

DOROTTYA SZÁVAI
Université Catholique Pázmány Péter de Piliscsaba

AU-DELÀ ET EN-DEÇÀ DE JOB (???)

Pilinszky découvre l'oeuvre de son contemporain, Albert Camus dans les *années 60*, et cette rencontre spirituelle déterminera toute une période de son art, notamment celle d'entre 1961 et 1968 ou il consacre plusieurs articles à l'auteur français. *L'influence de Camus* est considérable concernant la notion de *l'absurde*, notion fondamentale de la première période poétique de Pilinszky, mais – en rapport étroit avec ce dernier – également en ce qui concerne le problème du *mal*. Il est à rappeler que les notions du péché et du mal – qui apparaissent souvent sous forme de méditations sur l'absurdité de l'existence – se trouvent au centre de la réflexion poétique de l'oeuvre.

L'Apocryphe, ce poème emblématique de János Pilinszky est l'un des chefs-d'oeuvre de la vision *apocalyptico-démoniaque* dans la poésie hongroise d'après la deuxième guerre.¹ L'attachement de ce genre de poème aux cataclysmes de l'histoire² nous sert de fondement à une étude intertextuelle traitant de *L'Apocryphe* de Pilinszky (1956) et de *La Peste* (1947), roman «apocalyptico-démoniaque» de Camus, inspiré d'un contexte *historique identique*. Les deux ouvrages témoignent de la puissance apocalyptique du mal qui est à l'origine de la séparation brutale qui s'introduit entre l'homme et Dieu. Ce que Camus écrit dans ses *Carnets* en 1943 à propos de *La Peste*, révèle l'identité essentielle des deux textes, dépassant les cadres du contexte historique : «Je veux exprimer au moyen de la peste l'étouffement dont nous avons tous souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans lequel nous avons tous vécu. Je veux du même coup étendre cette interprétation à la notion d'existence en général.³» Dans la mesure où le temps *historique de la Passion du Christ*, des camps de *concentration*, de

¹ Cf. Béla Németh G., «Az Apokálpiszis közelében, Egy ősi műfaj újraalkotása. Pilinszky: Apokrif», *11+7 vers, Verselemzések, versértelmezések*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1984. Notons que Németh G. se réfère justement à Kafka à propos de la vision apocalyptico-démoniaque.

² Cf. Németh G., *op.cit.*

³ *Carnets II*, p.72.

la dictature hongroise des années 50 – centrés identiquement sur l'événement du *jugement dernier* – paraît se synthétiser au sein du poème dans une dimension *atemporelle*, *Apocryphe* invite au dialogue *La Peste* où les allusions faites à l'occupation allemande et aux camps de concentration se transposent dans la dimension d'un temps *mythique*. Il est à noter que la notion que l'Ancien Testament se fait de l'apocalypse se réfère – des les écrits apocalyptiques d'après l'exil – à des fins dernières entendues comme non historiques.

Le scandale de la deuxième guerre mondiale s'articule dans l'art de l'après Auschwitz dans une vision *apocalyptique* du règne du *mal* ou encore du *démoniaque*⁴. La vision «apocalyptico-démonique» prend ainsi la forme d'une *métaphore paradigmatique* d'une époque précise de l'histoire de la civilisation dont *Apocryphe*, tout comme *La Peste* sont d'illustres exemples littéraires. Les deux textes en question s'avèrent comme apocalyptiques dans le sens *étymologique* du mot grec «apocalypsis» désignant 'dévoiler, révéler' dans la mesure où ils dévoilent l'essence démonique du mal historique dans des images visionnaires de la fin du monde.

Les commentaires de Camus faits à son roman révèlent un intérêt tout aussi vif pour la problématique du mal, ainsi qu'une expérience existentielle identique au moi poétique d'*Apocryphe*: «Nous sommes devant le mal. Et pour moi, il est vrai que je me sens un peu comme cet Augustin d'avant le christianisme qui disait: «Je cherchais d'où vient le mal et je n'en sortais pas.»⁵ L'étude comparée d'*Apocryphe* et de *La Peste* semble d'autant plus justifiée qu'ils remontent à des racines identiques concernant les questions de l'angoisse et du remords – qui sont historiquement les deux éléments caractéristiques du genre de l'apocalypse: notamment à la théorie des penseurs *existentiels*, avant tout de Kierkegaard, ainsi qu'à la tradition dostoïevskienne de la «littérature de culpabilité». L'élargissement de la situation *historique* – vécue comme démoniaque – sur une expérience existentielle apocalyptique, donc une expérience limite universelle (Ricoeur), mieux même *métaphysique* (dont la représentation se fait par la mise en abyme du sentiment de *culpabilité*, ou encore d'une éthique de *responsabilité* centrée sur le point de vue du *témoin*) est le fond de dialogue des deux oeuvres examinées.

«Car toutes choses seront alors abandonnées.» C'est par ce brillant incipit lyrique que l'auteur d'*Apocryphe* réduit l'angoisse apocalyptique à une proposition simple qui vise à une réception propre au discours *prophétique ou liturgique*. Rappelons que dans l'Ancien Testament, c'est le prophète qui a la tâche d'évoquer le jugement eschatologique de Dieu. En revanche, le récit de Camus commence par la «*chronique*» *objective* du narrateur. Le discours prophétique va cependant apparaître dans le texte de Camus, sous forme de *prêches* littéralement apocalyptiques du père Paneloux. Ces discours visionnaires sur le *Jugement dernier* possèdent – malgré le ton ironique dans lequel ils sont conçus –

4 Cf. Németh G, *op.cit.*

5 «L'incroyant et les chrétiens», *Actuelles I*, Camus II, p.374 (Exposé fait au couvent des dominicains de Latour-Maubourg en 1946).

une fonction antithétique vis-à-vis de l'incipit impersonnel de *La Peste* tout en révélant la prédominance d'une vision essentiellement apocalyptique. Ceci est mis en valeur par une *narration elliptique*: ce n'est qu'au dénouement du récit que le lecteur apprend que le chroniqueur est identique au personnage principal, le docteur Rieux. L'anonymité du narrateur, soit la *dépersonnalisation* du moi narratif se montre également identique dans les deux textes – vu que dans *Apocryphe* la question de «qui parle?» est tout aussi problématique. C'est que le narrateur du poème parle à la place de plusieurs sujets : il prend la voix du poète au retour de la guerre face à la ruine du désastre (ce serait le contexte de la genèse de l'oeuvre), tout comme celle des victimes des stalags, celle de l'enfant prodigue, celle du Christ du jardin des Oliviers et même celle de Dieu.

Voilà qui attire notre attention sur cette conséquence de l'apocalypse historique du XX^e siècle par laquelle le «moi» n'est plus dicible dans la «situation *la-zaréenne*» de la littérature.⁶

La position paradoxale du narrateur-personnage montre que Camus, identiquement à Pilinszky, construit un *concept apocalyptique* débordant le cadre historique et ouvrant une perspective *métaphysique*⁷ dans laquelle le chroniqueur, représentant de l'authenticité historique, souffre avec les victimes de l'apocalypse démoniaque de la peste, dans une *compassion* que Pilinszky traite de «tourmente des profondeurs». Rieux revêt non seulement la figure de l'évangéliste-témoin, Saint-Luc, mais quasiment l'essence humaine du Christ du jardin des Oliviers. La figure de ce Christ qui s'unit aux hommes dans «l'amour, la souffrance et l'exil»⁸ (Rieux paraphrasant ici le Nouveau Testament), celle du Christ qui, lui-même a lutté dans son agonie humaine contre l'angoisse kénotique et apocalyptique du mal (voir «Éli, Éli...»). Or ces deux champs sémantiques sous forme de superposition de la *Passion du Christ* et de la *victime d'Auschwitz*, constituent le fondement conceptuel de ce qu'on appelle la *poésie de stalags* de Pilinszky. Il semble utile d'évoquer ici la double signification *étymologique* du mot grec *agonie* qui désigne non seulement l'«angoisse», mais aussi la «lutte» de l'homme face à la mort⁹.

La situation de l'agonie représente également un fond de dialogue entre les deux textes dans la mesure où le narrateur d'*Apocryphe*, tout comme le narrateur de la Peste se retrouvent dans l'agonie dans les divers sens étymologiques du terme: dans une situation d'angoisse de la mort, de lutte sisyphéenne pour la vie et de révolte contre la Création. Le personnage du médecin se situe ainsi, d'après notre lecture, à mi-chemin *entre le Christ et Sisyphe*: son être sisyphéen se construit dans son agnosticisme, dans sa lutte de médecin contre la peste, mais cette

6 Cf. Jacqueline Lévi-Valensi, *op.cit.*, p. 59. Voir aussi les ouvrages d'Emmanuel Lévinas traitant de cette même problématique.

7 (Tarrow) «Dans le désarroi général, il s'appliquait, en somme, à se faire l'historien de ce qui n'a pas d'histoire.» (*La Peste*, p. 29)

8 *Idem*, p. 273 (Rieux).

9 Cf. notre «Introduction».

face sisyphéenne dissimule en même temps un être christique, même si Camus-Rieux nie passionnément l'existence de Dieu.¹⁰

Il est notoire que la révolte qui représente par ailleurs un aspect substantiel dans la genèse du genre de l'apocalypse, est au centre des réflexions philosophiques de Camus. Nous estimons que l'aspect *métaphysique* – donc non historique – de la révolte mis en valeur par le Camus de *La Peste* et de *l'Homme révolté*, retrouve son écho dans les formes de prière évoquées par le texte d'*Apocryphe*, c'est-à-dire l'évocation poétique de la plainte et de la jérémiade dans la deuxième séquence du poème. Or ces formes de prières sont traditionnellement les formes de révolte contre Dieu. Faut-il rappeler que dans la pensée de Camus la révolte se formule toujours en rapport avec *l'absence de Dieu*?

Le processus à l'intérieur duquel le rapport de *l'homme à Dieu* devient *problématique*, ou encore prend la forme d'un *vide tragique* dans l'apocalypse d'*Apocryphe*¹¹, aboutit à l'accusation de *l'indifférence de Dieu* – prenant la forme poétique de la jérémiade: «Si une seule fois maintenant Je pouvais te parler, / à toi que j'ai tant aimé». Cette forme d'invocation de Dieu – reliant prière et révolte – est certainement proche de ce qu'on appelle *l'athéodicée* de Camus. C'est-à-dire à une réponse négative à ce que la théologie désigne comme question de la théodicée: l'existence du mal est-elle compatible avec l'idée du Dieu de la providence – qui est d'ailleurs au centre de l'intérêt de la littérature moderne depuis Dostoïevski, tout comme des débats théologiques dans la deuxième moitié du XX^e siècle de Karl Barth à Paul Ricoeur. Or tout ceci se perpétue dans le contexte historique et culturel que Hans Jonas décrit ainsi dans son excellente étude intitulée *Le concept de Dieu après Auschwitz*: «Dieu est éminemment le seigneur de l'histoire, et c'est là qu'à «Auschwitz» met en question, y compris pour le croyant, tout le concept traditionnel de Dieu [...] Et quand on ne veut pas se séparer du concept de Dieu [...], on est obligé de le repenser à neuf et de chercher une réponse, neuve elle aussi, à la vieille question de *Job*. Dès lors, on devra certainement donner congé au «seigneur de l'histoire».»¹² Si l'on vise une étude comparée des deux textes sous cet angle-là, la *théodicée* de Pilinszky paraît être moins éloignée de *l'athéodicée* de Camus. Puisque, en citant Hans Jonas, le *Dieu* de l'après Auschwitz a perdu sa *toute puissance*.¹³ Ce paradoxe infini constitue la problématique centrale des deux œuvres littéraires qui abordent le

¹⁰ Les arguments de Rieux contre Dieu sont tout à fait identiques à ceux de Camus. Ainsi que nous l'avons mentionné ci-dessus, la source première de l'athéodicée est la finitude de l'existence humaine: «Puisse l'ordre du monde est réglé par la mort, peut-être vaut-il mieux pour Dieu qu'on ne croie pas en lui et qu'on lutte de toutes ses forces contre la mort, sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait.» (*La Peste*, p. 121) La peste est, à ce niveau-là, la métaphore de l'existence mortelle.

¹¹ Cf. L'interprétation de Imre Wirth et de Gyula Tellér ou de István Jelenits.

¹² Jonas, *op.cit.*, p. 13.

¹³ «Ce Dieu-là n'est pas un Dieu tout-puissant! Nous affirmons en effet, pour notre image de Dieu comme pour notre entière relation au divin, que nous ne sommes pas en mesure de maintenir la doctrine traditionnelle (médiévale) d'une puissance divine absolue, sans limite. » (Jonas, *op.cit.*, pp. 27–28).

même dilemme de deux pôles opposés: de la position de l'*affirmation* et de la position de la *négarion* de l'existence de Dieu. Alors que Pilinszky fait voir comme *tragique* la ruine apocalyptique aussi bien dans l'*optique de Dieu* («Je ne comprends pas le parler humain / et je ne connais pas ta langue. / Ma parole plus que les mots est sans patrie»), pour l'auteur de *La Peste* la situation apocalyptique est perçue comme *scandale de l'existence*, entièrement incompatible avec l'existence de Dieu. C'est la question de la *providence*¹⁴ qui se trouve au centre du problème de la théodicée, dans le contexte de l'histoire «scandaleuse» du XX^e siècle : est-ce-qu'il est encore possible d'imaginer – après les cataclysmes de l'histoire – un Dieu tout-puissant, le Dieu de la providence ? Autrement dit, l'optique traditionnelle de la réflexion chrétienne ne devient-elle pas insuffisante – tout comme l'affirment même certains théologiens contemporains ? La poésie de Pilinszky nous propose dans son ensemble une idée de Dieu repensée par rapport au Dieu de la providence. La différence spirituelle, qui existe entre les deux auteurs, se présente dans le fait que Camus – à l'opposé du poète – identifie l'absence du Dieu de la providence à l'absence de Dieu même, tout en identifiant la création à la providence.

Une correspondance élémentaire paraît s'établir entre le geste dissimulé par lequel l'*athéodicée* de Camus est, paradoxalement, à la recherche de Dieu sous le signe d'une singulière *théologie négative* et le fait que chez Pilinszky l'expérience *négative de Dieu* se lie également à l'expérience de l'*absurde* et à la révélation de l'essence irrationnelle du *mal*: «Ainsi je pars. Face à la ruine / un homme va en silence. / Il n'a rien, une ombre. / Et un bâton. Et une casaque de forçat.» La situation du dépouillement existentiel total est identique à l'expérience que l'«homme absurde» ou l'«homme révolté» se fait du *vide existentiel*, du «silence du monde», ou encore de l'abîme créé par l'absence de Dieu: «Car toutes choses seront alors abandonnées».

«Cette nostalgie d'unité, cet appétit d'absolu illustre le mouvement essentiel du drame humain.»¹⁵ *Le mythe de Sisyphe* se donne pour sujet la nostalgie du retour chez soi, propre à l'univers d'*Apocryphe* où cet archétype du désir de *totalité* se comble dans la réécriture fragmentaire de l'histoire de l'*enfant prodigue*: «Voilà pourquoi j'ai appris à marcher! [...] Je voulais rentrer, chez moi enfin / comme aussi est rentré celui de la Bible.» Le désir archétypal du retour chez soi se heurte pourtant au *néant*, au vide universel d'où le *tragique* de l'existence que Camus préfère nommer *absurde*.

«Si l'homme reconnaissait que l'univers lui aussi peut aimer et souffrir, il serait réconcilié.»¹⁶ – confesse l'auteur du *Mythe de Sisyphe*. C'est que dans la réflexion camusienne l'événement de la *réconciliation* ne peut être perçu, uniquement en tant *qu'absence*. A l'opposé de l'esthétique de Pilinszky dont le geste réconciliateur prescrit l'idéal de l'*imitatio Christi*, anéantissant le caractère

14 Voir par exemple cet extrait profondément satirique : «[...] le juge répéta qu'il fallait toujours espérer, les desseins de la Providence sont toujours impénétrables.» (*La Peste*, p.136).

15 *Le mythe de Sisyphe*, p. 34.

16 *Le mythe de Sisyphe*, p. 34.

irrationnel du mal. Le centre du débat Pilinszky-Camus se trouve donc dans l'interprétation radicalement différente de l'événement de la *mort*, dans le sens où Camus y voit la source première de l'expérience de l'*absurde*: «Je connais une autre évidence: elle me dit que l'homme est mortel.»¹⁷ C'est ainsi que Camus désigne les murs de l'absurde où la *finitude* existentielle est perçue comme «*condamnation à mort*», alors que Pilinszky voit l'absurdité de l'être dans l'existence humaine emmurée par le *péché originel*. La méditation d'Emmanuel Lévinas sur la mort révèle les limites qui séparent les deux concepts de la mort. «Cette recherche de la mort dans la perspective du temps [...] ne signifie pas une philosophie de *Sein zum Tode* (Heidegger). Mais ce qui s'ouvre avec la mort, est-ce néant ou inconnu? Être à l'article de la mort se réduit-il au dilemme ontologique être-néant? C'est la question qui est ici posée. La mort est le sans-réponse. [...] Le mourir dénuce ce qui est ainsi recouvert [...]. La mort apparaît comme passage de l'être à ne-plus être entendu comme [...] négation. Mais en même temps, ma mort est départ, elle est décès. [...]. D'où la question: la relation avec la mort, la façon dont la mort frappe notre vie, son impact sur la durée du temps que nous vivons, son irruption dans le temps – ou son éruption hors le temps – pressenti dans la crainte ou dans l'angoisse, peut-elle être encore assimilable à un savoir? [...] Ici la mort prend un autre sens qu'expérience de la mort.»¹⁸

La situation d'exil et la nostalgie du retour soulèvent le problème de l'*espoir*. La recherche du dialogue sous forme de prière – ainsi que la voix (quoique fragmentaire) de l'enfant prodigue – suscitent l'espoir du retour dans le poème («L'ordre ancestral m'accueille.»). Mais cet *espoir* ne s'avère pas être *durable* («L'espoir sur le point de se perdre»¹⁹), ce n'est qu'un espoir «intermédiaire», le héros lyrique restant prisonnier du désespoir de l'apocalypse. Il faut en chercher la raison dans la dimension transcendante du texte qui correspond au *mutisme de Dieu*. Ce qui fait que le narrateur du poème subit l'expérience de l'*absurde* en tant qu'échec de l'espoir du dialogue avec le Créateur.

Curieusement, l'idée du *recommencement* inhérente à l'univers d'*Apocryphe*, suscitée par la réécriture de la parabole de *l'enfant prodigue*, la dialectique formée par *l'exil* et le *retour*, le concept du commencement sans fin promettant une ouverture sur *l'eschatologie* à l'intérieur de l'apocalypse du poème, tout cela s'affirme semblable à la position des personnages *camusiens* désirant, de façon caractéristique, un *recommencement* (un recommencement qui n'a, bien évidemment, aucun rapport avec l'eschatologie): telle la discussion au bain entre Rieux et Tarrou.²⁰ «Devant eux, la nuit était sans limites. [...] Rieux savait que

17 *Idem.*, p. 35.

18 Emmanuel Lévinas, *Dieu, la mort et le temps*, pp. 16–19.

19 La traduction – brillante dans l'ensemble – de Lorand Gaspar se montre ici insuffisante, à tel point il se détache du contenu original: «L'espoir qui déjà sait tout». (Il importe de citer ici l'extrait en hongrois: «A már-már elfúló reményb.»)

20 Cf. Lévi-Valensi, «Unité et diversité du roman camusien», p. 110.

Tarrou se disait, comme lui [...] qu'il fallait maintenant recommencer.²¹ Ce qui atteste une *modification* de la position de Camus par rapport à l'idée du *suicide philosophique* du *Mythe de Sisyphe* où l'essence de l'homme absurde était dans la *négation* de l'authenticité de l'*espoir*. «Ils souffrirent et espérèrent sans raison.» (*La Peste*).

Ce sont les prêches du jésuite qui révèlent dans le texte, la signification non simplement symbolique, mais à la fois métaphysique de la peste. Le rôle de Paneloux accède à une importance *herméneutique*, ses discours n'ayant pratiquement aucune fonction au niveau de la fable, ils servent à interpréter le texte romanesque même: conformément à la tradition évangélique selon Luc, les événements décrits invitent, par leur essence, à être interprétés. C'est que le discours du chroniqueur évoque *Luc*, l'évangéliste qui est considéré comme «l'évangéliste chroniqueur», soit le témoin le plus historique de l'événement de la croix. Rieux-Luc illustre ainsi parfaitement le témoignage d'une vérité à la fois *historique* et *kérygmatisque* en accord avec «l'esthétique évangélique» de János Pilinszky où l'aspect historique du *témoignage* se transpose constamment dans le sens évangélique de la *Révélation*.²² (Notons que l'introduction de *La Peste* telle que le narrateur la formule paraphrase littéralement l'*auto-réflexion* de la chronique de Luc l'évangéliste.)

Le rôle de Paneloux dans le récit est de mettre en valeur l'acte du *jugement*²³, et attirer par conséquent l'attention à la menace d'un *au-delà dichotomique*. Il est notoire que c'est justement ce genre de concept de l'au-delà, ou encore l'origine *divine* du *mal* et l'*absurdité* de la *souffrance* qui rendent, pour l'écrivain, *inadmissibles* les réponses du *christianisme*. Or, le concept que Pilinszky se fait de l'au-delà est, par sa substance, *anti-dichotomique*. Mais comme Camus ne peut se passer de la question de la théodicée, le rôle du jésuite n'est pas uniquement anti-thétique.

Dans son *Apocryphe*, le poète évite l'antinomie du bien et du mal, du paradis et de l'enfer: «Le silence des cieux, / celui des terres du bout du monde, / celui encore des niches à chien / seront à jamais disjoints.» La *division triple*, se retrouvant à la place de la division apocalyptique traditionnellement double, témoigne d'une vision opposée à l'idée du jugement. Les problèmes des *fins dernières*, tels qu'ils sont posés par Camus, demeurent tout aussi *irrésolus* dans l'univers du poème traité: c'est la relation *inconciliable de Dieu*, du *mal* et de la *souffrance* qui s'articule dans la série rhétorique d'interrogations de la première partie du texte: «Et connaissez-vous vous la marche des ans, / des ans sur les terres fripées? / Et comprenez-vous les rides du périssable, / connaissez-vous ma main meurtrie? Et savez-vous le nom de l'orphelin?» etc. jusqu'à «connaissez-vous [...] la tourmente des profondeurs?».

21 *La Peste*, pp. 232-233.

22 Cf. Imre Wirth, «Pilinszky János: Apokrif.» *Újhold Évkönyv*, 1991/2, pp. 130-141.

23 Conformément à la tradition apocalyptique face à la tradition eschatologique centrée sur l'idée de la promesse.

Le rapport paradoxal du *silence* ou mutisme et de *la création littéraire* se pose à l'intérieur de la situation «lazaréenne» de la littérature *de l'après Auschwitz*. La complexité narrative de *La Peste* et d'*Apocryphe* révèle la remise en cause de *l'authenticité* du discours littéraire en soi. Le roman de Camus commence par la problématique de la *nomination* de la peste. Les autorités s'attardent longuement à nommer la peste, ce qui prend une signification symbolique dans la mesure où le *mal* ou l'apocalypse est, par son essence, *non dicible*.

Le silence établi *entre Dieu et l'homme* est conçu, pour Pilinszky, sous le signe du *témoignage*, tout en prescrivant l'impératif moral d'une écriture naissant à la frontière du mutisme: ce silence – comme il le dit dans un essai – oblige le poète à sacrifier sa vie, même en prenant le risque d'un ultime mutisme.²⁴ Dans le roman camusien, c'est également le *silence infernal*²⁵ qui suscite l'impératif du témoignage, l'unité de ce qui est indicible et de ce qu'il faut dire est toute aussi paradoxale: Rieux refuse d'être «de ceux qui se taisent»²⁶, alors que «la vérité est dans le silence».²⁷

«Le silence [...] retomba sur les deux hommes avec tout son poids de ciel et d'étoiles.²⁸» Dans les écrits en prose de Camus, le silence est, malgré tout, porteur de transcendance, mais dans le sens d'une relation négative, par quoi se met en relief le vide du transcendant. Dans une période bien définie de la poésie de Pilinszky, le silence de Dieu, ou encore une sorte de silence négatif s'affirme comme une expérience existentielle décisive. L'autre dimension du silence, identique au silence de la prière,²⁹ est tout aussi décisive, non seulement dans l'univers d'*Apocryphe*, mais également dans les premiers poèmes déterminés par une «révolte métaphysique». Comme dans les romans de Camus, le silence atteint pour la durée de quelques instants la limite de l'expérience transcendantale, ainsi dans l'amour de Rieux et de sa mère qui est une véritable rencontre entre Je et Tu³⁰, née dans un silence évoquant le sacré: «Ainsi sa mère et lui s'aimaient toujours dans le silence.³¹» Ceci retrouve son équivalent dans l'extrait de la deuxième partie d'*Apocryphe* où la parabole de l'enfant prodigue est évoquée dans sa forme la plus accomplie. L'extrait «Silence meurtri, parents vieux dans la maison. / Et déjà ils arrivent, m'appellent, les pauvres / déjà ils pleurent, m'embrassent en trébuchant. / L'ordre ancestral m'accueille» évoque la parabole

24 «Ars poetica helyett», *Összegyűjtött versei*, éd.cit., p. 83.

25 «[...] un lourd silence méfiant retombait sur la ville menacée» (*La Peste*, p. 107), par conséquent «tout prenait [...] une importance plus grande.» (*La Peste*, p. 107).

26 *La Peste*, p. 68.

27 *Ibid.*, p. 110.

28 *Ibid.*, p. 222.

29 Cf. notre : «Introduction» .

30 «Le soir [...], le docteur regardait justement sa mère. [...] Les mains réunies sur les genoux, elle attendait. Rieux n'était même pas sûr que ce fut lui qu'elle attendait. Mais, cependant, quelque chose changeait dans le visage de sa mère lorsqu'il apparaissait. Tout ce qu'une vie laborieuse y avait mis de mutisme semblait s'animer alors.» (*La Peste*, p. 116).

31 *La Peste*, p. 263.

selon saint Luc où la rencontre, mieux même, la communion, se réalise dans le silence sacré par-delà la parole, le dicible ou le compréhensible.

Ted Hughes interprète l'ensemble de la poésie de Pilinszky dans le contexte du «silence après l'apocalypse». ³² Par ailleurs, l'on peut identifier le silence inclus dans *Apocryphe* au silence intervenu entre la crucifixion et la résurrection du Christ. ³³, à cet abîme du silence sur lequel «Pilinszky construit son credo». ³⁴ Le silence de *La Peste* évoque aussi le silence de l'apocalypse, mais plutôt le silence menaçant d'avant l'apocalypse que le silence irréversible d'après l'apocalypse. «Et cette attente, cette veillée silencieuse, à *mi-distance de l'agonie et de la joie*, leur paraissait plus cruelle encore, au milieu de la jubilation générale.» ³⁵ Le silence de l'apocalypse camusien s'affirme ainsi également comme silence intermédiaire, silence entre ruine et résurrection, rappelant le silence du temps intermédiaire entre le Vendredi Saint et Pâques (voir saint Paul, saint Jean ³⁶), le silence intermédiaire de l'agonie de Jésus au jardin des Oliviers qui, rappelons-le, est l'une des scènes de l'Évangile les plus souvent citées non seulement par Pilinszky, mais aussi par Camus.

La structure à encadrement d'*Apocryphe* («Car toutes choses seront *alors* abandonnées.» – «*Alors* je suis déjà comme la pierre.») dans laquelle le temps du récit lyrique ne se modifie quasiment point, et l'apocalypse se renferme sur elle-même, invite à un dialogue la composition à encadrement de *La Peste*. Cette composition répétitive éveille chez le lecteur l'impression que la peste n'a pris fin qu'au niveau de la fable, qu'en réalité l'apocalypse ne peut prendre fin, puisqu'elle est, par son essence, tout aussi circulaire que «la tourmente des profondeurs» incessante d'*Apocryphe*.

A la clôture d'*Apocryphe*, «l'espoir prodigue» des larmes dominant la deuxième partie du poème («déjà ils pleurent, m'embrassent en trébuchant / L'ordre ancestral m'accueille.»), c'est-à-dire le motif anéantissant du péché et de la douleur, se trouve remplacé par un procédé métonymique, par «le fossé vide» qui «coule, ruisselle». C'est la multiplication du vide: le vide du fossé est vide et il est vide de larmes. L'existence de la créature ne peut, dans l'univers poétique d'*Apocryphe*, se dévêtir des «rides du périssable» et de la souffrance. La plénitude momentanée du retour de l'enfant prodigue se transforme, dans les derniers vers du poème, en règne du vide, se montrant immuable dans l'univers d'*Apocryphe*. Les images de «la tourmente des profondeurs» infinie et du monde créé manquant de grâce apparaissent également dans les méditations de Rieux par lesquelles se termine le récit: «On ne peut pas tout oublier, [...] et la peste lais-

³² Ted Hughes, «Pilinszky János költészete», ford. Kada Júlia, *Nagyvilág*, 1977, p. 587. Il s'agit de la préface des *Poèmes choisis* de János Pilinszky traduits en anglais par Ted Hughes, poète anglais avec qui Pilinszky s'est lié d'amitié dans les années 50.

³³ Cf. Jelenits et Wirth, *op.cit.*

³⁴ Hughes, *op.cit.*

³⁵ *La Peste*, p. 247 (souligné par nous).

³⁶ Cf. notre «Introduction».

serait des traces, au moins dans les coeurs»³⁷. Chez Pilinszky, «le coup» et «l'usure du temps» ne pourront se retrouver «sous la neige» (À *Jutta*) que dans la mystique de la souffrance des années 70 dominant le recueil *Échardes*. A ce point d'Archimède de l'évolution de l'œuvre poétique, l'expérience limite du mal s'articule surtout comme l'expérience de l'homme délaissé par Dieu, comme une distance entre Dieu et sa créature³⁸. Le héros lyrique d'*Apocryphe* reçoit ainsi la grâce trop tard. Lorsque le Dieu absent apparaît enfin, et la «voix», la créature n'est plus que l'ombre et le grabat d'elle-même: «Alors je suis déjà comme la pierre.»

C'est précisément dans ce sens-là que le poème formule une *apocalypse apocryphe* qui se révèle être proche de la position camusienne dans la mesure où non seulement Dieu s'avère absent de ces fins dernières poétiques, mais l'arrivée du Messie y est tout aussi invraisemblable.

Dans l'univers d'*Apocryphe*, tout comme dans celui de *La Peste*, l'espoir ne peut être – en empruntant les paroles du poète – que l'espoir d'un «paradis sombre et noir» (*Paradis sombre*). «Il n'y avait plus de place dans le coeur de tous que pour un très vieil et très morne espoir.»³⁹

37 *La Peste*, p. 253.

38 Voir Simone Weil, «La personne et le sacré».

39 *La Peste*, p. 235.