissant. Cette mémoire n'est pas juste celle, sélective et ponctuelle qu'on associe à l'apprentissage volontaire ou au rappel des souvenirs. Plus qu'une faculté, elle est constitutive de l'être vivant conscient ou non ; pour l'être conscient, elle est constitutive de sa personnalité, et même, pour élargir à l'universel, toute forme porte en elle la mémoire de l'histoire à travers laquelle ses traits singuliers se sont créés, toute forme contient ainsi une profondeur

¹ *Ibid.*

² En français dans le texte

³ Kumar, *op. cit.*, p. 27.

⁴ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 5.

temporelle invisible dans l'image photographiée du présent. Il en est ainsi par exemple des reliefs, les processus d'érosion ou de sédimentation en géologie ayant créé la forme des roches d'aujourd'hui, également de l'aspect physique d'une personne comme il ressort de cette description d'un des personnages des *Frères Ennemis* de Kazantzaki :

Le capitaine Drakos, perché sur la guette, à un jet de pierre des camarades, roulait un caillou dans sa main. Tache noire recroquevillée sur le rocher, le cou tendu, courtaud, il ressemblait sous la lumière de la lune à un ours velu prêt à attaquer. Sa grosse tête ronde hérissée de poils et de barbe, travaillée par la petite vérole, portait la marque successive des mers qu'il avait parcourues, des ports où il avait mouillé, des races qu'il avait fréquentées, blanches, jaunes ou noires¹.

Le visage est un lent travail de la matière. De la même manière il décrira une chinoise nommée La Fleur du Soir, dans le *Jardin des Rochers* :

Oui son visage était amaigri ; lentement rongé par les caresses des mains et des lèvres d'innombrables pèlerins... Porciuncola, la petite chapelle de Saint-François d'Assise le vint tout-à-coup à l'esprit ; elle aussi a été léchée, lissée par les baisers sans nombre, pendant des siècles, des pèlerins ardents².

Nous voyons ici comment les formes visibles laissent deviner une durée invisible saisie par l'artiste. A la mort de la veuve, Zorba ne s'en remet pas et se demande : « Combien d'années il a fallu, murmura-t-il, combien d'années il a fallu pour faire un corps comme celui-là !³ »

Enfin voici un de ses textes où sa plume sait si bien exprimer la durée de la création de l'homme que l'artiste essaie d'imprimer dans le corps qu'il peint, durée que le corps symbolise en condensant les siècles de travail de l'élan vital :

Oui, la création est un jeu, c'est comme ça qu'il fait de l'effet, sans l'intervention directe de la logique comme dans une ivresse secrète, il chante et crée. Mais en profondeur, une infinité de forces cachées travaillent, se battent, avec un but particulier et stable que ni l'artiste ne peut deviner. Une femme passe, l'artiste la voit, et la ligne de sa gorge, sa poitrine, l'ondulation de son âme qui apparaît solidifiée sur son corps, l'historique occulte de ses ancêtres, et tout l'historique du genre humain, d'un coup, dans le jeu d'un œil, se dévoilent au créateur, et le marbre, la couleur, le mot, le son, s'élancent avec désir pour sauver cette femme qui est passée. La lumière dans une peinture combat l'ombre, monte les marches, se met à l'affût des coins, cherche dans la terre, saute et se raccroche au front du vieux sage. Et toute la peinture dévoile d'un seul coup la destinée de l'homme, toute l'âme du monde, et les forces du bien et du mal la remplisse en pleurant en riant. Avec ces lignes, avec ces ombres, l'artisan en jouant, comme lui-même le croit, suit et sert un éternel but - il libère son âme. Dans chaque œuvre d'art finie, un cri de souffrance, de joie, d'espoir, de guerre monte. Et surtout, la voix fidèle

¹ Kazantzaki, *Αδελφοφάδες*, p. 233.

² Kazantzaki, *Le Jardin Des Rochers*, p. 188.

³ Kazantzaki, *Zorba*, p. 280.

de la liberté¹.

Mais ici ce n'est pas sa mémoire que l'artiste utilise, ce n'est pas son propre passé. La forme qu'il voit est le résultat d'une lutte ancestrale qu'il répète, comme si chaque courbe était la fixation d'un mouvement qui avait commencé il y a des siècles. On pourrait dire alors que ce qui sert l'artiste n'est pas seulement sa mémoire, qui prolonge nous l'avons vu chacun des mouvements de sa personnalité, mais aussi une vision dans la durée qui lui fait voir toute forme, organique ou non, comme la condensation d'une longue mémoire.

Aussi la mémoire « involontaire » est-elle d'autant plus féconde qu'elle ne permet pas seulement de conserver des souvenirs enfouis, mais surtout parce qu'elle modèle, en y condensant une quantité infinie de souvenirs purs, latents, virtuels, la vision au présent. La distinction faite au début du deuxième chapitre entre ce qui serait une mémoire habitude et une mémoire spontanée n'est pas suffisante et incite à aller plus loin dans la lecture. Car elle n'est pas seulement ce qui conserve à l'état latent tout notre passé, elle est aussi à la fois ce qui modèle notre vision du présent dès lors qu'on l'actualise en allant y chercher ce qui est utile à notre action plus ou moins déterminée par nos besoins.

II) L'expression du mouvement.

Kazantzaki s'intéresse moins à une théorie du temps qu'aux changements qui se font dans le temps, tant qu'ils se font la marque d'une ascension, d'une élévation. Et ces changements peuvent avoir lieu aussi bien dans les mouvements de l'espace perçu, que dans les mouvements intérieurs de sa conscience. Pour continuer avec des exemples tirés du livre *Zorba*, nous pouvons citer un passage qui suit la mort de Dame Hortense, cette vieille française échouée en Crète après avoir vécu une jeunesse pleine d'aventures amoureuses, lesquelles nourrissent encore ses rêves. Elle accueille le narrateur et Zorba chez elle les premiers jours de leur arrivée, et ils continuent à se voir pendant tout leur séjour. Elle tombe amoureuse de Zorba, qui lui promet de l'épouser sans vraiment y croire. Le narrateur se moque gentiment d'elle. Mais elle meurt, laissant ce jour-là les deux amis devant de profondes angoisses. Puis la nuit arrive:

Un vent fort du sud soufflait, venu de là-bas, d'Afrique. Il faisait mûrir les légumes, les fruits et les poitrines de Crète. Je le sentais passer sur mon front, mes lèvres, mon cou, et, tel un fruit, mon cerveau craquait et se gonflait. Je ne pouvais pas, je ne voulais pas dormir. Je ne pensais à rien. Je sentais seulement, dans cette chaude nuit, quelque chose, quelqu'un, mûrir en moi. Je vivais clairement ce

¹ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p. 93.

surprenant spectacle : je me voyais changer. Ce qui toujours se passe dans les plus obscurs souterrains de nos entrailles, se passait cette fois-ci au grand jour, à découvert, devant mes yeux. Accroupi au bord de la mer, j'observais le miracle. Les étoiles ternirent, le ciel s'éclaira, et sur ce fond de lumière, comme finement dessinés à la plume, apparurent les montagnes, les arbres, les mouettes. Le jour se levait¹.

C'est ainsi naturellement par un approfondissement de la réalité que surgissent les mouvements réels non divisibles ou analysables de l'intériorité de l'âme. La plupart des fois ces changements sont imperceptibles. On les remarquera une fois que nous sommes changés. Ici le narrateur est surpris de pouvoir se sentir changer et non pas de s'être senti changé. Et si le changement n'est pas descriptible en lui-même, la maturation offre une parfaite image de ce « miracle ». Combien de jours faudrait-il rester devant un arbre pour voir à l'œil nu le changement qui porte un fruit à naître? C'est parce qu'il sent que le changement n'est presque jamais saisissable qu'il fait de cette nuit un moment unique. Non pas parce qu'il changeait, mais parce qu'il se sentait changer : par exemple l'évolution physique d'un être humain est imperceptible à l'œil nu. S'il n'y avait pas l'appareil photographique ou le dessin pour nous rappeler le visage enfant d'un proche que l'on a jamais cessé de voir et que l'on voit désormais adulte, il serait probable qu'on ne puisse jamais se souvenir des traits enfantins, même si le corps en porte la mémoire. Mais si l'on revoit quelqu'un perdu de vue depuis longtemps, et dont on conservait en mémoire l'image de son visage encore jeune, alors le changement ne se donne que dans le temps discontinu et ne correspond pas à la réalité. La différence tient de notre implication dans la vie du proche et de la distance qui nous sépare de la vie de l'autre. Rien n'est plus étonnant alors que de se sentir changer, ou de croire voir le changement à l'œil nu, car le véritable changement, la véritable maturation est beaucoup trop lente pour être visible.

a) expression du temps.

Le temps se remplit de ce qui dure. Aucune autre indication temporelle qu'un rapport très primitif à la nature, comme si l'homme y avait désappris le calcul du temps, des années, des jours et des heures. Le frère Léon, narrateur du *Pauvre d'Assise*, dira qu'il ne sait pas compter le temps, qu'il sait tout compter mais pas le temps, comme s'il était incapable d'y voir la répétition du même². Le temps qu'il passe avec François est indéterminé. C'est l'action qui impose son rythme. Dans un chapitre de *La Dernière Tentation*, le narrateur commence par une de ses remarques qui nous fait dire que l'expression du temps est un des soucis de

¹ Kazantzaki, *Zorba*, p. 305.

² Kazantzaki, *Ο φτωχούλης του θεού*, (*Le pauvre d'Assise*), p. 39

l'auteur : « Le temps n'est pas un champ que l'on mesure par coudées, ce n'est pas une mer que l'on mesure par milles ; c'est le battement d'un cœur. Combien de temps durèrent ces fiançailles, des jours, des mois, des années ? »¹. Dans *Zorba*, une promenade dans un monastère nous offre quelques pages où les mouvements du soleil rythme les temps de la visite. Il nous peint l'atmosphère avec une précision délicate. Tout s'interpénètre : bruits, odeurs, lumières. Il arrive au monastère : « quelle sérénité ! Quelle douceur ! Le soleil, maintenant, se couchait et les murs blanchis à la chaux prenaient une couleur rose ». Puis il continue sa visite, s'enfonce dans sa réflexion. Il observait des nonnes chanter et « les minutes passaient, semblables à des anges aux ailes parfumées de benjoin, tenant des lis fermés et chantant les beautés de Marie. Le soleil se coucha, le crépuscule tombait, duveteux et bleu ». Il parle seul à seul avec une mère supérieure, et « la nuit était tombée. Deux ou trois corbeaux revenaient, pressés, à leurs nids ; les chouettes sortaient des arbres creux pour manger ». Puis plus loin : « je regardais autour de moi, l'obscurité était faite »². Le temps ne passe pas sans qu'il y ait mouvement, comme si Kazantzaki ne voulait pas fixer d'image dans l'immobilité, image dans laquelle se déplaceraient, hors du temps, les personnages.

De même pour l'*Odyssée*, au fil de ses mouvements on le suit, et ce mouvement continue dans le coucher ou le lever du soleil, dans les étoiles qui tournent comme si l'on pouvait sentir le mouvement de la terre, des astres, le silence de la terre dans l'univers. Tout l'espace vit. Les descriptions des paysages, de la nature, les jeux de lumière et les ombres qui rétrécissent quand le soleil est au zénith, qui s'agrandissent le soir, laissant imaginer l'émotion que dégagent ces lents mouvements et qui imprègnent les héros, forment autant d'éléments qui s'entremêlent à la continuité de leur maturation. Les frontières entre les corps sont réduites par l'hétérogénéité vivante de tous ces mouvements. Les formes s'étirent et se rétractent, les choses laissent place à des mouvements. Il n'y a pas de moment qui ne soit mouvement : « un soir pâle, les cimes s'estompent »³, « l'obscurité s'épaissit »⁴, « le soleil rieur apparaît »⁵, « Goutte à goutte, la douceur du soir tombait sur la terre », « on peut entendre chaque minute tomber dans l'ombre comme le miel d'une ruche hantée, et invisible », « doucement, le soir est mouillé de lune »⁶, « La lumière commence à blanchir et les étoiles à s'estomper ; les corps rougissent, couchés dans de rouges flaque ; au loin sept bandes de corbeaux

¹ Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 200.

² *Zorba*, p. 198.

³ Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 415.

⁴ *Ibid.*, p. 518.

⁵ *Ibid.*, p. 519.

⁶ *Ibid.*, p. 543.

apparaissent »¹. Dans de nombreux passages de l'*Odyssée*, le soleil laisse, naturellement, la place aux étoiles, et l'éveil au sommeil :

Le soleil fatigué se penche et va se coucher.
Les yeux de l'Homme aux sept âmes s'adoucissent ; affamées, ses entrailles se suspendent comme des grappes de raisin picorées.
Une étoile face à la grotte s'avance en souriant.
Le solitaire la salue, il l'a tout de suite reconnu, c'est Aphrodite, sa première et séduisante maîtresse. Qu'elle soit la bienvenue !
C'est ainsi que l'étoile aux yeux rieurs entre ses tresses, la nuit, apparut et se tient à la porte de l'Archer.
Sans un mot, les yeux levés vers le fleuve flamboyant du ciel, il sentit le déluge d'étoiles le submerger. Son cœur était une goutte de lumière qui se battait avec le flot et remontait, obstinément, à contre-courant, le fleuve vagabond de la nuit.

Etendu sur le rocher, l'Archer dort comme un fleuve, paumes grandes ouvertes, débordantes d'étoiles.
Sa poitrine bondit comme deux sources, comme deux âmes qui appellent, un homme et une femme, le couple le plus ancien.
L'esprit et l'âme se querellent.
L'Éprouvé sourit en les écoutant ouvrir son entre, labourer sa poitrine avec la joie du laboureur qui attelle ses bœufs².

Le corps d'Ulysse ne bouge pas, inactif, tandis que le monde continue doucement de le pénétrer, la pleine activité de l'être d'Ulysse se continue même immobile, même dans le sommeil. Le silence de la nuit qui se couche laisse place à l'expression des bruits intérieurs où la lutte se poursuit. Et quand Ulysse laisse le sommeil l'envahir, la nuit ne passe pas sans que continue le mouvement de maturation du monde et du héros :

Son esprit s'en va, le jour se lève sur le monde ; dans la nuit chaude, les arbres portent des perles, et la terre, suspendue dans les ténèbres aux branches du temps, patiemment, sans bruit, change en miel le raisin vert.
De même, il sent suspendu, tout au fond de ses entrailles, son gros cœur épineux qui mûrit lui aussi dans la nuit.
La gousse, peu à peu, devient fruit, la grappe devient miel ; soleil, air, eau, s'unissent³.

Le mouvement évolutif de maturation ne s'arrête donc jamais : pendant une conversation par exemple « la terre infatigable mûrissait, l'herbe roussissait, le vent soufflait et jetait par brassées les feuilles fanées, les fruits pourrissaient sur les arbres, et versaient leur graine⁴ ».

¹ *Ibid.*, p. 365.

² *Ibid.*, p. 453.

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ *Ibid.*, p. 501.

Comment pourrait-on mieux faire sentir que le temps est mouvement, et que ce mouvement est continu ?

Les frontières entre les songes, le sommeil et la vie sont elles aussi brouillées. Il y a bien les moments de rêves et les moments d'éveil, mais les passages de l'un à l'autre se font doucement : l'apôtre Pierre écoute Matthieu lire les paroles de Jésus qu'il avait jusqu'alors écrit. Pierre écoute la lecture psalmodique de Matthieu :

Peu à peu, Pierre n'entendait plus les paroles, une musique seulement qui le berçait, monotone, triste, et tout doucement il s'endormit. Et là, de son sommeil, la musique et les mots parvenaient avec une grande limpidité. Mais chaque mot lui paraissait pareil à une grenade, à une de ces grenades qu'il avait mangé l'année d'avant à Jéricho [...].

Soudain, au milieu de la douceur du sommeil, il entendit des tumultes, des cris joyeux, ils se réveillât en sursaut¹.

Dans l'*Odyssée* ce passage prend aussi régulièrement l'épaisseur d'un moment : « Lentement, tranquillement, il franchissait les frontières de la veille ; de gouffre en gouffre il s'en allait sur les chemins bleus et ombreux² ». Très souvent s'entremêlent ainsi les deux mondes hétérogènes du rêve et de la réalité. Les éléments de l'un sont transformés dans l'autre monde. Les paroles d'un oiseau de mort qu'on entend « dans le vent du sud humide passé comme une thrène », devienne dans le rêve, « un rossignol » qui « chante sur une branche en fleurs, sa petite voix était douce, très douce³ ».

Les heures passées à côté de Zorba sont qualitativement très intenses : « Le temps avait une nouvelle saveur en compagnie de Zorba. Ce n'était plus une succession arithmétique d'évènements ». Mais pour cela, nul besoin de parler seulement du temps, l'espace tout entier, l'atmosphère s'y dessine avec toute la profondeur de celui qui les pénètre :

Nous étions tout deux légèrement gris, pas tant pour avoir beaucoup bu qu'à cause de ce grand bonheur indicible qui était en nous. Nous n'étions que deux petits insectes éphémères, bien accrochés sur l'écorce terrestre et nous le sentions profondément, chacun à sa façon. Nous avons trouvé un coin commode, près de la mer, derrière des roseaux, des planches et des bidons vides, où nous nous serrions l'un contre l'autre, nous avons devant nous des choses agréables et des victuailles, et en nous la sérénité, l'affection et la sécurité. Zorba ne m'entendit

¹ Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 401.

² Kazantzaki, *L'Odyssée*, p. 356

³ *Ibid.*, p. 357.

pas. Qui sait sur quels océans, où ma voix ne pouvait lui parvenir, voyait son esprit¹.

Un espace dans lequel on se meut ainsi, « spirituellement », ne saurait en effet être rapporté à une simple représentation spatiale, un point de vue statique : à ce moment tout l'espace est parcouru, élargi à nos émotions, si bien qu'on est à la fois ici et partout où nous remplissons l'atmosphère de nos sensations. Il y a le temps passé avec Zorba qui s'écoule au gré des événements et des histoires racontées, mais il y a aussi le temps passé sur l'île crétoise, créé par les émotions que l'ambiance, investie par le narrateur, contribue à dessiner :

Le ciel s'abaissait de plus en plus. Je regardai par la fenêtre ; mon cœur tremblait doucement.

Voluptueuses, toutes de chagrin, sont ces heures de pluie fine. A l'esprit reviennent tous les souvenirs amers, enfouis dans le cœur- séparation d'amis, sourires de femmes qui se sont éteints, espoirs qui ont perdu leurs ailes comme des papillons dont il n'est resté que le ver. Et ce ver s'est posé sur les feuilles de mon cœur et les ronge².

L'espace se fait aussi l'expression de la durée dès lors que sa perception se différencie qualitativement de toute autre perception qu'il aurait eue à un autre moment. Le ciel « s'abaisse » et se resserre autour de lui comme s'il formait un étau autour de son cœur. Dans l'espace qui l'environne se joue le progrès de son âme. Ainsi parler de durée ne doit pas amener à reléguer l'espace à l'arrière-plan. Il existe aussi, comme le dit Minkowski, un espace « vécu », « irrationnel », « amathématique » et « agéométrique »³. Toute distance spatiale devient distance vécue dès lors qu'elle nous touche, nous enveloppe. L'intériorité des personnages ne s'exprime pas seulement dans la profondeur qualitative du temps mais aussi dans celle de l'espace, et la relation se dessine comme un chiasme entre celle très spatiale qu'entretient la science avec les choses de l'âme, et celle très spirituelle qu'entretient l'écrivain avec le monde matériel qui se meut dans l'espace.

b) expression de la sainteté

Poulakidas avait remarqué le jeu des odeurs dans les romans de Kazantzaki et son extrême sensibilité. Les odeurs se mêlent et s'unissent elles aussi au reste de l'espace vécu. Les odeurs des arbres, des plantes, du basilique, du jasmin qui se répandent dans l'air accentuent le mouvement des paysages, effacent les contours par les effluves qui prolongent les corps, nous baignent dans l'intimité d'une atmosphère. Et puis il y a l'odeur de sainteté qui se répand et

¹ Kazantzaki, *Zorba*, p. 95.

²² *Ibid.*, p. 107.

³ Minkowski, *Le temps vécu*, p. 367.

attire les pèlerins, odeur qui « émane de la personnalité tout entière »¹ pour reprendre la formule de Minkowski, et qui témoigne de l'atmosphère morale qui va influencer, traverser, pénétrer tous ceux qui s'en approchent. Alors qu'il nourrissait François malade, un passant arrive en courant et cherche dans la cabane comme s'il avait perdu quelque chose :

- Eh mon ami, lui criais-je exaspéré, que cherches-tu ? Ne vois-tu pas ? Ici nous avons un malade.

- Frère moine, me répondit-il aie de la compassion pour moi, n'est-ce pas ici Jérusalem ? J'ai senti une odeur sainte, je me suis dit : celle-là c'est Jérusalem, je vais entrer pour me prosterner ; mais où est-elle ? Je ne la vois pas.²

Ces odeurs avec lesquelles nous croyons être encore aux frontières de la fantaisie, qui sont telles seulement parce qu'elles doivent devenir images et perceptions sous la plume de l'écrivain, alors qu'elles sont atmosphère, ont leur correspondant dans l'intensité de la lumière que les visages et les corps émettent et qui réinsère dans une totalité vivante ce nimbe symbole trop « grossier »³, selon, encore une fois, l'expression de Minkowski. Atmosphère d'amour, hautement moral comme ce dernier le dit, qui nous rappelle cet amour que la mère porte à son enfant qu'elle voit littéralement briller au milieu des autres. Encore une fois la fantaisie apparaît là où il y a imagination, comme mise en image d'un invisible. Mais il n'y a fantaisie que pour celui qui croit que le rayonnement est le même que celui du soleil, ou que l'odeur est la même que celle d'un parfum. Il y aurait d'ailleurs toute sorte de lumière, de luminosité, de parfum. On peut voir une lumière avec les yeux, la voir avec l'esprit sans que la cause de cette lumière en soit pour autant l'esprit. En fait le réalisme profond exige d'insérer ce qui semblera être de la fantaisie dans l'écriture, mais qui sera surtout l'effet poétique de la vie sur nous, la nuance que le langage peine à traduire. Le réalisme côtoie la fantaisie parce qu'il n'y a pas assez du réalisme de surface pour décrire la réalité profonde.

Alors que Judas s'apprête à tuer Jésus dans la cellule du monastère où ce dernier était venu voir l'hégoumène mourant, « il lui sembla qu'une lueur tremblait autour de la tête penchée du jeune homme »⁴. Puis alors qu'ils discutaient et que Judas cherchait à pénétrer le mystère qui entourait Jésus, « la lumière autour de la tête du jeune homme devint plus intense, son visage

¹ « On dirait que toute personnalité vivante se trouve entourée comme d'un fin nuage qui émane d'elle et qui, en se répandant dans l'atmosphère, se rattache à celle-ci. C'est là le vrai aspect spirituel et moral de la personnalité humaine, sinon dans ce qu'elle est du moins dans ce qu'elle pourrait être et devrait être. C'est là la vraie atmosphère morale. Le nimbe qu'on place autour de la tête des saints est un symbole, grossier du reste, de ce souffle personnel par lequel chacun de nous participe à la création de cette atmosphère morale dans laquelle nous vivons », Minkowski, *Vers une cosmologie*, p. 119.

² Kazantzaki, *Ο φτωχούλης του θεού*, (*Le pauvre d'Assise*), p. 343.

³ Minkowski, *Vers une cosmologie*, p. 119.

⁴ Kazantzaki, *La dernière tentation*, p. 161.

étincela, émacié, douloureux et ses yeux, ses grands yeux noirs, ensorcelaient Judas par une douceur inexprimable »¹. Nous aurions une quantité d'autres exemples de la luminosité qui entoure les personnages qui imprime dans l'imagination du lecteur une atmosphère de sainteté. Comme s'il était réellement le prophète Ilia, écrit le narrateur dans le *Christ Récrucifié*, l'Est rougissait et jetait une clarté sauvage derrière le pape Fotis, comme si le vieillard descendait, entouré de flammes². C'est aussi pour cela que l'on prend tant au sérieux le Pope Fotis. Le pape Grigoris ne supporte pas ce « visage ascétique, ces yeux flamboyants, la voix sauvage »³ ; tout le personnage respire une pureté indéniable. Ce que décrit Kazantzaki des personnages dans les peintures d'El Greco ne nous paraît pas si différent de la façon dont lui peint ses personnages :

Elle [la lumière] ronge les corps, défait les frontières entre corps et âmes, tend comme un arc les âmes - dussent-ils éclater. Sa lumière est mouvement. Mouvement violent. La lumière ne jaillit pas du soleil, elle est contraire à la lumière du soleil. La lumière s'élanche comme de la lune tragique, le vent fourmille rempli d'éclairs, parfois les anges déferlent en flèche dans le ciel comme des étincelles qui éclatent, pleines de couleurs, menaçantes, sur la tête des hommes. Et ainsi les visages du Greco ont l'air extatique et pâle des fantômes ou l'air que prennent nos formes sous un grand éclair bleu.⁴

Pour finir, le jeu excellent de sa narration tient au fait que l'on a toujours l'impression que Kazantzaki est bien là à l'endroit qu'il décrit, qu'il sent, qu'il voit, qu'il vit. En recherchant ce qui fait la vitalité de ses paysages, et la profondeur des descriptions, on trouve encore une fois les jeux de lumière, les comparaisons qui fondront le tout dans une atmosphère spirituelle, ce regard spirituel qu'il pose sur les choses en les insérant dans la description. Si Bergson avait lu Kazantzaki, comme il aurait trouvé dans cet auteur une profondeur qui correspond exactement à celle qu'il décrit dans l'*Essai* ! Deux points nous amèneraient ainsi à faire de l'œuvre de Kazantzaki une littérature exemplaire pour ce qui serait de nous suggérer un sentiment : une œuvre a d'autant plus de mérite si « les sentiments et les pensées que l'artiste nous suggère expriment et résument une partie [...] considérable de son histoire », et puis, si tel est le cas, l'artiste réussira, parce qu'il aura saisi la nuance de l'émotion, à nous faire sentir « ce qu'il ne saurait nous faire comprendre », il « fixera, parmi les manifestations extérieures de son sentiment, celles que notre corps imitera machinalement, quoique légèrement, en les apercevant, de manière à nous replacer tout d'un coup dans l'indéfinissable état

¹ *Ibid.*, p. 162.

² Kazantzaki, *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται (Le Christ Récrucifié)*, p. 402.

³ *Ibid.*, p. 335.

⁴ Kazantzaki, *Ταξιδεύοντας, Ισπανία (Voyage en Espagne)*, p. 89-90.

psychologique qui les provoqua »¹. C'est encore par le temps que cette profondeur pourrait diminuer son mystère : Kazantzaki met beaucoup de son histoire, de ses voyages, de ses promenades, de ses rencontres. Si tout devient Zorba de ce que touche le héros, tout devient Kazantzaki dès qu'il raconte. Tout est réutilisé, et son œuvre se remplit d'échos qui réfléchissent les œuvres entre elles parce que le même œil, ramassant tout sur son passage des impressions que lui font les choses, nous en offre un bouquet dans chacun de ses livres. Voudrions-nous éviter de parler de l'auteur pour ne voir que le texte que nous parlerions encore de lui. Si le philosophe peut se cacher derrière une théorie, quoique les images et les exemples de Bergson, puisqu'il s'agit de sa philosophie ici, semblent bien appartenir à des événements personnels et, de toutes façons, à des choix très personnels, l'écrivain nous ouvre très grandes les portes de son âme.

Enfin, nous ne pouvons que remarquer la vitalité qui traverse ses œuvres et qui fait renaître, en les différenciant résolument de simples hagiographies ou même de la bible, des personnages et un univers qui ressemble à l'humanité telle qu'on la connaît, qui ressemble sans doute plus à celle du siècle de Kazantzaki, avec un niveau d'introspection ou de connaissance de soi reflétant les progrès d'une époque singulière. C'est cette même différence que l'on peut observer entre le nimbe grossier des icônes religieuses, et la lumière des personnages du Greco : le symbolique est fondu dans le réel, ce qui tend davantage à brouiller la frontière entre le fantastique et la réalité. Ce qui fait par exemple la vitalité de ses dialogues, c'est l'utilisation d'un vocabulaire simple et spontané : ce sont davantage les gens du peuple qui parlent. Ces dialogues font très bien passer l'exaltation des sentiments, les colères, les joies. Mais à ceux-ci s'ajoutent les expressions faciales qui foisonnent le texte, l'intensité des regards qui nous rend encore plus vivants les personnages, la place qu'ils occupent dans l'espace, l'attitude et les gestes corporels qui nous renseignent aussi sur leur état d'esprit. La sensation physiologique n'est pas oubliée. Enfin le rythme des phrases est soumis au style indirect libre largement dominant dans le texte ; plus on rentre dans la conscience des personnages, plus les phrases seront naturellement hachées et ponctuées d'exclamation, d'interrogations. Il nous insère ainsi à l'intérieur des vertus et des vices : quelques-uns comme Zébédée ou le vieil Ananias ne pratiquent la vertu que pour gagner une contrepartie, ce qu'une tonalité narrative neutre n'aurait pu nous faire sentir. Elle n'aurait pu non plus exprimer le changement profond qui opère dans le vieil Ananias après qu'il ait écouté la parabole de Jésus lorsqu'on le voit fondre en larmes. Toute cette richesse littéraire

¹ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 13.

apparaît surtout dans ses romans écrits les dernières années de sa vie. Le style ne change pas entre ses romans français écrits dans les années 30, ou les carnets de voyage et ces romans. Mais ils gagnent en profondeur et en richesse ce que lui même a gagné au cours de ces années.

CONCLUSION

Toute la personne de Kazantzaki est imprégnée d'une inquiétude profonde par rapport à son époque, commencée en Crète avec l'occupation turque, continuée par l'observation d'une âme humaine dépassée par ses propres inventions, par l'attitude trop intellectuelle et frileuse, par les « démons » des guerres mondiales, des guerres civiles : ses lettres, ses voyages, son autobiographie sont autant de preuves. Ses œuvres auraient pu être terriblement pessimistes, et suivre le chemin de son premier roman, *Les Ames Brisées*. Mais plus profondément encore, le pessimisme qu'aurait pu engendrer la vision du présent est recouvert par la pensée d'un avenir meilleur : il se sent responsable du futur, responsabilité du créateur qui plus que n'importe qui perçoit les mouvements qui opèrent au fond d'une réalité. Est pessimiste celui qui serait, s'il était philosophe ou scientifique, déterministe, c'est-à-dire, celui qui ne penserait le futur qu'avec les données actuelles du monde et verrait l'homme embourbé, avec son âme trop petite, dans une série de catastrophes qui auraient de toutes façons raison de lui. Si le monde n'était composé que de déterministes, alors peut-être en effet qu'il serait beaucoup plus facile de se donner une réalité toute faite, car il n'y aurait pas d'esprit créateur pour la changer. A l'opposé, l'optimiste est celui qui croit en la puissance de l'âme humaine, aux possibilités de dépasser les limites. Mais le véritable optimiste ne peut être pas être passif, passivement spectateur. L'optimiste est celui qui agit, parce que son optimisme vient de ce qu'il sent en lui une puissance créatrice capable d'élever l'homme plus haut. Bergson et Kazantzaki partagent un optimisme dont la force se mesure à leur œuvre. Que ce soit pour l'un ou pour l'autre, tout tend à nous faire croire que le but de leur œuvre n'est autre que de répandre cet optimisme, ouvrant ainsi le lit dans lequel la rivière de la réalité coulerait. Comme si se dressait, à l'horizon de leur œuvre, loin devant eux, ce but particulier, il semble que toute leur personne, tournée vers l'avenir, cherche à matérialiser l'intuition profonde, inquiétude non pessimiste, qu'il fallait briser le cercle étroit de la réalité pour que l'âme humaine se préserve d'être complètement étouffée. Bergson dans chacune de ses œuvres ne combat-il pas la pensée déterministe ? Dans l'*Essai*, il montre que le déterministe distingue les états de conscience les uns par rapport aux autres et aboutit à une pensée mécaniste d'un moi qui n'évolue que de manière discontinue. Dans *Matière et Mémoire* il montre que nos représentations sont d'abord fonction de notre action sur les choses et que l'esprit a le pouvoir de changer l'œil qui voit le monde - pour reprendre l'expression de Kazantzaki- si l'on

s'extrait de cette attention à la vie déterminée par nos besoins. Dans l'*Evolution Créatrice*, il évoque l'idée d'un élan vital créateur d'espèces dont l'homme serait la raison d'être, mais non le but, parce qu'il a la conscience libérée. Cet élan créateur serait imprévisible et les causes toujours indéterminées sauf pour une pensée rétrospective qui croira alors pouvoir saisir l'effet dans la cause. Enfin, dans *les Deux sources*, il introduit l'homme créateur de la réalité dont il semblait finalement projeter devant lui le modèle, mais indistinctement, depuis le début : cet homme, le mystique, serait celui dont la nature même rendrait évidente à travers un corps où transparaît l'effort, l'impossibilité d'enfermer l'âme humaine dans les déterminations actuelles. Enfin, personne n'aurait pu prévoir le cheminement des œuvres de Bergson, lui non plus, mais il semble rétrospectivement, que l'intuition de la réalité savait l'entraîner dans la direction qui allait pouvoir la matérialiser. Pour Kazantzaki, on a observé dans notre étude sur la genèse de l'*Odyssée* que le même phénomène d'une révélation soudaine de toute l'œuvre considérée en sa fin a lieu. L'intuition de la réalité s'éclaircissant au fur et à mesure, il est normale que l'œuvre s'achemine de plus en plus vers le cœur du problème qui n'apparaît qu'à la fin, lorsqu'il se délie en même temps dans toute l'œuvre.

Comme s'il s'était découvert à lui-même, Bergson nous fait part dans *Les deux sources*, d'une émotion unique pré-intellectuelle, que l'intelligence va cependant aider à matérialiser. Il distingue deux méthodes de composition, celle qui part de l'intelligence, et celle qui part de l'intuition :

Maintenant, il y a une autre méthode de composition, plus ambitieuse, moins sûre, incapable de dire quand elle aboutira et même si elle aboutira. Elle consiste à remonter, du plan intellectuel et social, jusqu'en un point de l'âme d'où part une exigence de création. Cette exigence, l'esprit où elle siège a pu ne la sentir pleinement qu'une fois dans sa vie, mais elle est toujours là, émotion unique, ébranlement ou élan reçu du fond même des choses. Pour lui obéir tout à fait, il faudrait forger des mots, créer des idées, mais ce ne serait plus communiquer, ni par conséquent écrire. L'écrivain tentera pourtant de réaliser l'irréalisable. Il ira chercher l'émotion simple, forme qui voudrait créer sa matière, et se portera avec elle à la rencontre des idées déjà faites, des mots déjà existants, enfin des découpures sociales du réel. Tout le long du chemin, il la sentira s'expliciter en signes issus d'elle, je veux dire en fragments de sa propre matérialisation. Ces éléments, dont chacun est unique en son genre, comment les amener à coïncider avec des mots qui expriment déjà des choses ? Il faudra violenter les mots, forcer les éléments. Encore le succès ne sera-t-il jamais assuré ; l'écrivain se demande à chaque instant s'il lui sera bien donné d'aller jusqu'au bout ; de chaque réussite partielle il rend grâce au hasard, comme un faiseur de calembours pourrait remercier des mots placés sur sa route de s'être prêtés à son jeu. Mais s'il aboutit, c'est d'une pensée capable de prendre un aspect nouveau pour chaque génération

nouvelle, c'est d'un capital indéfiniment productif d'intérêts et non plus d'une somme à dépenser tout de suite, qu'il aura enrichi l'humanité¹.

Ici on voit très bien que pour Bergson l'effort de l'écrivain, si cet effort est celui qui part d'une intuition et qui s'appuie sur la matière des mots et d'une pensée solidifiée comme obstacle, est un effort qui ressemble quoique de très loin à celui du mystique qui tire lui son énergie créatrice de l'amour, l'amour qui est essence de Dieu. Cette émotion qu'il appelle amour est comme une nouvelle couleur - qui serait, ce qui est difficile à imaginer, une nouvelle couleur primaire - qui a bouleversé toute sa palette et définit différemment chaque nouvelle couleur. La nouveauté est pour cette vision ce qui est par conséquent intraduisible par de l'ancien. Aucune des anciennes couleurs ne contient la nouvelle couleur, et aucun mélange n'allait pouvoir la recomposer. C'est pourquoi la vision intuitive commence par être obscure, obscure dans le sens où elle n'est pas formulable. L'ancien ne lui suffit plus, elle mesure l'écart entre tout ce qui est connu en formules et tout le nouveau. Pour les mystiques, les mot « amour » et « Dieu », sont là pour faire le pont avec l'ancien, mais ils ne conservent du statique que cette proportion qui leur permet d'être communiqués. L'amour perd de son unité statique et matériel, l'amour défini par son objet devient un amour sans objet, émotion qui recouvre l'âme qui fait effort pour s'y replonger. Sous le nom d' « amour », pour celui qui ne l'éprouve pas, pour celui qui n'est pas mystique, il faudra mettre un ensemble de matérialisations, d'actes, dans le sens de leur durée, création d'une œuvre ou création de soi qui n'épuisent pas l'émotion mais en sont les représentations multiples. Cette émotion est d'abord regard de l'âme, mais du fond de l'âme, d'où l'effort nécessaire pour la retrouver.

Le phénomène par lequel une œuvre s'éclaire dans son intégralité par la lumière de la fin, s'explique par le fait qu'il y ait eu une intuition au début, peu claire, immatérielle, qui cherchait à se saisir dans la matière. Ce que Kazantzaki appellera « la montée » vers Dieu, est étroitement liée à cette avancée dans les éléments matériels, avec, imprimée en soi comme une énergie créatrice, l'intuition qui guide. L'exigence d'agir entraîne avec elle l'exigence d'utiliser la matière de la réalité pour l'amener un peu plus loin : parce que cette intuition est tout à fait nouvelle, pour qu'elle s'incarne parfaitement, il eût fallu qu'elle invente tout un vocabulaire nouveau qui n'eût pas eu de points communs avec celui utilisé aujourd'hui, sinon la matière atomique des lettres. Mais comme le dit Bergson, cela n'aurait pas été écrire, ni communiquer, autrement dit cela n'aurait pas été agir ; la discontinuité insérée par la nouveauté de cette intuition n'aurait alors fait que creuser un abîme infranchissable entre l'ancien et le nouveau et aurait abandonné de l'autre côté de l'abîme la masse des hommes

¹ Bergson, *Les deux sources*, p. 269-270.

auquel l'intuition serait restée étrangère. Il fallait au contraire traverser la matière ancienne pour l'obliger en l'entraînant, lentement, consciencieusement, à prendre la forme du nouveau. Autrement dit l'action ne pouvait s'asseoir que sur une réalité donnée. Mais encore fallait-il que cette réalité fût saisie pour ce qu'elle est, que l'on mesure le progrès que la civilisation a franchi pour le continuer dans la bonne direction. On observe l'homme d'hier, au plus près de sa primitivité, l'homme d'aujourd'hui - en quoi il s'est éloigné de cette primitivité - pour façonner ce que Kazantzaki appellera l'homme de demain, ou l'homme-futur. La matérialisation, parce qu'il s'agit de matérialiser ce qui, au fond, est encore immatériel, se présente ainsi comme une lutte contre la matière, transsubstantiation de la matière en esprit, lutte contre la nécessité, lutte contre les déterminations humaines, mais dans la matière des mots, dans la matière de l'humanité. L'évolution de l'homme exceptionnel, du mystique, eût-elle été instantanée s'il n'avait pas eu affaire à la lourde matière de l'humanité ? Probablement non, car cette même matérialité se trouve aussi en lui : l'amour de l'humanité est acquis, on y arrive « par un détour », « à travers Dieu »¹ et la lutte qu'il mène, dans la solitude de l'avant-garde, est celle de l'humanité toute entière, parce qu'il la porte en lui. Dans ce cas là, l'homme est bien la raison d'être de l'humanité.

En réalité le sur-homme n'est pas seulement sur un autre plan par rapport à l'homme, il n'est pas une espèce surhumaine parce qu'il n'est pas espèce : ou l'espèce n'aurait plus qu'une signification biologique et non plus morale. Mais même là alors nous ne pourrions parler que de l'espèce humaine, naissant avec ses déterminations se libérant peu à peu jusqu'à ce que l'homme se sente profondément créateur. Il ne s'agit pas seulement de s'élever jusqu'à un stade plus haut, mais sur un autre plan de durée où ce n'est pas un seul changement qui se fait mais une libération du mouvement qui se continue. Entre l'homme et le sur-homme, il y a une différence de durée. En partant du même point ce que le sur-homme aura accompli c'est une œuvre beaucoup plus grande parce qu'elle aura répondu au moins une fois à la volonté profonde d'être tout à fait soi. Ainsi la sur-humanité ne serait pas la nouvelle fixation d'une espèce : non seulement la nouvelle fixation n'aurait été possible que s'il y avait eu une hérédité des acquis, mais en plus l'espèce étant close par définition, ce serait close de nouveau l'humanité dans une nouvelle matérialité que d'imaginer une nouvelle espèce au-dessus d'elle. Au contraire l'humanité ne peut s'élever que vers une ouverture de plus en plus grande puisque son élévation ne peut s'effectuer qu'en s'appuyant, de l'extérieur pour en éprouver les limites, sur une matérialité qui ne la « contient » plus. Tout le problème de la matérialisation du sur-homme est qu'il va dans le sens de sa dématérialisation : c'est pourquoi

¹ Ibid., p. 28.

la transsubstantiation, idée de transformer la matière en esprit, plutôt que l'esprit en matière, idée que l'on spiritualise plutôt que l'on matérialise, sans que pourtant l'un n'aille sans l'autre, devait être mise en valeur. Ses personnages se différencient de plus en plus de l'humanité, non pas comme forme mais comme mouvement, comme acte. Dans cet acte, ils ouvrent une mémoire en faisant tomber les limites ; cet agrandissement de la mémoire se fait en arrière, non pas pour contempler un passé de plus en plus retiré, mais pour prendre un élan de plus en plus grand. Ils condensent dans leur personnalité plusieurs siècles d'effort. S'il ne continue qu'un cours instant présent, l'œuvre que l'homme accomplit remet en route ce court instant qu'il fera évoluer comme un infinitésimal. S'il ramasse en lui une histoire qui précède sa vie mais l'inclut, l'histoire immense de la traversée de l'élan vital dans la matière, alors il s'est posé sur le plan de la durée sur-humaine dont nous parlions, et peut faire avancer l'élan vital là où il s'était arrêté. Ces personnages ne sont une forme nouvelle que parce qu'ils élargissent la volonté de l'homme et non pas parce que l'écrivain aura créé *ex nihilo* un homme nouveau. Nous sommes partis d'une matière commune, l'homme et ses déterminations, pour essayer d'observer son élévation, sa libération, par fixation progressive dans la matière.

Nous avons vu les deux grands personnages mystiques, Jésus et François, souffrirent à chaque fois qu'il s'agissait d'abandonner le mouvement, d'abandonner l'esprit dans la fixation. C'est pourquoi ce n'est pas sur une œuvre écrite qu'ils se concentreront, mais sur l'acte qui répondra parfaitement à leur personnalité en la prolongeant. Kazantzaki voudrait aussi continuer son mouvement, mais ce mouvement aura besoin de l'univers éthéré de la littérature. Ce n'est pas que la matière disparaît dans l'œuvre littéraire, l'obstacle à l'héroïsme existe mais la matière ne fait pas subir cet éparpillement dans lequel nous nous perdons, et que les grands hommes réussissent à ramasser en un obstacle. Au contraire dans l'œuvre kazantzakienne, nous avons l'impression que le héros avance lentement, pas à pas, rencontrant une résistance qui n'est pas tant une résistance extérieure que celle intérieure d'une conscience susceptible d'être emportée à tout moment par les besoins corporels de la chair. Les hommes n'ont pas la volonté assez solide pour que leur action dépende toujours d'elle. Ses personnages eux semblent d'autant plus libres qu'ils se soumettent à leur volonté profonde, si profonde qu'elle en devient divine : par exemple, ce n'est pas la mort qu'ils veulent, mais l'acte qui répondra profondément à leur personne, cet acte sera un acte qui les mènera à la mort. Ils ont peur, mais cette peur est d'autant plus souffrance qu'elle est obstacle à leur volonté. Ulysse lui se ressaisit à chaque instant, laissant au lecteur l'impression qu'il est toute volonté et concentration : réussissant à guider un peuple, à bâtir une ville, comme s'il

pouvait embrasser une réalité éparpillée et la soulever, et en même temps, sachant percevoir le mouvement dans sa lenteur, recevant les sensations de sa conscience sur-éveillée. Pourtant, s'il semble incarner parfaitement l'élan vital, l'*Odyssée* n'est pas l'œuvre qui nous intéresse le plus du point de vue du personnage. Il y a certes l'idée d'une durée irréductible, d'une maturation continue, mais on y voit pas tant « la montée », où véritablement se fait sentir une différence de durée, entre le moment où le personnage est encore un homme et tout le temps où il se rapproche de Dieu. C'est comme si Bergson s'était mis sur le plan du mystique sans nous faire lire tout ce qu'il l'y avait amené, sans passer par exemple par *Matière et mémoire*, où il montre justement qu'entre le corps et l'esprit il y a une différence de durée.

Nous voyons bien ici entre la philosophie et la littérature deux lignes d'évolution différentes parce que les obstacles y sont différents. Malgré tout, dans les deux cas, ils aboutissent au mystique, l'un en interrogeant, du bout de son domaine, leur expérience, l'autre en s'imprimant de leur mouvement, et en imprimant le mouvement de cette rencontre dans une œuvre. Nous avons fini notre étude en insistant sur le personnage d'Ulysse, car l'*Odyssée* est sans doute l'œuvre qui emporte son héros le plus loin, Kazantzaki n'étant soumis à aucune histoire prédéterminée, il est libre alors de tirer de lui autant d'actions qu'il le désire. En revanche l'autobiographie romancée de Kazantzaki nous amène jusqu'à l'idée de l'homme-futur où il montre si bien qu'il ne s'agit pas d'une création *ex nihilo*, mais qu'il est le fruit d'une lutte continue qui donne à cette lutte tout son sens. Là, on voit l'homme devenir sur-homme, mais il a fallu traverser deux œuvres. Ce que l'on aperçoit alors, c'est la génération de l'œuvre où l'effort ne circule pas non plus dans un univers dématérialisé. L'effort de l'écrivain qui pense son œuvre n'est pas un effort qui crée à partir de rien, mais qui repose sur la synthèse plus ou moins grande de sa personnalité. L'écrivain aussi éprouve une résistance, à la fois résistance d'une durée irréductible (il a d'ailleurs mis vingt ans à écrire l'*Odyssée*) où la conscience tarde à trouver son expression, résistance de sa propre intellectualité qui défie sa liberté dans l'écriture, et pourrait rendre son œuvre moins vivante, et enfin, résistance d'une personnalité qui a pris une direction particulière et dont il n'arrive pas à s'extraire. Mais au lieu de laisser ces résistances au seuil de la création, dans *La dernière tentation*, dans *Le pauvre d'Assise*, dans *Le Christ recrucifié*, dans *Lettre au Greco*, dans le *Capétan Michalis*, il va rabattre les obstacles, qui ne sont pas tant frontaux qu'immanents à l'effort d'élévation des personnages.

Nous devons nous mettre sur le mode bergsonien, c'est-à-dire sur le mode de la durée, parce que l'œuvre de Kazantzaki se situe elle-même sur le plan de la durée. Il ne crée pas en pensant à la durée comme concept, il ne crée pas avec l'intention d'imprimer dans son texte l'idée

abstraite d'une durée, mais il crée avec le regard déjà converti et toute la fécondité de cette conversion vient de ce que, comme des engrenages, c'est l'ensemble de la réalité qui se met en mouvement.

Ce qu'il parvient à faire, c'est à recréer le mouvement d'une âme, plutôt qu'à saisir la fixation d'une œuvre. Bergson pense l'art surtout en pensant le temps de sa création, c'est-à-dire comme fixation d'une évolution qui révèle à l'artiste lui-même les profondeurs d'une âme difficile à saisir autrement que dans son mouvement. Le mot la fige, fige son sentiment, mais le mot est un choix, il est déjà un choix, et faire ce choix, c'est replacer le mot à l'intérieur d'une évolution. Quelqu'un d'autre, avec une autre histoire, aurait choisi un autre mot. Mais si l'on crée une phrase mûrement réfléchie, et l'idée de la maturation ici n'est pas anodine, si l'on crée une phrase, qui résulte d'une suite de choix répondant à une exigence intérieure d'expression comme autant de points sur une maturation lente, alors cette phrase, dans sa fixation, reprend le mouvement, la direction de l'âme de l'homme qui fit cette suite de choix. Une phrase créée nous donne déjà un peu la couleur de l'âme. Le mot est création parce qu'il est un choix. Une œuvre d'art a elle aussi une durée de création : le temps de la concentration de son auteur, concentré pour mettre sur la toile ou sur le papier non seulement le point de maturation d'une vie, mais aussi le prolongement de cette maturation qui fait que la suite de choix a une direction particulière. Ce temps de maturation appartient au mouvement d'une personnalité qui ne cesse de se forger en s'appuyant sur la totalité de son passé. Ce qui nous amène à l'œuvre d'une vie comme œuvre d'art, prise dans son ensemble, fixation de la personne à chaque instant mais dont il est impossible de contempler le mouvement. Ce mouvement dans sa totalité ne peut pas être contemplé parce qu'il se refait sans cesse. Ou celui qui voudrait contempler son passé devrait se le redonner à tout instant, comme une mélodie à laquelle on ajoute une note à chaque instant et dont on change l'émotion d'ensemble. Tout est mouvement, mouvement unique, celui de la personnalité, celui de la toile, et plus loin, celui de l'univers. Tous les choix du peintre se fixent sur la toile. Tous les grands choix d'une vie s'ajoute à la personnalité : la personnalité offre l'image, comme la toile du peintre, forme issue d'une succession de choix, et non d'une représentation déjà matérialisée en image dans l'esprit. Elle est un mouvement mais un mouvement empêché à chaque instant par de multiples résistances : résistances dû à nos besoins, résistance due à l'intelligence dont la structure souvent unilatérale qui s'impose à notre vision et la divise, résistance de notre personnalité, de notre moi, qui s'est construit dans une direction bien particulière. Imaginons alors que ces résistances lâchent : que l'intelligence cède

complètement, on atteint alors un mouvement qui se continue sans cesse, mais qui ne se fixe plus, ni dans l'œuvre ni dans le langage. L'intelligence est au contraire essentiel pour penser la matière et y imprimer son effort, pour éprouver sa liberté en la défiant sans cesse.

C'est justement parce qu'il arrive à recréer le mouvement d'une personnalité, que son œuvre trouve un sens profond. En 1922, Kazantzaki croyait encore sans doute à la force que pourrait prendre une action politique, plus que littéraire. Mais dans l'action il aurait dû choisir son parti, se battre d'un côté pour le faire gagner, alors qu'un côté ne remplit jamais toute sa volonté. On le voit par exemple avec le pope Yannaros dans les *Frères Ennemis*. Incapable de décider entre les rouges ou les noirs, entre les villageois ou les communistes réfugiés dans la montagne, il mourra tué par son propre fils et toute son énergie se sera éparpillée dans ses hésitations sans réussir à créer sa propre route. Dans la littérature, Kazantzaki peut se diviser entre les différents partis, en exaltant l'humanité profonde de chacun. C'est ce qu'il fera dans *Toda-Raba*, dans *le Jardin des Rochers*, dans les *Frères Ennemis*. Mais surtout, il peut prendre son personnage et l'amener à créer sa propre route, de manière à ce que la réalité prédéterminée ne soit plus un obstacle. Il ne s'agit plus d'hésiter entre deux partis, ni de trouver un compromis, ni de les amener plus loin, mais de les traverser et de créer cette nouvelle route. Jésus ne choisit pas non plus mais avance avec derrière lui tous ceux qui le suivent dans ses propres choix. Mais si cet homme réussit à créer une route entièrement nouvelle, celle d'un Dieu beaucoup plus large que le Dieu des juifs, il se distance des hommes et de ses apôtres de manière irréductible. Le créateur avance toujours seul. Il est celui qui crée la route, les hommes auront beau prendre la même route, ils ne seront pas créateurs, ils seront des suiveurs. C'est là sans doute l'infirmité d'une humanité prise dans la lourde détermination de sa réalité. Le créateur réussit à porter plus loin l'humanité mais pas jusqu'à lui-même, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'elle devienne elle-même une humanité créatrice, libérée de ses clôtures qui la font se mouvoir que sur un plan intellectuel. Il ne faut pas compter sur toute l'humanité, quoiqu'elle avance doucement, mais seulement sur quelques hommes. Bergson écrit que la religion dynamique, le mystique, doit utiliser la religion statique¹ : la religion statique constitue le pont qui le sépare de l'humanité. Mais il est obligé d'y abandonner ce qui constitue l'essence même du créateur : le mouvement, l'émotion. Le créateur lutte pour rendre l'humanité plus libre, mais au fond celle-ci se ramasse sur elle-même au bout de la route qu'on lui a creusée.

¹ Bergson, *Les deux sources*, p. 188.

Ce qu'il écrivait dans *Ascèse* prenait déjà la forme d'un mouvement plutôt qu'une fixation de valeurs, une incitation à créer plutôt qu'une incitation à reproduire. Dieu est en danger, il faut le sauver en créant. C'est comme s'il avait saisi dès l'époque d'*Ascèse*, que la raison d'être de cet élan qu'il met en scène est l'homme-créateur plutôt que l'homme endormi. Il est difficile de ne pas conclure avec le point le plus extrême de la philosophie bergsonienne, le point qui n'est encore qu'une intuition mystique, point qui prolonge le moment où philosophie et science ne peuvent pas aller plus loin : « La Création lui apparaîtra [au philosophe qui s'attache à l'expérience mystique] comme une entreprise de Dieu pour créer des créateurs, pour s'adjoindre des êtres dignes de son amour »¹. Et le plus grand créateur, celui qui est sans doute le plus proche de Dieu dans son devenir-Dieu, n'est pas seulement celui qui creuse un lit pour la rivière, mais celui qui imprime un mouvement de sorte que les autres creusent à leur tour. C'est le créateur qui féconde d'autres créateurs. Pour cela il faut que ce soit un mouvement créant qui émane de lui, comme l'émotion de l'amour divin, plutôt qu'une connaissance créée. La durée appartient sans doute à l'un de ces mouvements.

Bergson montre que l'on peut dissocier deux origines à la religion et à la morale. L'une statique est celle qui mène aux dogmes, aux rituels, à la morale sociale maintenant une certaine cohésion, à tout ce qui est fixité, l'autre provient d'une personne, modèle de vie appelée à être imitée². En refaisant le geste solitaire du créateur, luttant contre des obstacles et fixant sa personnalité dans des actes qui suivent parfaitement ses mouvements, Kazantzaki imite le chemin du Christ, mais pourvoit son roman d'une telle vitalité que l'on peut se demander bien sûr s'il n'était pas lui-même un mystique. On sait que Kazantzaki s'est nourri de la lecture de synaxaires dans son enfance, lecture qui, entre autres, avait imprimé en lui un « souci de sainteté »³ qui ne le quitta plus, qui faillit lui faire choisir la vie monastique, mais qui au lieu de ça lui inspira une œuvre profondément mystique.

S'il cherche le meilleur moyen d'exprimer cette émotion qu'il porte en lui (cette émotion a-t-elle sa source dans l'amour divin ?)⁴, son acte littéraire conquiert le terrain international : c'est

¹ Bergson, *Les deux sources*, p. 270. Mais aussi « Conférence de Madrid, la personnalité », *Ecrits philosophiques*, p. 529 : « A l'origine donc, un grand artiste créateur du monde, et, ensuite, à l'extrémité, désirés par lui, d'autres petits artistes qui prolongent son œuvre et sont également créateurs ; par un long processus autour de la matière organique, de plus en plus docile et malléable, eux continuent l'œuvre de la création divine ».

² Bergson, *Les deux sources*, p. 99.

³ Kazantzaki, *Αναφορά (Lettre au Greco)*, p. 297.

⁴ « Mon émotion est grande en posant le pied sur le sol russe, noir et fertile, en respirant l'air froid, immobile, en regardant les masses muettes et patientes. L'âme s'élargit, l'esprit veut dépasser ses limites, s'unir avec toutes ces âmes, souffler sur cette glaise humaine et fertile. Ce que j'ai écrit dans un pauvre coin de terre me paraît indigne et provincial. Très peu d'hommes – pour la plupart sans foi et méchants – ont écouté mon cri. Et moi je

qu'il a réussi à atteindre ce qu'il ne pensait pas pouvoir atteindre avec son art. Il désirait créer une nouvelle religion : il aura en tout cas réussi à nous enseigner le mouvement créateur duquel naquit la religion chrétienne, en prenant ce mouvement depuis sa base, l'humanité, et en l'amenant jusqu'en haut, la divinité. Il aura montré le chemin qui mène de l'irréalisable au réalisable, de l'impossible au possible. Et son désir de changer les âmes, changer leur façon de sentir, s'accomplira à l'aide de cette faculté vitale que Bergson appela la fabulation, faculté que l'écrivain doté d'un esprit de création développe sans doute plus que tout le monde. On finit par croire profondément à ses personnages. L'art n'a-t-il encore qu'un effet local comme l'avait dit Bergson ? Ne peut-il pas être le médiateur d'une religion dynamique et le témoignage d'une connaissance mystique, connaissance de Dieu, sur laquelle pourrait venir s'appuyer la philosophie ?

regarde ces femmes et ces moujiks et je sais que jamais ma voix ne les touchera parce que les moyens que j'utilise sont trop faibles.

Que signifie l'art ? Une belle phrase, une bonne comparaison et un vers sublime ? Tout cela est petit et ne touche point les grandes vagues humaines », E. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 187.

Bibliographie

1- Ecrits de Bergson (1859-1941)

Essai sur les données immédiates de la conscience, (« Quadrige »), éd. Arnaud Bouaniche, Paris : PUF, 2007. (« Quadrige »)

Matière et mémoire, éd. Camille Riquier, 8e éd., Paris : PUF, 2010. (« Quadrige »)

Le Rire (1900), éd. F. Worms, 13e éd., Paris : PUF, , 2007. (« Quadrige »)

L'Évolution Créatrice, éd. A. François, 11e éd., Paris : PUF, 2009. (« Quadrige »)

L'énergie spirituelle, Essais et conférences, 9e éd., Paris : PUF, 2009. (« Quadrige »)

Durée et simultanéité, 3e éd., Paris : PUF, 2007. (« Quadrige »)

Les deux sources de la Morale et de la Religion, 10e éd. Paris : PUF, 2008. (« Quadrige »)

La pensée et le Mouvant, 14e éd., Paris : PUF, 1999. (« Quadrige »)

Correspondances, Paris : PUF, 2002.

Ecrits philosophiques, 1ère éd., Paris : PUF, 2011.

2- Commentaires sur Bergson

CANGUILHEM George, Le concept et la vie, *Revue Philosophique de Louvain*, 1966, Troisième série, Tome 64, n°82, p. 193-223.

DELEUZE Gilles., *Le Bergsonisme*, 2e éd., Paris : PUF, 1998. «Quadrige»

FENEUIL Anthony, *Bergson, Mystique et philosophie*, Paris : PUF, 2011. « Philosophies »

FENEUIL Anthony, Le Dieu de l'évolution créatrice est-il un Dieu des philosophes, *Annales Bergsoniennes IV, L'évolution créatrice, 1907-2007 : épistémologie et métaphysique*, éd. F. Worms, Paris : PUF, 2007, p. 309-324.

FRANÇOIS Arnaud, *Bergson*, Paris : Ellipses, 2008.

FRANÇOIS Arnaud, *Bergson, Shopenhauer, Nietzsche, Volonté et réalité*, Paris, PUF, 2008.

L'évolution créatrice de Bergson, éd. A. François, Paris : Vrin, 2010. « Etudes et commentaires »

JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique, une généalogie du spiritualisme française*, Paris : Vrin, 1997.

JANKELEVITCH Vladimir, *Henri Bergson*, 3^e éd., Paris : PUF., 2008. « Quadrige »

KUMAR Shiv K., *Bergson and the stream of consciousness Novel*, New York, New York University Press, 1963.

LE DANTEC Félix, La biologie de M. Bergson, *Revue du mois*, tome IV, n°2, 1 août 1907.

LAPOUJADE David, *Puissances du temps, versions de Bergson*, Paris : Les Editions de Minuit, 2010.

- MIQUEL, Paul-Antoine, De l'immanence de l'élan vital à l'émergence de la vie, *Annales bergsoniennes III, Bergson et la science*, éd. F. Worms, Paris : PUF, 2007, p. 217-235.
- PEGUY Charles, *Note conjointe*, 23e éd., Paris : Gallimard, 1935.
- PRELORENTZOS Yannis, Η Παρουσία της Φιλοσοφίας του Bergson στη Χώρα μας, *Κάτοπτρον Νεοελληνικής Φιλοσοφίας*, Tome II, Ioannina : décembre 2011, p. 183-231.
- PRELORENTZOS Yannis, Le problème de la délimitation des choses, des qualités et des états dans la continuité du tout de la réalité selon Bergson, *Annales bergsoniennes IV, L'évolution créatrice, 1907-2007 : épistémologie et métaphysique*, éd. F. Worms, Paris : PUF, 2007, p. 433-466.
- RAVAISSON Félix, *La philosophie en France au XIXe siècle*, Paris : Hachette, 1889.
- RIQUIER Camille. *Archéologie de Bergson*, Paris : PUF, 2009. « Epiméthée »
- ROBINSON Judith, Valery, critique de Bergson, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1965, volume 17, p. 203-215.
- TELLIER Dimitri, « Telle est ma vie intérieure, telle est aussi la vie en général », *Annales bergsoniennes IV, L'évolution créatrice, 1907-2007 : épistémologie et métaphysique*, éd. F. Worms, Paris : PUF, 2007, p. 424-432.
- THIBAUDET Albert, *Le bergsonisme, trente ans de vie française*, vol. III, 8e éd., Paris : Editions de la nouvelle revue française, 1924.
- VIEILLARD-BARON Jean-Louis, (sous la dir. de -), *Bergson, La vie et l'action*, suivi de LAVELLE Louis, *La pensée religieuse d'Henri Bergson*, Paris : Edition du Félin, 2007.
- WORMS Frédéric, *Bergson ou les deux sens de la vie*, Paris : PUF, 2004. « quadrige »
- WORMS Frédéric, L'art et le temps chez Bergson. Un problème philosophique au cœur d'un moment historique, *Mil neuf cent, revue d'histoire intellectuelle*, 2003/1, n°21.
- WORMS F., (entretien avec), Proust et Bergson, *Philosophie magazine, hors série, Proust à la recherche du temps perdu*, 2013 (janvier-février), n°13.

3- Ecrits de Kazantzaki (1883-1957)

a- Essais

- Ο Μπέρζονας* (1913, *Bergson*), publié dans le Bulletin de « Εκπαιδευτικού Ομίλου » (1913), cité intégralement par Giorgos Emm. Stefanakis, *Αναφορά στον Καζαντζάκη*, Athènes : Εκδόσεις Καστανιώτη, 1997, p. 115-150.
- Ασκητική, Salvatores Deï* (1922), 20e éd., Athènes: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2007.
- Ascèse, Salvatores Deï*, trad. O. Merlier, Athènes : Collection de l'Institut Français d'Athènes, 1951.

Ascèse, trad. J. Razgonnikoff, Paris : Aux forges de Vulcain, 2013. « Essais »

Ο Φρειδερίκος Νίτσε εν τη φιλοσοφία του δικαίου και της πολιτείας, *Καινούρια Εποχή*, n°14, été 1959, p. 34-89.

Η Επιστήμη Εχρεωκόπησε, *Παναθήναια*, n° 219, 15 Νοεμβρίου 1909, p. 71-75.

Γουστάυος Φλωμπέρ, *Νέα Ελλάς*, 10 septembre 1913, p. 3, republié dans Giorgos Emm. Stefanakis, *Αναφορά στον Καζαντζάκη*, Athènes : Εκδόσεις Καστανιώτη, 1997, p. 56-61.

Συμπόσιον (1924), 17e éd., Athènes: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2009.

b- roman

En grec :

Σπασμένες Ψυχές (1909), Athènes : Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2007.

Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά (1946), Athènes: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 1981

Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται (1948), 14e éd., Athènes: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2003.

Οι Αδελφοφάδες (1949), 7e éd., Athènes : Εκδόσεις Καζαντζάκη, 1973.

Ο Καπετάν Μιχάλης (1950), 17e éd., Athènes: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2003.

Αναφορά στον Γκρέκο (1956), 17e éd., Athènes: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2007.

Ο Φτωχούλης του θεού (1956), 16e éd., Athènes: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2005.

En français :

Le lys et le serpent (1906), trad. J. Moatti-fine, Monaco : Editions du rocher, 1990.

Toda-Raba, Moscou a crié (1929), Paris : Plon, 1962. « Feux croisés, âmes et terres étrangères »

Le jardin des rochers (1936), Paris : Plon, 1959.

Alexis Zorba (1946), trad. Y. Gauthier, Paris: Plon, 1981. « Pocket »

La dernière tentation du Christ (1951), trad. M. Saunier, Paris : Plon, 1959. « Pocket »,

c- Poésie

Οδύσσεια, (1938), Athènes: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 1974.

L'Odyssée, trad. Jacqueline Moatti, Paris : Plon, 1971.

d- Correspondance

Τετρακόσια Γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη, 2e éd., Athènes : Εκδόσεις Καζαντζάκη, 1984.

Αποσπάσματα από ανέκδοτα γράμματα του Β. Κνός στον Νίκο Καζαντζάκη, *Νέα Εστία*, Noël 1977, tome 102, n°1211, p. 304-307.

Έξι γράμματα του Νίκου Καζαντζάκη στον Μαξ Ταυ, *Νέα Εστία*, Noël 1977, tome 102, n°1211, p. 308-310.

Kazantzaki, *Επιστολές προς τη Γαλάτεια*, Athènes : Δίφρος, 1958.

e – Voyages

Ταξεδεύοντας Ιταλία, Αίγυπτος, Σίνα, Ιερουσαλήμ, Κύπρος, ο Μοριάς (1926), (Athènes : Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2004.

Ταξεδεύοντας Ρουσία (1928), Athènes: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2000.

Ταξεδεύοντας Ιαπωνία - κίνα (1935), Athènes: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2006.

Ταξεδεύοντας Ισπανία (1936), *Voyage en Espagne*, Athènes: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2002

Ταξεδεύοντας Αγγλία (1940), Athènes: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2000.

Carnets de Voyage, Du Mont Sinai à l'île de Vénus, trad. P. Fridas et G. Prassinou, Paris: Librairie Plon, 1958.

f- Théâtres

Comédie, Tragédie en un acte, Le regard Crétois n°18, Décembre 1998.

g- Traductions

Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας* (1913), Athènes: Φέξης, 1965.

Μπερξόν, *Το γέλοιο* (1914), Athènes : Φέξης 1914, 1965.

h- Entretien

Entretien Kazantzaki-Spiriot, Monaco : Editions du Rocher, 1990.

4- Commentaires sur Kazantzaki

BIEN, Peter *Οκτώ Κεφάλαια για τον Νίκο Καζαντζάκη*, trad. Filippidis, Athènes: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2007.

BIEN, Peter, *Politics of the Spirit*, vol.1, New Jersey : Princeton University Press, 1989.

BIEN, Peter, *Politics of the Spirit*, vol. 2, New Jersey : Princeton University Press, 2007.

DALON, Richard., *Ένα κλειδί για το κόσμο του Καζαντζάκη*, *Νέα Εστία* 90, Noël 1971.

DOMBROWSKI Daniel A., *Kazantzakis and God*, State University of New York Press, .

FRIAR, Kimon, , Η « Οδύσσειά του Ν. Καζαντζάκη », *Καινούρια Εποχή, Αφιέρωμα στο Νίκο Καζαντζάκη*, Tome Γ, n°11, Athènes : Difros, Automne 1958.

JANAUD-LUST Colette, *Nikos Kazantzaki, sa vie, son oeuvre (1883-1957)* (thèse de 3^e cycle), Université de Lyon, Paris : François Maspero, 1970.

KAZANTZAKI Eléni, *Le Dissident, Biographie de Nikos Kazantzaki*, Dole, Saint-Imier : Canevas éditeur et éditions de l'Aire, 1993.

LASSITHIOTAKIS Michel, Kazantzaki et Bergson (1907-1927). *Éléments pour une lecture 'bergsonienne' d'Ascèse, Lilies, Actes des sessions de linguistique et de littérature*, n°2 (Thessalonique, 24 août - 6 septembre 1980), Publication de la Sorbonne Nouvelle, Paris : PENS, 1983, p. 161-175.

- MIDDLETON Darren. J.N. « Nikos Kazantzakis and Process Theology : Thinking Theologically in a Relational World », *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 12, N°1, Mai 1994,
- OWEN Lewis, *Creative destruction, Nikos Kazantzakis and the literature of responsibility*, Macon, Mercer University Press, 2002.
- OWEN Lewis, « Does this One exist ? The Unveiled Abyss of Nikos Kazantzaki » *God's struggler, Religion in the Writings of Nikos Kazantzakis*, ed. par Darren J.N. Middleton and Peter Bien, Macon : Mercer University Press, 1996.
- PARKER Holly E., *Language as a Mask for Silence in Two Seemingly Antithetical Authors : Kazantzakis and Joyce*, *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 16, n°2, October 1998.
- POULAKIDAS, Andreas, *Metaphysic Aestheticians*, *Journal of Modern Literature*, vol. 2, n°2, Nikos Kazantzakis Special Number (1971-1972), p. 280-281.
- PRÉVÉLAKIS Padélis, *Καζαντζάκης : ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας*, Athènes : éditions Estia, 1958.
- STEFANAKIS Giorgos Emm., *Αναφορά στον Καζαντζάκη*, Athènes: Εκδοσεις Καστανιωτη, 1997.
- VOUYOUKA Athina, *Μπερξονικές μεταμορφώσεις στην Αναφορά στον Γκρέκο*, Actes du congrès, *Νίκος Καζαντζάκης, 40 χρόνια από το θάνατό του*, 1-2 novembre 1997, La Canée, 1998, σ. 49-60.
- 5- Autres ouvrages**
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 2009. « folio essais »
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Les éditions de minuit, 2005.
- HAUSER Arnold, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris : PUF, 2004
- JAMES William, *Le pragmatisme*, trad. N. Ferron, Paris : Flammarion, 2007
- KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris : PUF, 2004. « Quadriges »
- MALLARME Stéphane, *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris : Gallimard, , 1998, p. 696. « Bibliothèque de la Pléiade »
- MINKOWSKI E., *Le temps vécu*, Paris, PUF, 2005.
- MINKOWSKI E. , *Vers une cosmologie, Fragments philosophiques*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1999.
- NIETZSCHE, F., *Œuvres*, vol I et II, trad. D. Halévy, R. Dreyfus, Paris : Robert Lafont, 2005.
- VALERY, P., *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris : Gallimard, 1986

WORMS Frédéric, *La philosophie en France au XXe siècle, moments*, Paris : Gallimard, 2009.
« Folios essais ».