

Céline DEWAS

Etude à partir de la philosophie bergsonienne de la création littéraire dans l'œuvre de Kazantzaki

Notice biographique

Actuellement doctorante au laboratoire STL – UMR 8163 (Lille 3), Céline Dewas effectue un doctorat en cotutelle avec l'université d'Ioannina en Grèce, sous la direction de Frédéric Worms et de Yiannis Prélourentzos. Elle a obtenu en 2006 un master de philosophie qui la spécialise dans la philosophie de l'art ; elle a notamment travaillé sur la subjectivité esthétique dans la philosophie du XVIII^e siècle (en particulier Hume, Shaftesbury, Hutcheson). Ses thèmes de recherche privilégiés concernent les relations entre la philosophie et la littérature, à partir de l'œuvre littéraire abondante et polymorphe de l'écrivain grec Kazantzaki, et la philosophie du XX^e siècle, notamment celle de Bergson.

Résumés

Cet article interroge la place que peut avoir la littérature dans la philosophie bergsonienne. Partant du constat de l'indétermination du temps de la création révélée dans l'œuvre de Kazantzaki, nous voudrions montrer en quoi ces deux auteurs issus de différentes disciplines, philosophie et littérature, peuvent témoigner d'une intuition semblable de la réalité, quoiqu'individuelle, incorporelle parce que sans formes et inintelligible. Cependant, leurs intentions se distinguent : l'un veut faire comprendre, l'autre veut faire sentir. Tandis que l'écrivain raconte l'effort irréductible et ininterrompu d'une création par laquelle il cherche à se ressaisir et à saisir la réalité, la durée bergsonienne permet d'éclairer la nature de cet effort. Elle rappelle d'un côté, l'incommensurabilité qui sépare la réalité créée de la réalité qui se crée, et donc la finitude du support matériel par rapport à la richesse infinie du sens dont on veut l'imprégner, et de l'autre côté, la nécessité de l'union de l'esprit à la matière pour pouvoir vivre et agir.

This article examines the place that literature occupies in the Bergsonian philosophy. Starting from the observation of the indeterminacy of the time of creation which is revealed in the work of Kazantzaki, it aims

to show how these two authors who come from different disciplines (philosophy and literature) share a similar intuition of reality; although individual, immaterial as intuition is without forms and unintelligible. However, their intention can be distinguished: the former wants the audience to understand, the latter wants them to feel. Whilst the writer tells of his irreducible and continuous effort through which he tries to grasp himself and to grasp reality, the Bergsonian concept of duration helps to understand the nature of this effort. On one hand, it echoes the divide between the created reality from the creating reality, and thus, the finiteness of the physical medium in relation to the infiniteness of the sense, and, on the other hand, the necessary union between spirit and matter in order to be able to live and act.

Mots-clefs : durée, littérature, art, intuition, expression, Bergson, Kazantzaki

Keywords : duration, literature, art, intuition, expression, Bergson, Kazantzaki

Sommaire

Introduction.....	185
1. La durée de l'œuvre littéraire et l'origine incorporelle de la création.....	186
1.1. L'expression de la durée dans la littérature : l'œuvre littéraire devient objet de la philosophie...	188
1.2. L'intention et l'intuition de l'écrivain	191
1.2.1. Intuition philosophique et intuition esthétique.....	192
1.2.2 Relation de l'esprit au corps, de l'esprit à l'écriture.....	195
2. Du chaos à l'effort de l'écriture.....	197
2.1. Incommensurabilité entre le sentiment et son expression	198
2.2. Chaos et résistance au chaos	200
2.2.1. L'interaction universelle	200
2.2.2. L'appel de la matière	202
Conclusion	204
Bibliographie	205

Introduction

Kazantzaki raconte dans son autobiographie romancée, *Lettre au Grec*¹, la genèse de ses œuvres qui se profilent dans le temps comme un fruit qui mûrit, plutôt que sa vie dans ses détails évènementiels. L'évolution profonde de la personnalité de l'écrivain et l'histoire de son œuvre sont étroitement liées, inséparables. 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 comme si, pour l'écrivain, le sentiment était présent bien avant l'histoire, comme si une vague musicale² précédait l'idée de la même manière que le ressenti précède l'intelligence qui l'organise. Mais la richesse de ce sentiment doit être sacrifiée par l'écriture, pour devenir littérature, comme il le rapporte dans une lettre de 1923: « je lutte tous les jours avec des mots, j'oblige les vastes pensées à s'enfermer dans ces pauvres corps inachevés et étroits, je donne à ces ombres mon sang, et je souffre profondément et sans fin parce que je n'obtiens souvent que la caricature de mes intuitions³. » Le sentiment avant le mot, c'est ce qu'il appelle ses intuitions, des intuitions qui devancent l'écriture puisqu'elles se revendiquent justement hors des mots, qu'ils soient dits, pensés ou écrits, car ils sont déjà les formes dans lesquelles elle s'extériorise. Mais qu'apparaît-il dans l'œuvre de ces intuitions que Kazantzaki voudrait transmettre ? Ne disparaissent-elles pas, comme il le redoutait souvent et malgré tout l'effort de l'écrivain, dans la matérialité du langage ?

Pour le philosophe Bergson, ni la technique de l'artiste, aussi parfaite soit-elle, ni sa création, dont l'essentiel est qu'elle se fasse⁴, ne nous offrent l'analyse approfondie de la création⁵, un retour sur le « se faisant » de la réalité qui se fait. Il faudrait par conséquent faire de la littérature un objet de la philosophie pour que celle-ci l'interrogeât au moyen de sa propre technique, de manière à ce qu'apparût non pas la répétition matérielle de la technique mais le mouvement créateur lui-même.

¹ KAZANTZAKI 2007.

² « Le mythe de Zorba vint à cristalliser en moi. Au début, une émotion musicale, un rythme nouveau, comme si mon sang circulait de plus en plus vite dans mes veines. » [KAZANTZAKI 2007, p. 455].

³ KAZANTZAKI 1993, p. 30.

⁴ BERGSON 1999, p. 103.

⁵ « L'artiste n'a pas besoin d'analyser son pouvoir créateur. » [BERGSON 1999, p. 103].

Pour l'écrivain, le problème du langage, s'il se pose, sera présent au moment de la génération de l'œuvre. Mais à moins que les pensées de l'auteur ne s'intègrent dans le courant de l'histoire, comme dans *Le Jardin de Rochers* où Kazantzaki se met lui-même en scène⁶, comme dans les *Voyages* où il rapporte ses expériences dans différents pays, les efforts pour affronter les problèmes du langage s'enfouissent secrètement dans la profondeur de la matière de l'œuvre, et l'histoire flotte maintenant naïvement, ne laissant rien paraître de l'effort de l'écrivain. Ainsi les romans, les pièces de théâtres laisseront au seuil de leur création les problèmes rencontrés par l'écrivain. L'existence pleine de l'œuvre d'art parce qu'elle est, comme le dit si bien Nietzsche, «accomplissement de la vie⁷» fait qu'elle offre quelque chose que la philosophie perd dès qu'elle essaie d'expliquer ce qui est, en s'en détachant, c'est-à-dire, l'expérience du temps réel. La littérature est alors la preuve que le langage, malgré ses limites, n'est pas ce qui empêche l'expérience de se faire, mais ce qui empêche l'expérience de se dire autrement que « se faisant ».

Ce qui ne semble donc pas d'emblée possible, c'est que l'on puisse considérer que dans l'œuvre littéraire, il y a plus que l'écriture, plus que le récit lui-même. Doit-on d'ailleurs être simplement lecteur ou déjà philosophe pour s'en soucier ? Le lecteur sentira-t-il vraiment au fond de l'écriture l'intuition d'où était partie l'exigence de création ? Valéry fait l'observation qu'on oublie très souvent dans l'œuvre, sa génération, c'est-à-dire l'effort qui précédait et accompagnait sa création⁸. Mais n'est-ce pas parce que tout le miracle de l'œuvre est de faire disparaître cet effort ?

1. La durée de l'œuvre littéraire et l'origine incorporelle de la création

La création matérielle n'étant que l'aboutissement d'un processus spirituel bien plus long, comme nous le montre Kazantzaki dans les quelques chapitres de son autobiographie, la création n'est pas prise ici dans le sens de l'objet créé, mais bien de l'acte qui crée. Il y aurait donc une

⁶ Ils concluent par exemple plusieurs chapitres par le besoin qu'il ressent de mettre des mots sur son sentiment : « Mobiliser ces soldats intrépides, les vingt-cinq lettres de l'alphabet, assiéger le souffle, le capter, ne plus le laisser vagabonder en l'air... Oui, je sais, l'essence la plus fine ne peut pas être retenue par le filet du mot, mais il reste toujours quelque chose, un parfum subtil, qui nous donne le branle et nous fait voir l'invisible. » [KAZANTZAKI 1959, p. 134]

⁷ NIETZSCHE 1969, p. 40.

⁸ « Mainte erreur, gâtant les jugements qui se portent sur les œuvres humaines, est due à un oubli singulier de leur génération. » [VALÉRY 1986, p. 13]

certaine indétermination, non seulement du temps de la création elle-même, puisqu'on ne sait pas bien ni où elle commence, ni où elle finit, et donc aussi une indétermination, toujours dans le temps, du rayonnement de l'acte créateur sur l'auteur lui-même, puis sur le lecteur. Le caractère continu et indivisible du temps, dont l'écrivain fait l'expérience dans son acte créateur, est particulièrement souligné dans la philosophie bergsonienne avec laquelle il s'était familiarisé en 1908 en suivant les cours du professeur au collège de France. En effet, Bergson le pose au départ et au long de toute sa réflexion, sous le nom de « durée » : « sa continuité », dit-il dans *Durée et Simultanéité*, « est celle d'un écoulement ou d'un passage, mais d'un écoulement et d'un passage qui se suffisent à eux-mêmes, l'écoulement n'impliquant pas une chose qui coule et le passage ne présupposant pas des états par lesquels on passe ; la chose et l'état ne sont que des instantanés pris artificiellement sur la transition ; et cette transition, seule naturellement expérimentée, est la durée même⁹. »

Selon lui, et cela dès son premier livre qui fut aussi sa thèse, *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*¹⁰, découper le mouvement de l'acte créateur pour lui donner un temps déterminé relèverait de l'arbitraire comme toute analyse qui, cherchant à découper le mouvement, lui attribuerait les propriétés de la matière. Si Bergson dit que l'artiste ou l'écrivain n'a pas besoin d'avoir pleinement conscience de son acte créateur, nombreux sont ceux qui apportent cependant une profonde réflexion sur leur art, parmi lesquels Kazantzaki. Au XX^e siècle sont apparus aussi des écrivains et poètes qui prendront les doubles titres de philosophes et d'écrivains, comme Paul Valéry et Maurice Blanchot, contribuant fortement à une véritable réflexion philosophique sur la littérature et la critique littéraire. C'est comme s'il avait fallu trouver un moyen de penser la littérature pour elle-même, sans qu'elle ne se soumît à une cause extérieure, sociale, politique, même philosophique. Cela ne pouvait peut-être venir que de l'écrivain lui-même. Merleau-Ponty note cependant dans la *Phénoménologie de la perception* les similitudes qui rapprochent l'art de la phénoménologie : « elle est laborieuse comme l'œuvre de Balzac, celle de Proust, celle de Valéry ou celle de Cézanne – par le même genre d'attention ou d'étonnement, par la même exigence de conscience, par la même volonté de saisir l'essence du monde ou de l'histoire à l'état naissant. Elle se confond sous ce rapport avec l'effort de la pensée moderne¹¹. »

L'Essai de Bergson et la notion de « durée » ne sont pas sans provoquer eux-mêmes un débat, soulevant un problème auquel prendront part de nombreux artistes et écrivains autour de ce

⁹ BERGSON 2007d, p. 41.

¹⁰ BERGSON 2007a.

¹¹ MERLEAU-PONTY 1945, p. XVI.

que F. Worms appelle le « Moment 1900¹² ». Si Kazantzaki en fait discrètement partie, pour l'écrivain le « problème » semble à première vue se ramener assez systématiquement à celui du langage comme un moyen d'expression insuffisant à traduire son intuition, comme si finalement littérature et philosophie se rejoignaient au croisement d'enjeux semblables. Or, avant d'affirmer un tel propos, il faudrait préciser que l'intention de l'artiste et du philosophe et la nature de leurs œuvres divergent en nombreux points. C'est ce que rappelle Bergson en refusant d'identifier l'artiste au philosophe.

1.1. L'expression de la durée dans la littérature : l'œuvre littéraire devient objet de la philosophie

Là où la tâche du philosophe selon Bergson est de faire *comprendre* ce temps de la création¹³ hors de sa réalisation concrète, celle de l'écrivain pourrait être de nous le faire *sentir*¹⁴. Il nous le fera sentir en invitant à englober dans notre durée son œuvre de sorte qu'elle impose à notre conscience son rythme. Il nous la montrera se créant, parce qu'il nous aura introduit dans cette émotion « si riche, si personnelle, si nouvelle », nous replaçant « tout d'un coup dans l'indéfinissable état psychologique qui les provoqua¹⁵».

Dans son autobiographie romancée *Lettre au grec*, Kazantzaki nous fait participer à ce temps créateur à travers l'évolution de ses émotions jusqu'à la naissance de ses œuvres. En y mêlant les réflexions qu'un rapport distancié à l'œuvre peut offrir, l'écrivain grec revit la longue éclosion du personnage de Zorba, héros éponyme de son célèbre roman, et l'effort incompressible pour y parvenir. 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 lorsqu'il voulut accélérer la mue d'une chrysalide en papillon : pressé de voir le papillon apparaître, il souffla dessus de son haleine chaude

¹² WORMS 2003, p. 153.

¹³ THIBAUDET 1923. Dans le chapitre consacré à l'art, Albert Thibaudet dit à propos de l'élan de vie, créateur et imprévisible, dont philosophes et artistes font l'expérience, que « le philosophe nous le fait comprendre, mais il ne nous le fait pas le voir. Il ne peut que nous apprendre à le voir comme dans l'allégorie de la caverne. A le voir d'abord en nous. Et ensuite et surtout chez des hommes où cet élan apparaît en gros traits [...] chez les artistes. » [THIBAUDET, 1923, p. 52]

¹⁴ « Pourtant l'artiste vise [...] à nous faire éprouver ce qu'il ne saurait nous faire comprendre. » [BERGSON 2007a, p. 13]

¹⁵ BERGSON 2007a, p. 13.

jusqu'à ce que le papillon apparût, mais celui-ci mourut dès la métamorphose accomplie, parce qu'il avait voulu presser le temps¹⁶. A cet endroit, force est de reconnaître que Kazantzaki utilise une comparaison tirée d'un souvenir que Bergson aurait bien pu utiliser pour nous faire comprendre la durée. L'expression la plus rapprochée de l'intuition n'est-elle pas justement pour Bergson, cette «image médiatrice» qui se situe à mi-chemin entre la simplicité de l'intuition «se faisant» et son «expression conceptuelle¹⁷» ? Presqu'esprit et presque matière¹⁸, le sens profond de cette image n'est pas dépendant de la forme qu'il prend. 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*. Sauf que 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 dans le reste de l'histoire. Et le lecteur sentira que la nature a besoin de ce temps qui fait d'elle une telle perfection, et que toute création de l'homme est imparfaite parce qu'il presse le temps dont il croit manquer.

Bergson, 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. D'où le fait que sa philosophie ne peut pas appartenir au domaine de la littérature à proprement parlé, car pour cela 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. Elle devrait alors abandonner l'idée d'apprendre à sentir l'interpénétration et l'hétérogénéité des moments de la conscience que l'art a déjà extériorisés en moments homogènes les uns aux autres.

L'art conduit à bien cette entreprise dès lors qu'il donne à son sentiment la forme nécessaire à son expression. La relation de l'art à la philosophie devient d'autant plus difficile à définir que l'art est le meilleur moyen de faire sentir la durée. Mais il semble pourtant soit arriver trop tard pour pouvoir apporter une connaissance philosophique, soit disparaître sous la plume du philosophe qui porte son attention d'abord sur les mouvements de son émotion, comme c'est le cas chez Bergson, plutôt que sur l'essentiel de l'œuvre, dont toute tentative de récupération se heurte au silence qu'elle impose. Bergson dans le deuxième chapitre du *Rire* admet que le poète peut se faire homme d'esprit. Mais dans le passage par lequel le poète devient homme d'esprit, il y a une perte,

¹⁶ KAZANTZAKI 2007, p. 460.

¹⁷ BERGSON 1999, p. 130.

¹⁸ BERGSON 1999, p. 130.

la même qui résulte de la substitution de la sensation que provoque en nous une œuvre par son analyse, car «il perdrait le double lien qui maintient ses idées en contact avec ses sentiments et son âme en contact avec la vie¹⁹».

Il y a ajouté l'intelligence, et en même temps une certaine distance qui le maintient hors du mouvement de la réalité qu'il avait atteint avec son œuvre.

La durée permet donc d'appréhender une œuvre littéraire non pas comme l'objet fini, analysable selon des coupes arbitraires comme des points de vue extérieurs multiples, mais comme une création dont la matière se laisse pénétrer par le mouvement insécable de l'esprit. La philosophie bergsonienne, partant elle aussi de l'intuition, révèle la profondeur de la matière, dès lors qu'elle ne s'arrête pas à ses contours extérieurs, mais l'éprouve de l'intérieur, dans sa durée: «par la philosophie, dit Bergson, nous pouvons nous habituer à ne jamais isoler le présent du passé qu'il traîne avec lui. Grâce à elle, toute chose acquière de la profondeur²⁰». Par là, toute chose devient aussi, virtuellement, un objet de la philosophie. Mais cette profondeur n'est-elle pas ce qui empêche la philosophie de saisir la réalité «se faisant» de la littérature qui est avant tout d'exprimer de l'individuel ? Tandis que le philosophe remontera la pente de la création, pour la replacer dans le tout d'une réalité mouvante qui s'éprouve intérieurement 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'individualité²¹. 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.

Comme le remarque Bergson, on trouve alors entre l'œuvre et l'artiste une « indéfinissable ressemblance²² », car l'œuvre émane de la personnalité entière de l'artiste. Le côté profondément philosophe de Kazantzaki transparait particulièrement dans *La Lettre au grec*. Y entremêlant réflexivité et récit, il montre comme toute sa vie fut parcourue par l'effort pour trouver « l'expression de son âme ». Son objectif, dit-il dans une lettre où il prend le contre-pied du mouvement parnassien, « n'est pas de faire de l'art pour l'art²³ ». Il suit, ajoutait-t-il, le chemin de Tolstoï et de Nietzsche, joignant philosophie et art pour « trouver un nouveau sens à la vie » et

¹⁹ BERGSON 2007b, p. 81.

²⁰ BERGSON 1999, p. 175.

²¹ L'individualité est définie comme « une certaine harmonie tout à fait originale des formes et des couleurs » [BERGSON 2007, p. 117 et 123]. On soulignera ici deux caractéristiques de l'individualité : l'originalité, et la matérialité.

²² BERGSON 2007b, p. 129.

²³ KAZANTZAKI (E.) 1993, p. 86.

l'exprimer. L'écriture n'est pour lui qu'un moyen, presque choisi par défaut, qu'il méprise malgré tout car il ne sera jamais à la hauteur de ses intuitions²⁴. Mais quoi de mieux pour exprimer l'âme que de fixer l'effort qu'elle fait pour se contempler dans un support matériel ? Pourtant, il ne trouvera l'expression de son âme qu'en effectuant « un saut », « qui ne peut être qu'exemple de vie et jamais d'art ». Elle sera peut-être une « action et une prédication et pas de la littérature²⁵ ». Le fait qu'il ne soit pas tout entier tourné vers son art, c'est-à-dire que son « intention dépasse les limites de l'art²⁶ » nous amène à nous interroger alors sur la possibilité pour la littérature de laisser transparaître les problèmes qui la dépassent, sans sortir du mode d'existence qui la définit. Contrairement au mouvement parnassien, Kazantzaki a donc moins pour but la beauté de son œuvre que celui de trouver dans l'effort créatif qu'il fournit la direction que l'âme doit suivre.

1.2. L'intention et l'intuition de l'écrivain

L'introspection est à l'écrivain ce que l'œil est au peintre ; plus encore, c'est l'intériorisation, la profondeur du réel, vécu, qui les réunit au sein d'un même mouvement et qui nous permet de les rapprocher. 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 pratique²⁷. Ils rendent donc visible l'invisible, ou plutôt 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. En fait, pour Bergson, l'artiste n'est pas celui qui multipliera les points de vue sur un objet, de même que l'écrivain n'est pas celui qui multipliera les descriptions d'un sentiment pour en arriver à bout. Cette multiplicité reste numérale et ne fait rien apparaître sinon l'effort vain de tout artiste qui cherche à reproduire toute la richesse de la nature. Au contraire, l'artiste vise l'individuel, dans la profondeur du moi. Mais l'individuel est une multiplicité qualitative qui ne pourra éclore que dans la durée : l'exigence alors est de voir les

²⁴ KAZANTZAKI (E.) 1993, p. 84 ou p. 58 : « A bas la littérature, les moules étroits des genres. »

²⁵ KAZANTZAKI (E.) 1993, p. 86.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ BERGSON 2007b, p. 120.

choses *sub specie durationis*²⁸. L'écrivain ne doit pas moins réussir une prouesse : celle de décrire d'une façon unique le monde qu'il perçoit, parce qu'il a perçu d'une façon unique, de manière virginale²⁹, ce monde qu'il décrit³⁰. De même, il ne s'agit pas de décrire un sentiment de mille façons différentes, mais de le voir dans sa profondeur, son intériorité, à travers les mille nuances qui font son originalité absolue. Il fera ainsi appel à d'autant plus de souvenirs³¹ qu'ils ne seront pas tournés vers l'urgence du besoin présent et d'une réponse par l'action immédiate.

Philosophes, écrivains, 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-mêmes³². Cette approche bergsonienne de l'originalité artistique ouvre les profondeurs de l'âme aux richesses d'une connaissance intuitive du monde, comme si c'était au fond de l'individualité que l'on pouvait percevoir le lien ultime de tout être à l'univers et le mouvement créateur qui les unit.

1.2.1. Intuition philosophique et intuition esthétique

Avant que l'intuition ne s'éparpille en récit ou personnages, en couleur et en forme, le romancier, le peintre « tous ont d'abord dans l'esprit quelque chose de simple et d'abstrait, je veux dire d'incorporel »³³. Il est important de souligner ici que Bergson reconnaît la nécessité d'une certaine dose d'idéalisme, définit comme une « certaine immatérialité de vie³⁴ » : « c'est à force d'idéalité qu'on reprend contact avec la réalité³⁵ ». Il suggère ainsi qu'en amont de la perception, l'intuition nous fait voir, comme méthode et effort communs aux philosophes et aux artistes, les

²⁸ BERGSON 1999, p. 142 et 176.

²⁹ BERGSON 2007b, p. 118.

³⁰ BERGSON 2007b, p. 118.

³¹ Deleuze insiste à ce propos sur la différence entre l'appel au souvenir, qui consiste à se placer dans le virtuel, dans le passé, lequel pèsera sur ma perception en l'éclairant, et le rappel à l'image, au souvenir, qui est le souvenir actualisé, conscient [DELEUZE 2008, p. 59].

³² BERGSON 1999, p. 152.

³³ BERGSON 1967, p. 110.

³⁴ BERGSON 2007b, p. 120.

³⁵ BERGSON 2007b, p. 121.

choses dans la durée, *sub specie durationis*. Elle est immatérielle et désintéressée. Mais tandis que le détachement sera naturel aux artistes (le fameux personnage de Zorba chez Kazantzaki, n'est-il pas un artiste par sa faculté innée de voir les choses d'une manière virginale³⁶ ?), il sera « voulu, raisonné, systématique ³⁷» chez les philosophes. La différence entre l'intuition esthétique et l'intuition philosophique se précise ici. La première serait naturelle, dans le sens où elle est le privilège d'un nombre restreint de personnes, et vise l'individuel dès lors qu'elle se résoudra, par la continuation de son élan, dans la matière ; la seconde, l'intuition philosophique, sera réfléchie et vise la vie en général³⁸ dans son mouvement créatif mais avant sa matérialisation en images ou en concepts. Reste à savoir s'il est possible pour Kazantzaki de se placer entre l'artiste et le philosophe, comme celui qui à la fois réfléchit son intuition et refuse d'arrêter son élan pour ne pas la corrompre.

Les artistes et les philosophes doivent prendre une même direction, un détachement par rapport à la vie pratique, comme un degré moindre de ce que Bergson appelle l'attention à la vie, grâce à laquelle l'esprit se fixe dans le corps pour devenir le plus actuel possible, et l'action la plus efficace³⁹. Ils fourniront ainsi l'effort commun de saisir immédiatement l'esprit ou le changement, sans le voir à travers les catégories de la matière qui nous servent à l'action immédiate du corps ; ils auront donc une perception plus complète de l'extérieur, parce qu'elle aura été visitée de l'intérieur. Ainsi l'artiste et le philosophe offriront une « vision plus directe de la réalité⁴⁰ ». Mais tandis que le premier agira sur la perception de manière plus locale (il nous fera mieux voir ce que lui a vu et choisit 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.

Entre les poètes, les musiciens, les romanciers, ce n'est donc pas seulement le support choisi qui les différenciera, mais la perception qu'ils ont des choses : une perception épurée mais « d'un seul côté⁴¹ » des formes habituelles que l'esprit a tendance à y insérer. En fonction de ce sens affranchi du besoin, la vue pour le peintre, l'ouïe pour la musique, l'artiste choisira le support

³⁶ « 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. » [KAZANTZAKI 1981, p. 63]

³⁷ BERGSON 2007b, p. 118.

³⁸ THIBAUDET 1923, p. 55.

³⁹ BERGSON 1910, p. 7.

⁴⁰ BERGSON 2007b, p. 120.

⁴¹ BERGSON 2007b, p. 118.

approprié pour faire *voir* ce que lui a vu (n'est-ce pas ce que Chardin voulut faire en peignant *La Raie* ?). Le romancier, quant à lui, s'observe d'une telle façon que sa conscience⁴² lui dévoile les mille nuances de ses sentiments et la richesse de ses perceptions qu'il cherchera à rendre par tous les moyens de l'écriture. Le schéma ainsi donné est assez grossier, mais on imagine que les facultés se croisent, et que l'introspection plus poussée est propre à tout artiste. Kazantzaki fera un effort incroyable pour déployer son impression et ses sentiments dans un langage où le mot social ne gouvernera pas son écriture. Il s'efforce par exemple dans sa grande épopée *l'Odyssee*, qui reprend l'histoire d'Ulysse là où Homère l'avait laissée, à rendre l'originalité du soleil de Grèce : il dessine les contours et décrit les paysages changeants d'une manière si nouvelle à chaque fois que le mouvement de la Terre semble lui-même prendre part au récit des voyages d'Ulysse. Le soleil qui se lève ou la nuit qui tombe scandent le rythme de l'histoire, accompagnant de la sorte la durée du héros en témoignant de l'unicité de chaque moment, de chaque journée⁴³ : « Comme un homard aux pinces rouges qui bouillonne de colère, le soleil le lendemain s'agita sur le sable./ Les palmiers bondirent dans la lumière, fontaine de feu⁴⁴ ». 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 cuisses⁴⁵. »

Sur le soir qui tombe, il écrit : « A mesure que le soir s'abattait, les ombres s'accouplaient, le désir brûlant montait, l'amertume débordait, comme si le dieu mâle était mort, et toutes les femmes veuves⁴⁶ ». 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 lecteur, plus qu'aucune idée philosophique ne pourrait le faire ? Comme pris de court par une sensation 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 changer en profondeur sa

⁴² «Et, selon, que ce détachement est celui de tel ou tel sens, ou de la conscience, ils sont peintres ou sculpteurs, musiciens ou poètes. » [BERGSON 1999, p. 153]

⁴³ KAZANTZAKI 1971, p. 279.

⁴⁴ KAZANTZAKI 1971, p. 312.

⁴⁵ KAZANTZAKI 1971, p. 451.

⁴⁶ KAZANTZAKI 1971, p. 662.

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 ressenti sans cela ? Et à force de contraindre la perception de son lecteur à mieux voir les mouvements de sa conscience, ne peut-on pas imaginer qu'il transformera son lecteur, de manière profonde comme la philosophie, en soulevant un à un les obstacles qui empêchent de voir la réalité mouvante ?

1.2.2 Relation de l'esprit au corps, de l'esprit à l'écriture

On peut donc supposer que l'intuition de Kazantzaki, en passant par mille chemins différents, ou ce qu'il appelle « ses intuitions » mais prises en amont de toutes les images qu'elles inspireront, ne seront pas étrangères à la philosophie. Elles se révèlent au contraire de même nature mais peut-être à un degré différent. Reste cependant à préciser l'acte créateur par lequel elles se font expressions et littérature. S'il exerce sans arrêt un retour sur lui-même, en tant qu'écrivain, le problème majeur auquel Kazantzaki fait référence 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 union⁴⁷. 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 du problème de l'union posé dans les trois premiers chapitres découlera le problème plus métaphysique de l'union de l'âme et du corps, posé dans le quatrième chapitre de *Matière et Mémoire* : « De la délimitation et de la fixation des images. Perception et matière. Ame et corps ». Comme le dit si bien Jankélévitch dans son *Bergson* : « le véritable point de départ de l'esprit c'est la destinée tragique de la vie spirituelle qu'elle ne se fixe qu'en périssant et qu'il faut pourtant qu'elle se fixe pour agir⁴⁸ ». Or elle ne peut se fixer que dans son union avec la matière.

Ce que Kazantzaki décrit comme une « lutte » à maintes reprises n'est pas à l'origine un problème seulement attaché à sa spécialité, le problème de l'écriture. Si tel était le cas, alors nous n'aurions aucune

⁴⁷ 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. » [KAZANTZAKI 2010, p. 1]

⁴⁸ JANKÉLÉVITCH 2008, p. 114.

raison de croire que son œuvre peut participer à un débat philosophique, dont l'expérience serait strictement individuelle, concernant la relation de l'âme au corps. Le problème de l'écriture constamment présent dans son œuvre s'exprime de la même manière que le problème du rapport du corps à l'âme : ni le corps, ni l'écriture ne peuvent « contenir » toute la richesse de la pensée. Ainsi, dans un dialogue fictif avec son personnage, future forme de son intuition qui tarde à éclore, on lit :

« Je te vois partout et je me bats pour te coincer dans le langage, pour immobiliser ton visage et pour te dire : « Je te garde, tu ne m'échappes pas ! », mais toi tu brises le mot, comment te contiendrait-il⁴⁹ ? »

En vérité dans ce dialogue, on ne sait pas trop si c'est à son personnage qu'il parle ou à son âme. Ce qu'il en ressort, c'est que l'esprit déborde toujours ce dans quoi on veut l'enserrer. Finalement, tout artiste ne s'engage-t-il pas sur ce terrain philosophique, dès lors qu'il partira, dans son processus créateur, d'une réalité incorporelle, ou de ce que Bergson appelle un schéma sans contours⁵⁰ pour aller vers des images aux éléments bien définis ? Dans l'effort intellectuel qu'il fera pour donner forme à son intuition, il évolue du virtuel, où la conscience est dénudée des formes dans laquelle on l'insérera ensuite, vers l'actuel, où les éléments ont finalement été extériorisés en images et matérialisés. Deleuze, dans le chapitre III du livre *Le Bergsonisme* « La mémoire comme coexistence virtuelle », met bien en avant la relation entre virtuel et actuel telle que la pose Bergson. Le virtuel est avant tout inactif et inconscient dans un sens ontologique et non pas psychologique ou freudien. C'est « l'être tel qu'il est en soi⁵¹ ». Il est dans l'attente de sa réalisation et ne ressemble pas à l'actuel, ce qui permet de le différencier du possible : il ne contient pas en lui l'idée préexistante de sa matérialisation dans la perception présente. Le personnage d'Ulysse dans *l'Odyssée* de Kazantzaki, avant qu'il ne devienne ce personnage, existait virtuellement et non pas comme possible. Le possible est plutôt la vision rétrospective d'un passé qui contient en lui tous les éléments du futur. Il était plutôt une tendance, un commencement qui ne fut réellement perçu que dans la forme qu'il prit au moment de sa matérialisation dans l'écriture. Cette actualisation constitue un effort et est en cela plus riche que le virtuel. La différence entre le virtuel et le possible permet ainsi de considérer le processus créateur en insistant sur le rôle ontologique du passé et sans sortir de la durée.

⁴⁹ KAZANTZAKI 2007, p. 468.

⁵⁰ BERGSON 1967, p. 111.

⁵¹ DELEUZE 2008, p. 50.

Kazantzaki voudrait que dans son œuvre tout entière transparaisse son effort pour que le passage de l'esprit vers la matière s'effectue autant que possible sans l'intervention d'une connaissance déjà acquise, d'une matière déjà pleine d'un sens restrictif. C'est-à-dire qu'il *joue* le problème en choisissant parmi tous les mots celui qui continuera le mieux le mouvement de son « moi », de sa vie psychologique intérieure et de sa perception. Selon Bergson, les philosophes aussi partent, ou plutôt devraient toujours partir de la simplicité de leur intuition qui les fait coïncider avec la réalité. Ils s'appuient sur leur intuition concrète que « la complexité des abstractions qui la traduisent⁵² » étalera en une doctrine qui demandera toujours à être corrigée. L'effort intellectuel vient après l'effort de conscience par lequel ils essaient de saisir leur intuition. Il construit alors une doctrine dont toute la complexité « qui irait à l'infini, n'est donc que l'incommensurabilité entre son intuition simple et les moyens dont il disposait pour l'exprimer⁵³ », c'est-à-dire l'intelligence qui l'arrête et la déroule pour la couler dans l'écriture.

Tout moyen dont le philosophe et l'écrivain-philosophe qui réfléchit son œuvre disposent les conduit à complexifier, certes en dessinant des contours plus propres à être saisis par l'intelligence, mais dont les divisions, et les subdivisions de ces divisions annuleront d'emblée l'absolue simplicité présente dans la conscience et même dans la grande œuvre qui a réussi à traduire la profondeur d'un personnage. Le danger du mot est, pour le dire autrement, de subordonner involontairement l'infinie richesse d'une émotion, d'une expérience, à un nom social qui gouvernera notre esprit et nous empêchera d'exprimer la véritable multiplicité qualitative de cette émotion. Bergson invite cependant les philosophes à toujours revenir à l'intuition, à ne pas s'oublier dans les constructions intelligibles, tout comme l'écrivain sera toujours à la recherche de l'authenticité, de l'originalité de l'univers dont il fait l'expérience intérieure⁵⁴.

2. Du chaos à l'effort de l'écriture

De ce premier versant par lequel nous sommes arrivés jusqu'ici, nous pouvons désormais souligner deux points de notre argumentaire : il y a, à l'origine de l'écriture, une intuition par laquelle romanciers, artistes, philosophes coïncident avec la réalité, une intuition qui ne se soustrait pas aux

⁵² BERGSON 1999, p. 118.

⁵³ BERGSON 1999, p. 119.

⁵⁴ En guise d'exemple je citerai un dialogue rapporté par sa femme Eléni : « - Pourquoi avez-vous déchiré encore une fois? Demandais-je souvent attristée de voir tant de bon travail jeté à la corbeille. - C'est trop dicté par le cerveau, Lénotschka. Cela n'est pas encore venu des reins. » [KAZANTZAKI (E.) 1993, p. 84]

perceptions mais au contraire les purifie des couches qui y sont appliquées à force d'y chercher une réponse à des besoins. Ils vont donc au-devant de ces perceptions pour y trouver l'inspiration, le renouveau, et à partir de là ces perceptions mises à nu rejailliront sur l'esprit. Cette intuition en tant que méthode et expérience individuelle ne peut être communiquée dans son absoluité, parce qu'il y a une incommensurabilité entre la réalité qui se crée, c'est-à-dire « se faisant » dans la durée, et la réalité créée, fixée dans la matière. L'intuition éclaire l'acte de création mais ne l'exprime pas, car il ne peut être exprimé sans intellection, et l'intelligence, dans toute la philosophie bergsonienne, prend le contre-pied de l'intuition : elle est la faculté de saisir la matière avec ses propres catégories dont celles de la divisibilité, l'extériorité, l'homogénéité, la discontinuité, alors que l'intuition saisit de la réalité vivante son indivisibilité, son intériorité, son hétérogénéité, sa continuité.

2.1. Incommensurabilité entre le sentiment et son expression

Certes, plus le moyen d'expression reste proche de l'intuition, plus on se rapproche des sphères artistiques, dans lesquelles l'intellection joue un moins grand rôle et la perception garde sa richesse virtuelle. Ainsi, à propos de la musique et comme le souligne Arnaud François dans *Bergson*, « les représentations sont incapables de l'épuiser, puisque c'est elle au contraire qui les dépose dans son mouvement⁵⁵ », si bien qu'on ne partira pas du sentiment déterminé pour remonter à l'intuition, mais qu'on partira presque de l'intuition qui contiendra une infinité de sentiments nouveaux propres à chacun. Elle contient donc en elle, virtuellement, une multiplicité de représentations. Peut-être est-ce pour cela que la musique suggère plus qu'elle n'exprime, et que Kazantzaki l'utilise volontiers pour traduire en image les premiers mouvements qui germent en lui à l'origine de sa prochaine œuvre. Tout en versant dans la matérialité par les notes mises bout à bout, la mélodie et le rythme de la musique la maintiennent dans une apesanteur qui la garde près de l'intuition. Mais il dépend de l'auditeur d'intérioriser cette multiplicité, cela suppose déjà une éducation des sens par l'esprit, et force donc à admettre que le support ne donne pas tout de l'intuition, offre au contraire très peu, et laisse à l'auditeur le soin de l'exprimer.

Par conséquent, quel que soit le support choisi, le gouffre qui sépare la vie spirituelle de la

⁵⁵ FRANÇOIS 2008, p. 71.

matière qui voudrait l'exprimer semble infranchissable. Et pourtant tous s'y attèlent, 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. Pour reprendre les termes utilisés dans *Matière et Mémoire*, notre 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. Ainsi écrit-il dans le chapitre qu'il appelle « Quand la graine de l'Odyssée germait en moi » : « 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 langage⁵⁶ ».

La littérature est donc l'occasion de donner un autre support à son sentiment pour qu'il puisse en même temps s'atténuer, le corps ne pouvant plus supporter l'intensité de l'émotion générée. Il écrit à ce propos dans une de ses lettres : « Très lourde, très profonde la vie, mon corps la contient à peine⁵⁷ ». L'émotion devenant alors puissance créatrice, l'écriture poursuit le mouvement du corps saturé par l'émotion en réponse aux sentiments, de la même manière que le Cri⁵⁸, dont l'image est souvent utilisée par Kazantzaki, peut être le moyen de prolonger hors du corps, de projeter vers l'extérieur un mouvement que le corps ne peut plus retenir en lui. Le terme « corrompre » utilisé par Kazantzaki rappelle cependant qu'il ne peut y avoir pour l'écrivain de mise en matière sans une perte, et que le langage enlève au sentiment de son originalité. Il s'exclamera ainsi dans une lettre de 1927 : « Mon Dieu, si je pouvais dans l'*Odyssée* transmettre d'une manière parfaite l'émotion que mon cœur a ressentie et ainsi la sauver⁵⁹ ». L'écrivain a parfaitement conscience de la difficulté de l'entreprise mais aussi de la nécessité d'y arriver. L'écriture est donc pour lui un moyen de se libérer de l'emprise d'une émotion trop forte pour le corps : trop forte parce qu'elle contient mille nuances qu'elle est allée chercher dans autant de souvenirs. Eleni Kazantzaki dira justement à propos de son compagnon : « cette poitrine, qui

⁵⁶ KAZANTZAKI 2007, p. 459.

⁵⁷ E. KAZANTZAKI 1993, p. 175.

⁵⁸ « Moi aussi je montais des pièges de mots, avec autant de malice que je pouvais, pour saisir l'insaisissable, qui allait devant moi, le Cri. » [KAZANTZAKI 2007, p. 474]

⁵⁹ E. KAZANTZAKI 1993, p. 186.

intégrait chaque émotion, était souvent sur le point d'éclater sous la richesse du souvenir⁶⁰ ». Si la création matérielle est le point d'ancrage de l'infinie richesse du sentiment dans la matière finie, elle n'en rend qu'une émotion déjà réduite par le corps. L'écrivain essaie cependant de lui offrir avec l'écriture une nouvelle actualisation. Celle-ci ne pourra pas non plus traduire le chaos des sentiments, ou bien ce chaos ne sera présent que virtuellement comme dans la musique, attendant d'être actualisé par la perception du lecteur. L'écriture suggèrera alors ce qu'elle n'aura pu exprimer. Cela suppose cependant, comme pour la musique, que le lecteur y soit déjà sensibilisé.

2.2. Chaos et résistance au chaos

2.2.1. *L'interaction universelle*

Le mot « chaos » est absent du vocabulaire bergsonien mais il est fréquent de le rencontrer dans la littérature kazantzakienne, et nous permet d'imaginer justement comme image plutôt que comme concept, la totalité dans laquelle l'artiste à l'instar du philosophe veut se fondre⁶¹. Coïncider avec la réalité, ou avoir une vision directe de la réalité, n'est-ce pas finalement vouloir effacer la distance qu'a insérée l'intelligence entre nous et la réalité ? Le corps, pour pouvoir agir et subvenir à ses besoins, nous explique Bergson, doit pouvoir se percevoir en se découpant dans la réalité dont il devient un centre, le centre d'action, puis soumis à l'exigence vitale de ses besoins, il découpera dans la réalité extérieure tout ce sur quoi il veut avoir prise⁶². Ce rapport du corps à la réalité suppose cependant qu'il existe, en dehors non pas de nos perceptions mais du besoin vital que l'on a de découper la réalité extérieure pour pouvoir la saisir, une totalité indivisible où toutes les choses interagissent, une continuité universelle dans laquelle le plus petit ver de terre⁶³ aura son rôle :

Comme le plus petit grain de poussière est solidaire de notre système solaire tout entier, entraîné avec lui tout entier dans ce mouvement indivisé de descente qui est la matérialité même, ainsi tous les êtres

⁶⁰ E. KAZANTZAKI 1993, p. 84.

⁶¹ «La philosophie ne peut être qu'un effort pour se fondre de nouveau dans le tout. » [KAZANTZAKI 1999, p. 193]

⁶² BERGSON 2010, p. 222.

⁶³ Kazantzaki traduit cette idée par l'image récurrente que même le vers de terre ou la fourmi acquièrent de la valeur s'ils sont replacés dans la réalité qui dure [KAZANTZAKI 2007, p. 456 et 459].

organisés, du plus humble au plus élevé, depuis les premières origines de la vie jusqu'au temps où nous sommes, et dans tous les lieux comme dans tous les temps ne font que rendre sensible aux yeux une impulsion unique inverse du mouvement de la matière et, en elle-même, indivisible⁶⁴.

Le dualisme est conservé, mais il oppose désormais deux mouvements par lesquels la réalité se crée à chaque instant et change continuellement son visage: la matière et l'élan vital. Pour se persuader que Kazantzaki a l'intuition d'un monde par deux mouvements divisés et dont il fait l'expérience à travers les limites de son corps et de l'écriture qui ne sauraient contenir ses sentiments, il suffit de lire les toutes premières lignes de son *Ascèse* où il reprend presque en ces termes l'idée de l'ascension de la vie, et de la descente de la matière : « 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 mort⁶⁵ ». Ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est l'idée d'une totalité mouvante, dans laquelle le dualisme loin de s'annuler est exacerbé, tandis que l'union entre la matière et l'esprit s'effectue à chaque instant comme une rencontre conflictuelle entre deux mouvements opposés ; dans le dualisme bergsonien, c'est à l'endroit même où l'esprit se distingue le plus de la matière, que leur union doit être justement plus forte. C'est cette union qui donne son sens à la matière, à laquelle l'intuition peut nous amener, sens qui déborde qualitativement l'ensemble de la nature, de la même manière que la mélodie dans son ensemble déborde largement les notes, ou que dans le langage, comme le rapporte Jankélévitch, « le sens, intention indivise, est inhérent en gros et après coup à l'ensemble de la phrase qui l'exhale⁶⁶ ».

Au lieu de voir la réalité dans une perspective intelligible et donc découpée par l'intelligence qui veut la saisir, Bergson propose au philosophe de voir la réalité dans son mouvement, comme « un fluide bienfaisant⁶⁷ » dans lequel nous nous baignons, et d'y découvrir alors l'infinie richesse que la vie oppose à la matière. Il faut donc effacer cette distance du corps par rapport à la réalité. L'intuition agirait alors comme une refonte du tout dans le tout : elle répond à l'exigence, non pas de *comprendre* car on comprend de l'extérieur, mais de *sentir* que chaque élément, dont le corps propre, interagit avec les autres et exprime l'ensemble de cette interaction universelle. Toute chose s'y redéfinit donc à tout moment, c'est pourquoi dans la durée, l'intuition révèle le chaos essentiel, pré-intelligible de la réalité mouvante et en même temps son unité universelle : toute création laisse

⁶⁴ BERGSON 2007c, p. 271.

⁶⁵ KAZANTZAKI 1951, p. 43.

⁶⁶ JANKELEVITCH 2008, p. 89.

⁶⁷ BERGSON 2007c, p. 192.

son empreinte sur le visage de l'univers.

C'est le passage continu du chaos à son actualisation dans la création que Kazantzaki voudrait réussir à rendre, montrant par là-même que ses œuvres racontent ce qui appartenait virtuellement à la réalité. Même dans l'effort intellectuel qu'il fournit, il agit encore dans la continuité du réel en prolongeant et en dénouant le mouvement chaotique de ses sentiments, là où le philosophe a dû rompre avec cette continuité pour l'expliquer.

2.2.2. *L'appel de la matière*

Cette confrontation entre les deux mouvements est donc 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 leur offre, par sa résistance, un cadre où ils pourront s'actualiser. En effet cette réalité chaotique, parce qu'insaisissable par l'intelligence et virtuelle, ne tarde 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.

Le chaos attire et effraie en même temps l'écrivain, car s'il n'y a plus aucune illusion (d'où la coïncidence absolue avec la réalité), 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 la relation entretenue avec le chaos, que Hauser, dans un passage très bergsonien de son *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 étendus⁶⁸ ». Kazantzaki, dans *l'Ascèse*, rappelle aussi le 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 lutte⁶⁹. »

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*

⁶⁸ HAUSER 2004, p. 840.

⁶⁹ BERGSON 2010, p. 55.

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 mental⁷⁰ ». 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. Le romancier qui sent 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.

Si bien que l'incommensurabilité, ou la différence de nature pour le dire en termes bergsoniens, entre l'intuition et son expression, est nécessaire : le support matériel, parce qu'il prend dans son filet l'esprit en le soumettant à son organisation, offre une résistance qui permet de saisir les choses en se ressaisissant soi-même. Si Kazantzaki cherche l'expression de son âme, c'est aussi pour la saisir, pour lui donner un visage, il sait qu'ainsi il ira jusqu'au bout de son individualité, parce que son intuition est toujours en attente de matérialités, en attente d'une résistance grâce à laquelle elle sera actualisée⁷¹. 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 il ne sera pas seulement tourné vers tout le passé immatériel de ses souvenirs non actualisés 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 en même temps son action réelle sur les choses, il rejoint par conséquent le but de la vie tel qu'il est compris tout aussi bien par Bergson que par Kazantzaki, c'est-à-dire, l'action⁷². Prévélakis, ami très proche de Kazantzaki écrit dans un livre consacré à l'écrivain grec et à son poème sur *l'Odysée*, 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 permette de dominer et de gouverner la masse hétérogène, explosive qu'il

⁷⁰ KAZANTZAKI 1951, p. 196.

⁷¹ Il écrit à propos de son âme qu'il cherche justement à matérialiser : « Ne dis pas que je jouais ; je ne jouais pas, je luttais ; j'essayais de donner le visage de mon âme à la boue. Lutte difficile, désespérée ; parce que je ne savais pas clairement qui j'étais, comment était le visage de mon âme ; je luttais, en modelant dans la boue, pour le trouver. » [KAZANTZAKI 2007, p. 466]

⁷² BERGSON 2011, p. 509.

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 claires⁷³. »

Conclusion

Aussi à l'intuition de cette réalité chaotique faut-il opposer l'effort intellectuel, auquel Bergson consacra une conférence en 1902, et qui pourra nous éclairer sur le temps indivisible de la création littéraire. Cet effort marque tout le trajet qui part du schéma sans contours, pour aller vers les images ou les représentations qui le rempliront, et toute la difficulté réside dans le mouvement des états par lesquels il passe et qui « correspondent donc à autant d'essais tentés par des images pour s'insérer dans le schéma, ou encore, dans certains cas au moins, à autant de modifications acceptées par le schéma pour obtenir la traduction en images⁷⁴ ». Partant, l'effort de l'écrivain pour chercher les mots, les phrases qui conviennent ou le récit, les personnages qui sauront contenir son intuition, se fait d'autant plus sentir qu'il apparaît, selon une étude de Dewey citée par Bergson⁷⁵, là où deux habitudes, l'une ancienne, l'autre nouvelle, rentrent en conflit. Tandis qu'il doit utiliser par nécessité certaines habitudes d'écriture et des mots manipulés quotidiennement, il utilisera ceux-ci mais en les détournant au profit de nouvelles habitudes. L'effort sera assez efficace lorsque la matière offrira un sens qui aura pris le pas sur les parties élémentaires, comme les unités lexicales, et qu'elle répondra à l'attente du schéma. Cet effort oblige aussi à resserrer un peu plus l'étreinte qui nous lie à la matière, à répondre à l'activité de l'esprit par une action du corps, qui sera pour l'écrivain l'action d'écrire. Il lui ouvre aussi la possibilité d'agir sur la perception de son lecteur, peut-être assez profondément pour défaire les obstacles qui recouvrent sa propre intuition. L'œuvre kazantzakienne pourra-t-elle alors agir sur le vécu du lecteur ? L'action insère ainsi d'autant plus l'esprit dans la réalité qu'elle l'oblige à réfléchir sur la matière pour qu'elle puisse se faire oublier au profit de l'esprit. L'effort intellectuel par lequel l'écrivain essaie de mettre un visage ou des mots sur son intuition de départ est aussi ce qui permet de tendre vers l'harmonie entre esprit et matière jusqu'à ce qu'on ressente l'intensité qualitative de l'esprit, la génération de l'œuvre, là où

⁷³ PRÉVELAKIS 1958, p. 45.

⁷⁴ BERGSON 1967, p. 113.

⁷⁵ BERGSON 1967, p. 112. Il s'agit d'une étude intitulée «The psychology of effort » paru dans *Philosophical Review* en janvier 1897.

l'intelligence sans l'intuition n'y aurait vu que la matière extensive, sans profondeur. Nous comprenons alors mieux pourquoi les personnages kazantzakiens ne sont pas de simples fantaisies sorties par hasard d'un jeu de l'écrivain mais la continuité d'une intuition dont la forme n'éclot que sous l'effort persistant de l'auteur. Il effectue des choix d'écriture qui s'inscrivent dans la continuité de son effort de conscience, révélant les profondeurs d'une âme qui cherche à se saisir.

C'est cette profondeur de l'œuvre de Kazantzaki que la philosophie bergsonienne nous a permis ici de dévoiler, mais que seul le lecteur des œuvres du crétois pourra ressentir. 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 démontrée 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.

Bibliographie

BERGSON 1967 : H. BERGSON, *L'Énergie spirituelle*, Paris, P.U.F., 1967.

BERGSON 1999 : H. BERGSON, *La Pensée et le mouvant*, Paris, P.U.F., 1999.

BERGSON 2007a : H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, P.U.F., 2007.

BERGSON 2007b : H. BERGSON, *Le Rire*, Paris, P.U.F., 2007.

BERGSON 2007c : H. BERGSON, *L'Évolution créatrice*, Paris, P.U.F., 2007.

BERGSON 2007d : H. BERGSON, *Durée et simultanéité*, Paris, P.U.F., 2007.

BERGSON 2010 : H. BERGSON *Matière et Mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris : P.U.F., 2010.

BERGSON 2011 : H. BERGSON *Les Écrits philosophiques*, Paris, P.U.F., 2011.

DELEUZE 2008 : G. DELEUZE, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 2008.

FRANÇOIS 2008 : A. FRANÇOIS, *Bergson*, Paris, Ellipses, 2008.

HAUSER 2004 : A. HAUSER, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris, P.U.F., 2011.

JANKELEVITCH 2008 : V. JANKELEVITCH, *Henri Bergson*, Paris, P.U.F., 2008.

KAZANTZAKI (E.) 1993 : E. KAZANTZAKI, *Le Dissident*, Dole, Ed. Canevas, 1993.

KAZANTZAKI 1951 : N. KAZANTZAKI, *Ascèse (1923)*, Athènes, Institut Français d'Athènes, 1951.

KAZANTZAKI 1959 : N. KAZANTZAKI, *Le Jardin des rochers*, Paris, Plon, 1959.

KAZANTZAKI 1971 : N. KAZANTZAKI, *Odyssée*, Paris, Plon, 1971.

KAZANTZAKI 2007 : N. KAZANTZAKI, *Αναφορά στον Γκρέκο*, Athènes, éditions Kazantzaki, 2007.

MERLEAU-PONTY 1945 : M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

NIETZSCHE 1969 : F. NIETZSCHE, *Le Livre du philosophe*, Paris, GF Flammarion, 1969.

PREVELAKIS 1958 : P. PREVELAKIS, *Καζαντζάκης : ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας*, Athènes, Estia, 1958.

THIBAUDET 1923 : A. THIBAUDET, *Trente ans de vie française. Le Bergsonisme (vol.III)*, Paris, NRF, 1923.

VALERY 1986 : P. VALERY, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Mayenne, Gallimard, 1986.

WORMS 2003 : F. WORMS, « L'art et le temps chez Bergson. Un problème philosophique au cœur d'un moment historique », in *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 21, 2003, p. 153-166.