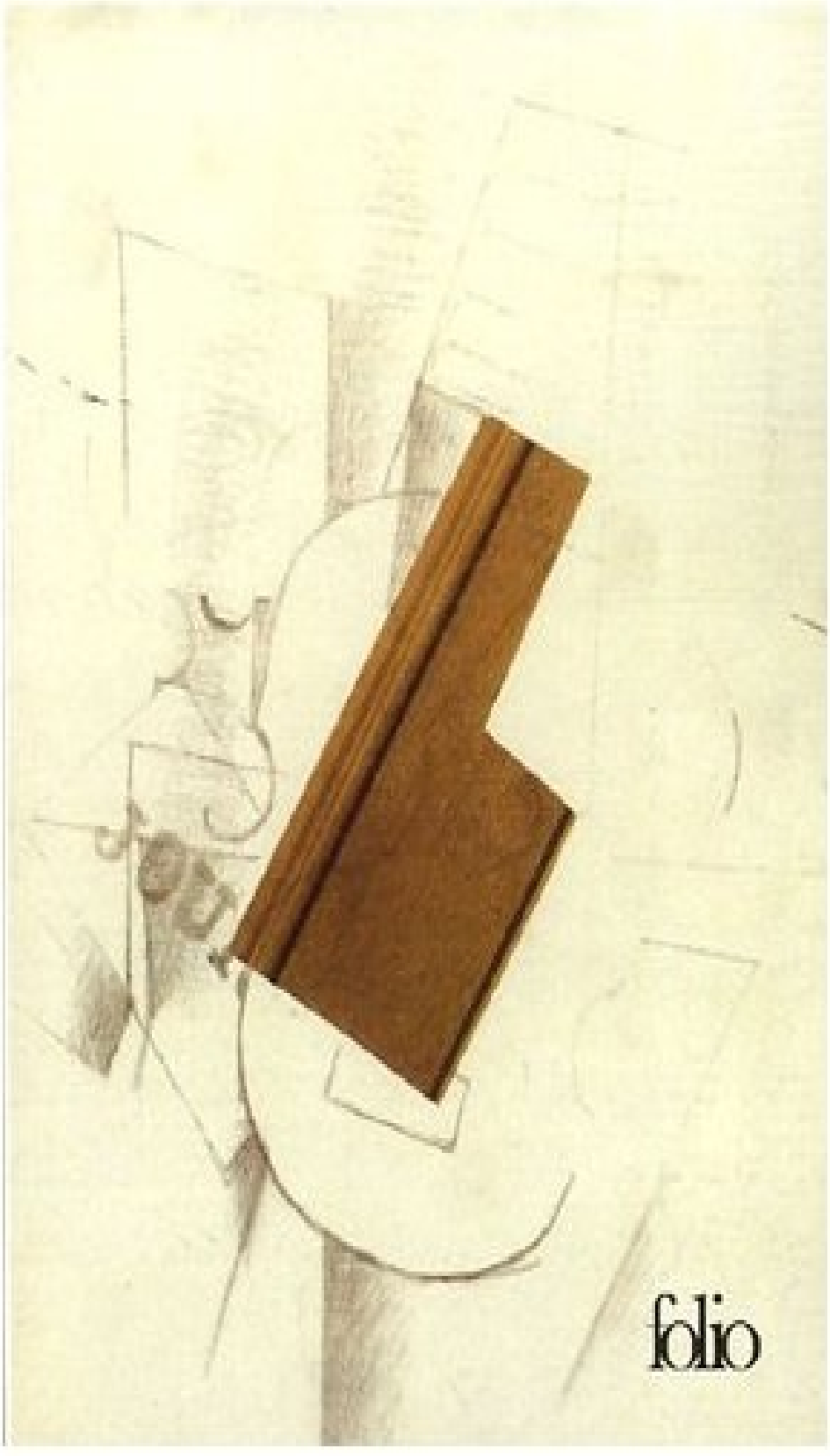
Milan Kundera

Le rideau



folio

MILAN KUNDERA

LE RIDEAU

essai en sept parties

GALLIMARD

© Milan Kundera, 2005.

© Editions Gallimard, 2005, pour l’édition française. Tous droits de publication et reproduction en langue française réservés aux Éditions Gallimard.

Toute adaptation de l’ouvrage, quelle qu’en soit la forme, est interdite.

PREMIÈRE PARTIE

CONSCIENCE DE LA CONTINUITÉ

CONSCIENCE DE LA CONTINUITÉ

On racontait une anecdote sur mon père qui était musicien. Il est quelque part avec des amis où, provenant d'une radio ou d'un phonographe, retentissent les accords d'une symphonie. Les amis, tous musiciens ou mélomanes, reconnaissent immédiatement la *Neuvième* de Beethoven. Ils demandent à mon père : « C'est quoi, cette musique ? » Et lui, après une longue réflexion : « Cela ressemble à du Beethoven. » Tout le monde retient son rire : mon père n'a pas reconnu la *Neuvième Symphonie* ! « Tu en es sûr ? – Oui, dit mon père, du Beethoven de sa dernière période. – Comment peux-tu savoir que c'est sa dernière période ? » Alors mon père attire leur attention sur une certaine liaison harmonique que Beethoven plus jeune n'aurait jamais pu utiliser.

L'anecdote n'est certainement qu'une invention malicieuse, mais elle illustre bien ce qu'est la conscience de la continuité historique, l'un des signes par lesquels se distingue l'homme appartenant à la civilisation qui est (ou était) la nôtre. Tout prenait, à nos yeux, l'allure d'une histoire, apparaissait comme une suite plus ou moins logique d'événements, d'attitudes, d'œuvres. Au temps de ma prime jeunesse, je connaissais, tout naturellement, sans me forcer, la chronologie exacte des ouvrages de mes auteurs aimés. Impossible de penser qu'Apollinaire ait écrit *Alcools* après *Calligrammes* car, si cela avait été le cas, ce serait un autre poète, son œuvre aurait un autre sens ! J'aime chaque tableau de Picasso pour lui-même, mais aussi toute l'œuvre de Picasso perçue comme un long chemin dont je connais par cœur la succession des étapes. Les fameuses questions métaphysiques : d'où venons-nous ? où allons-nous ? ont, en art, un sens concret et clair, et ne sont pas du tout sans réponses.

HISTOIRE ET VALEUR

Imaginons un compositeur contemporain ayant écrit une sonate qui, par sa forme, ses harmonies, ses mélodies, ressemblerait à celles de Beethoven. Imaginons même que cette sonate ait été si magistralement composée que, si elle avait été vraiment de Beethoven, elle aurait figuré parmi ses chefs-d'œuvre. Pourtant, si magnifique fût-elle, signée par un compositeur contemporain elle prêterait à rire. Au mieux, on applaudirait son auteur comme un virtuose du pastiche.

Comment ! On éprouve un plaisir esthétique devant une sonate de Beethoven et on n'en éprouve pas devant une autre de même style et de même charme si elle est signée par l'un de nos contemporains ? N'est-ce pas le comble de l'hypocrisie ? La sensation de beauté, au lieu d'être spontanée, dictée par notre sensibilité, est donc cérébrale, conditionnée par la connaissance d'une date ?

On n'y peut rien : la conscience historique est à tel point inhérente à notre perception de l'art que cet anachronisme (une œuvre de Beethoven datée d'aujourd'hui) serait *spontanément* (à savoir sans aucune hypocrisie) ressenti comme ridicule, faux, incongru, voire monstrueux. Notre conscience de la continuité est si forte qu'elle intervient dans la perception de chaque œuvre d'art.

Jan Mukarovsky, le fondateur de l'esthétique structuraliste, a écrit à Prague en 1932 : « Seule la supposition de la valeur esthétique objective donne un sens à l'évolution historique de l'art. » Autrement dit : si la valeur esthétique n'existe pas, l'histoire de l'art n'est qu'un immense dépôt d'œuvres dont la suite chronologique ne possède aucun sens. Et inversement : c'est seulement dans le contexte de l'évolution historique d'un art que la valeur esthétique est perceptible.

Mais de quelle valeur esthétique objective peut-on parler si chaque nation, chaque période historique, chaque groupe social a ses propres goûts ? Du point de vue sociologique, l'histoire d'un art

n’a pas de sens en elle-même, elle fait partie de l’histoire d’une société, de même que celle de ses vêtements, de ses rites funéraires et nuptiaux, de ses sports ou de ses fêtes. C’est à peu près ainsi que le roman est traité dans l’article que lui consacre *L'Encyclopédie* de Diderot et d’Alembert. L’auteur de ce texte, le chevalier de Jaucourt, reconnaît au roman une grande diffusion (« presque tout le monde le lit »), une influence morale (quelquefois utile, quelquefois nocive), mais aucune valeur spécifique qui lui soit propre ; d’ailleurs, il ne mentionne presque aucun des romanciers que nous admirons aujourd’hui : ni Rabelais, ni Cervantes, ni Quevedo, ni Grimmelshausen, ni Defœ, ni Swift, ni Smollett, ni Lesage, ni l’abbé Prévost ; le roman ne représente pour le chevalier de Jaucourt ni un art ni une histoire autonomes.

Rabelais et Cervantes. Que l’encyclopédiste ne les ait pas nommés n’est nullement scandaleux ; Rabelais se souciait peu d’être romancier ou non et Cervantes pensait écrire un épilogue sarcastique à la littérature fantastique de l’époque précédente ; ni l’un ni l’autre ne se tenaient pour des « fondateurs ». Ce n’est qu’a *posteriori,* progressivement, que la pratique de l’art du roman leur a attribué ce statut. Et elle le leur a attribué non pas parce qu’ils ont été les premiers à écrire des romans (il y a eu beaucoup d’autres romanciers avant Cervantes), mais parce que leurs œuvres faisaient comprendre, mieux que les autres, la *raison d’être* de ce nouvel art épique ; parce qu’elles représentaient pour leurs successeurs les premières grandes *valeurs* romanesques ; et ce n’est qu’à partir du moment où on a commencé à voir dans un roman une valeur, valeur spécifique, valeur esthétique, que les romans, dans leur succession, ont pu apparaître comme une histoire.

THÉORIE DU ROMAN

Fielding a été l’un des premiers romanciers capables de penser une poétique du roman ; chacune des dix-huit parties de *Tom Jones* s’ouvre par un chapitre consacré à une sorte de théorie du roman (théorie légère et plaisante ; car c’est ainsi que théorise un romancier : en gardant jalousement son propre langage, en fuyant comme la peste le jargon des érudits).

Fielding a écrit son roman en 1749, donc deux siècles après *Gargantua* et *Pantagruel*, un siècle et demi après *Don Quichotte*, et pourtant, même s’il se réclame de Rabelais et de Cervantes, le roman est toujours pour lui un art nouveau, si bien qu’il se désigne lui-même comme « le fondateur d’une nouvelle province littéraire… ». Cette « nouvelle province » est à tel point nouvelle qu’elle n’a pas encore de nom ! Plus exactement, elle a en anglais deux noms, *novel* et *romance*, mais Fielding s’interdit de les utiliser car, à peine découverte, la « nouvelle province » est déjà envahie par « un essaim de romans stupides et monstrueux *(a swarm of foolish novels and monstruous romances*) ». Pour ne pas être mis dans le même sac que ceux qu’il méprise, il « évite soigneusement le terme de roman » et désigne cet art nouveau par une formule assez alambiquée mais remarquablement exacte : un « écrit prosaï-comi-épique *(prosai-comi-epic writing) ».*

Il essaie de définir cet art, c’est-à-dire de déterminer sa *raison d’être,* de délimiter le domaine de la réalité qu’il a à éclairer, à explorer, à saisir : « l’aliment que nous proposons ici à notre lecteur n’est autre que *la nature humaine. »* La banalité de cette affirmation n’est qu’apparente ; on voyait alors, dans le roman, des histoires amusantes, édifiantes, distrayantes, mais sans plus ; personne ne lui aurait accordé un but aussi général, donc aussi exigeant, aussi sérieux que l’examen de la « nature humaine » ; personne n’aurait élevé le roman au rang d’une réflexion sur l’homme en tant que tel.

Dans *Tom Jones,* au milieu de sa narration, Fielding s’arrête soudain pour déclarer qu’un des personnages le stupéfie ; son comportement lui apparaît comme « la plus inexplicable de toutes les

absurdités qui soient jamais entrées dans la cervelle de cette étrange et prodigieuse créature qu'est l'homme » ; en effet, l'étonnement devant ce qui est « inexplicable » dans « cette étrange créature qu'est l'homme » est pour Fielding la première incitation à écrire un roman, la raison de *l'inventer*. L'« invention » (en anglais on dit aussi *invention*) est le mot-clé pour Fielding ; il se réclame de son origine latine, *inventio*, qui veut dire *découverte (discovery, finding out) ;* en inventant son roman, le romancier découvre un aspect jusqu'alors inconnu, caché, de la « nature humaine » ; une invention romanesque est donc un acte de connaissance que Fielding définit comme « une rapide et sagace pénétration de l'essence véritable de tout ce qui fait l'objet de notre contemplation (a *quick and sagacious penetration into the true essence of all the objects of our contemplation) ».* (Phrase remarquable ; l'adjectif « rapide » – *quick* – fait entendre qu'il s'agit de l'acte d'une connaissance spécifique où l'intuition joue un rôle fondamental.)

Et la forme de cet « écrit prosaï-comi-épique » ? « Étant le fondateur d'une nouvelle province littéraire, j'ai toute liberté d'édicter les lois dans cette juridiction », proclame Fielding, et il se défend à l'avance contre toutes les normes que voudraient lui dicter ces « fonctionnaires de la littérature » que sont pour lui les critiques ; le roman est défini pour lui, et cela me semble capital, par sa *raison d'être* ; par le domaine de réalité qu'il a à « découvrir » ; sa forme, en revanche, relève d'une liberté que personne ne peut limiter et dont l'évolution sera une surprise perpétuelle.

PAUVRE ALONSO QUIJADA

Le pauvre Alonso Quijada a voulu s'élever en personnage légendaire de chevalier errant. Pour toute l'histoire de la littérature, Cervantes a réussi juste l'inverse : il a envoyé un personnage légendaire en bas : dans le monde de la prose. La prose : ce mot ne signifie pas seulement un langage non versifié ; il signifie aussi le caractère concret, quotidien, corporel de la vie. Dire que le roman est l'art de la prose n'est donc pas une lapalissade ; ce mot définit le sens profond de cet art. L'idée ne vient pas à Homère de se demander si, après leurs nombreux corps-à-corps, Achille ou Ajax avaient gardé toutes leurs dents. Par contre, pour don Quichotte et pour Sancho, les dents sont un perpétuel souci, les dents qui font mal, les dents qui manquent. « Sache, Sancho, qu'un diamant n'est pas aussi précieux qu'une dent. »

Mais la prose, ce n'est pas seulement le côté pénible ou vulgaire de la vie, c'est aussi une beauté jusqu'alors négligée : la beauté des sentiments modestes, par exemple de cette amitié empreinte de familiarité qu'éprouve Sancho pour don Quichotte. Celui-ci le blâme pour sa désinvolture bavarde en alléguant que dans aucun livre de chevalerie un écuyer n'ose parler à son maître sur ce ton. Bien sûr que non : l'amitié de Sancho, c'est l'une des découvertes cervantésiennes de la nouvelle beauté prosaïque : « … un petit enfant lui ferait croire qu'il fait nuit en plein midi : et pour cette simplicité je l'aime comme ma propre vie et toutes ses extravagances ne sont pas capables de me le faire quitter », dit Sancho.

La mort de don Quichotte est d'autant plus émouvante qu'elle est prosaïque, c'est-à-dire dépourvue de tout pathos. Il a déjà dicté son testament, puis, pendant trois jours, il agonise entouré de gens qui l'aiment : pourtant, « cela n'empêcha pas la nièce de manger, la gouvernante de boire, et Sancho d'être de bonne humeur. Car le fait d'hériter de quelque chose efface ou atténue le chagrin que l'homme doit au mort ».

Don Quichotte explique à Sancho qu'Homère et Virgile ne décrivaient pas les personnages « tels qu'ils étaient, mais tels qu'ils devaient être pour servir d'exemples de vertu aux générations à venir ».

Or don Quichotte lui-même est tout sauf un exemple à suivre. Les personnages romanesques ne demandent pas qu'on les admire pour leurs vertus. Ils demandent qu'on les comprenne, et c'est quelque chose de tout à fait différent. Les héros d'épopée vainquent ou, s'ils sont vaincus, gardent jusqu'au dernier souffle leur grandeur. Don Quichotte est vaincu. Et sans aucune grandeur. Car, d'emblée, tout est clair : la vie humaine en tant que telle est une défaite. La seule chose qui nous reste face à cette inéluctable défaite qu'on appelle la vie est d'essayer de la comprendre. C'est là la *raison d'être* de l'art du roman.

LE DESPOTISME DE LA « STORY »

Tom Jones est un enfant trouvé ; il habite le château de campagne où lord Allworthy le protège et l'éduque ; jeune homme, il tombe amoureux de Sophie, la fille d'un riche voisin, et quand son amour éclate au grand jour (à la fin de la partie six), ses ennemis le calomnient avec une telle perfidie qu'Allworthy, furieux, le chasse ; commence alors sa longue errance (rappelant la composition du roman « picaresque » où un seul protagoniste, un « picaro », vit une suite d'aventures et rencontre chaque fois de nouveaux personnages) et c'est seulement vers la fin (dans les parties dix-sept et dix-huit) que le roman revient à l'intrigue principale : après une bourrasque de révélations surprenantes, l'énigme de l'origine de Tom s'explique : il est le fils naturel de la très-chère sœur d'Allworthy, morte depuis longtemps ; il triomphe et épouse, dans le tout dernier chapitre du roman, sa Sophie bien-aimée.

Quand Fielding proclame sa totale liberté envers la forme romanesque, il pense tout d'abord à son refus de laisser réduire le roman à cet enchaînement causal d'actes, de gestes, de paroles que les Anglais appellent la « story » et qui prétend constituer le sens et l'essence d'un roman ; contre ce pouvoir absolutiste de la « story » il revendique notamment le droit d'interrompre la narration, « où il voudra et quand il voudra », par l'intervention de ses propres commentaires et réflexions, autrement dit, par des *digressions*. Pourtant, lui aussi utilise la « story » comme si elle était la seule base possible pour garantir l'unité d'une composition, pour relier le début à la fin. Ainsi a-t-il terminé *Tom Jones* (même si c'était, peut-être, avec un secret sourire ironique) par le coup de gong du « happy end » d'un mariage.

Vu dans cette perspective, *Tristram Shandy*, écrit une quinzaine d'années plus tard, apparaît comme la première destitution radicale et entière de la « story ». Tandis que Fielding, pour ne pas étouffer dans le long couloir d'un enchaînement causal d'événements, ouvrait partout largement les fenêtres des digressions et des épisodes, Sterne renonce complètement à la « story » ; son roman n'est qu'une seule digression multipliée, un seul bal enjoué d'épisodes dont l'unité, délibérément fragile, drôlement fragile, n'est cousue que par quelques personnages originaux et leurs actions microscopiques dont la futilité prête à rire.

On aime comparer Sterne aux grands révolutionnaires de la forme romanesque du XX^{e} siècle ; à juste titre, sauf que Sterne n'était pas un « poète maudit » ; il était applaudi par un large public ; son grandiose acte de destitution, il l'a accompli en souriant, en riant, en rigolant. Personne d'ailleurs ne lui reprochait d'être difficile et incompréhensible ; s'il agaçait, c'était par sa légèreté, sa frivolité, et encore plus par la choquante *insignifiance* des sujets qu'il traitait.

Ceux qui lui reprochaient cette insignifiance avaient choisi le mot juste. Mais rappelons-nous ce que disait Fielding : « l'aliment que nous proposons ici à notre lecteur n'est autre que la nature humaine ». Or, de grandes actions dramatiques sont-elles vraiment la meilleure clé pour comprendre

la « nature humaine » ? Ne se dressent-elles pas plutôt comme une barrière qui dissimule la vie telle qu'elle est ? L'un de nos plus grands problèmes n'est-il pas justement l'insignifiance ? N'est-ce pas elle, notre sort ? Et si oui, ce sort est-il notre chance ou notre malheur ? Notre humiliation ou, au contraire, notre soulagement, notre évasion, notre idylle, notre refuge ?

Ces questions étaient inattendues et provocatrices. C'est le jeu formel de *Tristram Shandy* qui a permis de les poser. Dans l'art du roman, les découvertes existentielles et la transformation de la forme sont inséparables.

À LA RECHERCHE DU TEMPS PRÉSENT

Don Quichotte se mourait, et pourtant « cela n'empêcha pas la nièce de manger, la gouvernante de boire, et Sancho d'être de bonne humeur ». Pour un court moment, cette phrase entrouvre le rideau qui dissimulait la prose de la vie. Mais si l'on voulait examiner cette prose d'encore plus près ? En détail ? D'une seconde à l'autre ? La bonne humeur de Sancho, comment se manifeste-t-elle ? Est-il bavard ? Parle-t-il avec les deux femmes ? De quoi ? Demeure-t-il tout le temps près du lit de son maître ?

Par définition, le narrateur raconte ce qui s'est passé. Mais chaque petit événement, dès qu'il devient le passé, perd son caractère concret et se change en silhouette. La narration est un souvenir, donc un résumé, une simplification, une abstraction. Le vrai visage de la vie, de la prose de la vie, ne se trouve que dans le temps présent. Mais comment raconter des événements passés et leur restituer le temps présent qu'ils ont perdu ? L'art du roman a trouvé la réponse : en présentant le passé dans des *scènes*. La scène, même racontée au passé grammatical, c'est, ontologiquement, le présent : nous la voyons et l'entendons ; elle se déroule devant nous, ici et maintenant.

Quand ils lisaient Fielding, ses lecteurs devenaient des *auditeurs* fascinés par un homme brillant qui les tenait en haleine avec ce qu'il racontait. Balzac, quelque quatre-vingts ans plus tard, transforma les lecteurs en *spectateurs* qui regardaient un écran (un écran de cinéma avant la lettre) où sa magie de romancier leur faisait voir des scènes dont ils ne pouvaient détacher les yeux.

Fielding n'inventait pas des histoires impossibles ou incroyables ; pourtant la vraisemblance de ce qu'il racontait était son dernier souci ; il ne voulait pas éblouir ses auditeurs par l'illusion de la réalité mais par le sortilège de son affabulation, de ses observations inattendues, des situations surprenantes qu'il créait. Par contre, quand la magie du roman a consisté dans l'évocation visuelle et acoustique de scènes, *la vraisemblance est devenue la règle des règles* : la condition *sine qua non* pour que le lecteur croie en ce qu'il voit.

Fielding s'intéressait peu à la vie quotidienne (il n'aurait pas cru que la banalité pût devenir un jour un grand sujet de roman) ; il ne faisait pas semblant d'écouter à l'aide de micros secrets les réflexions qui passaient par la tête de ses personnages (il les regardait de l'extérieur et avançait sur leur psychologie des hypothèses lucides et souvent drôles) ; les descriptions l'ennuyaient et il ne s'arrêtait ni à l'apparence physique de ses héros (vous n'apprendrez pas de quelle couleur étaient les yeux de Tom) ni à l'arrière-plan historique du roman ; sa narration planait joyeusement au-dessus des scènes, dont il n'évoquait que les fragments qu'il trouvait indispensables à la clarté de l'intrigue et à la réflexion ; le Londres où se dénoue le destin de Tom ressemble plutôt à un petit rond imprimé sur une carte qu'à une métropole réelle : les rues, les places, les palais ne sont ni décrits ni même nommés.

Le XIX^{e} siècle naquit pendant les décennies de déflagrations qui, à plusieurs reprises et de fond en

comble, transfigurèrent toute l'Europe. Dans l'existence de l'homme, quelque chose d'essentiel changea alors, et durablement : l'Histoire devint l'expérience de tout un chacun ; l'homme commença à comprendre qu'il ne mourrait pas dans le même monde que celui où il était né ; l'horloge de l'Histoire se mit à sonner l'heure à voix haute, partout, même à l'intérieur des romans dont le temps, sur-le-champ, fut compté et daté. La forme de chaque petit objet, de chaque chaise, de chaque jupe fut marquée de sa disparition (transformation) prochaine. On entra dans l'époque des descriptions. (Description : pitié pour l'éphémère ; sauvetage du périssable.) Le Paris de Balzac ne ressemble pas au Londres de Fielding ; ses places ont leurs noms, ses maisons leurs couleurs, ses rues leurs odeurs et leurs bruits, c'est le Paris d'un moment précis, Paris tel qu'il n'était pas auparavant et tel qu'il ne serait plus jamais. Et chaque scène du roman est marquée (ne serait-ce que grâce à la forme d'une chaise ou à la coupe d'un costume) par l'Histoire qui, une fois sortie de l'ombre, modèle et remodèle sans cesse le visage du monde.

Une nouvelle constellation s'est allumée dans le ciel au-dessus de la route du roman qui est entré dans son grand siècle, le siècle de sa popularité, de son pouvoir ; une « idée de ce qu'est le roman » s'est établie alors et régnera sur l'art du roman jusqu'à Flaubert, jusqu'à Tolstoï, jusqu'à Proust ; elle voilera d'un demi-oubli les romans des siècles précédents (incroyable détail : Zola n'a jamais lu *Les Liaisons dangereuses* !) et rendra difficile la transformation future du roman.

LES MULTIPLES SIGNIFICATIONS DU MOT « HISTOIRE »

« L'histoire de l'Allemagne », « l'histoire de la France » : dans ces deux formules le complément est différent, tandis que la notion d'histoire garde le même sens. « L'histoire de l'humanité », « l'histoire de la technique », « l'histoire de la science », « l'histoire de tel ou tel art » : non seulement le complément est différent, mais même le mot « histoire » signifie chaque fois autre chose.

Le grand médecin A invente une méthode géniale pour soigner une maladie. Mais une décennie plus tard le médecin B élabore une autre méthode, plus efficace, de sorte que la méthode précédente (pourtant géniale) est abandonnée et oubliée. L'histoire de la science a le caractère du progrès.

Appliquée à l'art, la notion d'histoire n'a rien à voir avec le progrès ; elle n'implique pas un perfectionnement, une amélioration, une montée ; elle ressemble à un voyage entrepris pour explorer des terres inconnues et les inscrire sur une carte. L'ambition du romancier est non pas de faire mieux que ses prédécesseurs, mais de voir ce qu'ils n'ont pas vu, de dire ce qu'ils n'ont pas dit. La poétique de Flaubert ne déconsidère pas celle de Balzac de même que la découverte du pôle Nord ne rend pas caduque celle de l'Amérique.

L'histoire de la technique dépend peu de l'homme et de sa liberté ; obéissant à sa propre logique, elle ne peut pas être différente de ce qu'elle a été ni de ce qu'elle sera ; en ce sens-là, elle est *inhumaine* ; si Edison n'avait pas inventé l'ampoule, un autre l'aurait inventée. Mais si Laurence Sterne n'avait pas eu l'idée folle d'écrire un roman sans aucune « story », personne ne l'aurait fait à sa place et l'histoire du roman ne serait pas celle que nous connaissons.

« Une histoire de la littérature, contrairement à l'histoire tout court, ne devrait comporter que des noms de victoires, puisque les défaites n'y sont une victoire pour personne. » Cette phrase lumineuse de Julien Gracq tire toutes les conséquences du fait que l'histoire de la littérature, « contrairement à l'histoire tout court », n'est pas une histoire des événements, mais L'*histoire des valeurs.* Sans Waterloo, l'histoire de la France serait incompréhensible. Mais les Waterloo des petits et même des

grands écrivains n'ont leur place que dans l'oubli.

L'histoire « tout court », celle de l'humanité, est l'histoire des choses qui ne sont plus là et ne participent pas directement à notre vie. L'histoire de l'art, parce que c'est l'histoire des valeurs, donc des choses qui nous sont nécessaires, est toujours présente, toujours avec nous ; on écoute Monteverdi et Stravinski dans le même concert.

Et puisqu'elles sont toujours avec nous, les valeurs des œuvres d'art sont constamment mises en doute, défendues, jugées, rejugées. Mais comment les juger ? Dans le domaine de l'art il n'y a pas pour cela de mesures exactes. Chaque jugement esthétique est *un pari personnel* mais un pari qui ne s'enferme pas dans sa subjectivité, qui affronte d'autres jugements, tend à être reconnu, aspire à l'objectivité. Dans la conscience collective, l'histoire du roman, sur toute sa durée qui s'étend de Rabelais jusqu'à nos jours, se trouve ainsi dans une perpétuelle transformation à laquelle participent la compétence et l'incompétence, l'intelligence et la bêtise et, au-dessus de tout, l'oubli qui ne cesse d'élargir son immense cimetière où, à côté des non-valeurs, gisent des valeurs sous-estimées, méconnues ou oubliées. Cette inévitable injustice rend l'histoire de l'art profondément *humaine.*

LA BEAUTÉ D'UNE SOUDAINE DENSITÉ DE LA VIE

Dans les romans de Dostoïevski, l'horloge ne cesse pas de donner l'heure : « Il était environ neuf heures du matin » est la première phrase de *L'Idiot* ; à ce moment, par pure coïncidence (oui, le roman s'ouvre par une énorme coïncidence !), trois personnages qui ne se sont jamais vus se rencontrent dans un compartiment de train : Mychkine, Rogojine, Lébédev ; dans leur conversation apparaît bientôt l'héroïne du roman, Nastassia Philippovna. Il est onze heures, Mychkine sonne chez le général Epantchine, il est midi et demi, il déjeune avec la femme du général et ses trois filles ; dans la discussion, Nastassia Philippovna réapparaît : on apprend qu'un certain Totski, qui l'a entretenue, s'efforce à tout prix de la marier avec Gania, le secrétaire d'Epantchine, et que, ce soir, pendant la fête organisée pour ses vingt-cinq ans, elle devra annoncer sa décision. Le déjeuner fini, Gania emmène Mychkine dans l'appartement de sa famille où arrivent, alors que personne ne l'attend, Nastassia Philippovna et, peu après, tout aussi inopinément (chaque scène chez Dostoïevski est rythmée par des arrivées inopinées), Rogojine, ivre, en compagnie d'autres ivrognes. La soirée chez Nastassia se passe dans l'excitation : Totski attend, impatient, l'annonce du mariage, Mychkine et Rogojine déclarent tous les deux leur amour à Nastassia, et Rogojine lui donne en plus un paquet de cent mille roubles qu'elle jette dans la cheminée. La fête se termine tard dans la nuit et avec elle la première des quatre parties du roman : sur quelque deux cent cinquante pages, quinze heures d'une journée et pas plus de quatre décors : le train, la maison d'Epantchine, l'appartement de Gania, l'appartement de Nastassia.

Jusqu'alors, une telle concentration d'événements en un temps et un espace aussi serrés ne pouvait se voir qu'au théâtre. Derrière une dramatisation extrême des actions (Gania gifle Mychkine, Varia crache au visage de Gania, Rogojine et Mychkine font des déclarations d'amour à la même femme au même moment), tout ce qui fait partie de la vie quotidienne disparaît. Telle est la poétique du roman chez Scott, chez Balzac, chez Dostoïevski ; le romancier veut tout dire dans des scènes ; mais la description d'une scène prend trop de place ; la nécessité de garder le suspense exige une extrême densité d'actions ; d'où le paradoxe : le romancier veut garder toute la vraisemblance de la prose de la vie, mais la scène devient si riche en événements, si débordante de coïncidences qu'elle perd et son caractère prosaïque et sa vraisemblance.

Pourtant, je ne vois pas dans cette théâtralisation de la scène une simple nécessité technique et

encore moins un défaut. Car cette accumulation d'événements, avec ce qu'elle peut avoir d'exceptionnel et d'à peine croyable, est tout d'abord fascinante ! Quand elle nous arrive dans notre propre vie, qui pourrait le nier, elle nous émerveille ! Nous enchante ! Devient inoubliable ! Les scènes chez Balzac ou chez Dostoïevski (le dernier grand balzacien de la forme romanesque) reflètent une beauté toute particulière, une beauté très rare, certes, mais pourtant réelle, et que tout un chacun a connue (ou au moins effleurée) pendant sa propre vie.

Surgit la Bohême libertine de ma jeunesse : mes amis proclamaient qu'il n'est plus belle expérience pour un homme que d'avoir successivement trois femmes au cours d'une seule et même journée. Non pas comme le résultat mécanique d'une partouze, mais comme une aventure individuelle profitant d'un concours inopiné d'occasions, de surprises, de séductions éclair. Cette « journée de trois femmes », extrêmement rare, frisant le rêve, avait un charme éblouissant qui, je le vois aujourd'hui, ne consistait pas dans quelque performance sexuelle sportive, mais dans la *beauté épique* d'une suite rapide de rencontres où, sur le fond de celle qui l'avait précédée, chaque femme apparaissait encore plus unique, et leurs trois corps ressemblaient à trois longues notes jouées chacune sur un instrument différent, unies en un seul accord. C'était une beauté toute particulière, la *beauté d'une soudaine densité de la vie.*

LE POUVOIR DU FUTILE

En 1879, pour la deuxième édition de *L'Éducation sentimentale* (la première était de 1869), Flaubert fit des changements dans la disposition des alinéas : jamais il n'en divisa un en plusieurs, mais souvent il les relia en paragraphes plus longs. Cela me semble révéler sa profonde intention esthétique : *déthéâtraliser* le roman ; le dédramatiser (« débalzaciser ») ; inclure une action, un geste, une réplique dans un ensemble plus large ; les dissoudre dans l'eau courante du quotidien.

Le quotidien. Ce n'est pas seulement ennui, futilité, répétitivité, médiocrité ; c'est aussi beauté ; par exemple le sortilège des atmosphères ; chacun le connaît à partir de sa propre vie : une musique qu'on entend doucement de l'appartement voisin ; le vent qui fait trembloter la fenêtre ; la voix monotone d'un professeur qu'une étudiante en plein chagrin d'amour entend sans l'écouter ; ces circonstances futiles impriment une marque d'inimitable singularité à un événement intime qui devient ainsi daté et inoubliable.

Mais Flaubert est allé encore plus loin dans son examen de la banalité quotidienne. Il est onze heures du matin, Emma vient au rendez-vous dans la cathédrale et sans mot dire tend à Léon, son amant jusqu'alors platonique, la lettre où elle lui annonce qu'elle ne veut plus de leurs rencontres. Puis elle s'écarte, s'agenouille et se met en prière ; quand elle se lève, un guide est là et propose de leur faire visiter l'église. Pour saboter le rendez-vous, Emma acquiesce et le couple est forcé de se planter devant un tombeau, de lever la tête vers la statue équestre du mort, de passer à d'autres tombeaux et d'autres statues, et d'entendre l'exposé du guide que Flaubert reproduit dans toute sa bêtise et sa longueur. Furieux, ne pouvant plus tenir, Léon interrompt la visite, entraîne Emma sur le parvis, appelle un fiacre, et la célèbre scène commence dont nous ne voyons ni n'entendons rien sauf, de temps en temps, une voix d'homme à l'intérieur du fiacre qui donne l'ordre au cocher de prendre une direction toujours nouvelle pour que le voyage continue et que la séance d'amour ne finisse jamais.

L'une des plus fameuses scènes érotiques a été déclenchée par une banalité totale : un inoffensif emmerdeur et l'obstination de son bavardage. Au théâtre, une grande action ne peut naître que d'une

autre grande action. Seul le roman a su découvrir l'immense et mystérieux pouvoir du futile.

LA BEAUTÉ D'UNE MORT

Pourquoi Anna Karénine se suicide-t-elle ? Apparemment, tout est clair : depuis des années les gens de son monde se détournent d'elle ; elle souffre d'être séparée de Serge, son enfant ; même si Vronski l'aime toujours, elle a peur pour son amour ; elle en est fatiguée, surexcitée, maladivement (et injustement) jalouse ; elle se sent dans un piège. Oui, tout cela est clair ; mais est-on voué au suicide quand on est pris dans un piège ? Tant de gens s'habituent à vivre dans un piège ! Même si on comprend la profondeur de sa tristesse, le suicide d'Anna reste une énigme.

Quand il apprend la terrible vérité sur son identité, quand il voit Jocaste pendue, Œdipe se crève les yeux ; depuis sa naissance, une nécessité causale l'a conduit, avec une certitude mathématique, vers ce dénouement tragique. Mais c'est en l'absence de tout événement exceptionnel que, dans la septième partie du roman, Anna pense une première fois à sa mort possible ; c'est le vendredi, deux jours avant son suicide ; tourmentée après une dispute avec Vronski, elle se souvient soudain de la phrase qu'elle a dite, excitée, quelque temps après son accouchement : « pourquoi ne suis-je pas morte ? » et, longuement, elle s'y arrête. (Remarquons : ce n'est pas elle qui, en cherchant l'issue du piège, arrive logiquement à l'idée de la mort ; c'est un souvenir qui, doucement, la lui souffle.)

Elle repense une deuxième fois à la mort le lendemain, le samedi : elle se dit que « l'unique moyen de punir Vronski, de reconquérir son amour », serait le suicide (donc le suicide non pas comme l'issue du piège, mais comme une vengeance amoureuse) ; pour pouvoir dormir, elle prend un somnifère et se perd dans une rêverie sentimentale sur sa mort ; elle imagine le tourment de Vronski penché sur son corps ; puis, se rendant compte que sa mort n'est qu'une fantaisie, elle ressent une immense joie de vivre : « Non, non, tout plutôt que la mort ! Je l'aime, il m'aime aussi, nous avons déjà connu des scènes pareilles et tout s'est arrangé. »

Le jour suivant, le dimanche, est le jour de sa mort. Le matin, encore une fois, ils se disputent et, Vronski à peine parti voir sa mère à sa villa près de Moscou, elle lui envoie un message : « J'ai eu tort ; rentre, il faut nous expliquer. Au nom du ciel, reviens, j'ai peur ! » Puis elle décide d'aller voir Dolly, sa belle-sœur, pour lui confier ses peines. Elle monte en calèche, s'assoit et laisse les pensées lui passer librement par la tête. Ce n'est pas une réflexion logique, c'est une incontrôlable activité du cerveau où tout se mêle, des fragments de réflexions, des observations, des souvenirs. La calèche qui roule est un endroit idéal pour un tel monologue silencieux, car le monde extérieur défilant devant ses yeux nourrit sans cesse ses pensées : « Bureau et magasins. Dentiste. Oui, je vais tout dire à Dolly. Ce sera dur de tout lui dire, mais je le ferai. »

(Stendhal aime couper le son au milieu d'une scène : nous n'entendons plus le dialogue et suivons la pensée secrète d'un personnage ; il s'agit toujours d'une réflexion très logique et condensée par laquelle Stendhal nous révèle la stratégie de son héros qui est en train d'évaluer la situation et de décider de son comportement. Or, le monologue silencieux d'Anna n'est pas du tout logique, ce n'est même pas une réflexion, c'est le flot de tout ce qui, à un moment donné, se trouve dans sa tête. Tolstoï anticipe ainsi ce que quelque cinquante ans plus tard Joyce, d'une façon beaucoup plus systématique, pratiquera dans son *Ulysse*, et qu'on appellera *monologue intérieur* ou *stream of consciousness*. Tolstoï et Joyce étaient hantés par la même obsession : saisir ce qui se passe dans la tête d'un homme pendant un moment présent qui, la seconde suivante, s'en ira à jamais. Mais il y a une différence : avec son monologue intérieur, Tolstoï n'examine pas, comme Joyce plus tard, une journée ordinaire,

quotidienne, banale, mais, au contraire, les moments décisifs de la vie de son héroïne. Et cela est beaucoup plus difficile, car plus une situation est dramatique, exceptionnelle, grave, plus celui qui la raconte a tendance à effacer son caractère concret, à oublier sa prose illogique et à lui substituer la logique implacable et simplifiée de la tragédie. L'examen tolstoïen de la *prose d'un suicide* est donc une grande prouesse ; une « découverte » qui n'a pas sa pareille dans l'histoire du roman et ne l'aura jamais.)

Quand elle arrive chez Dolly, Anna est incapable de rien lui dire. Elle la quitte bientôt, remonte dans la calèche et repart ; suit le deuxième monologue intérieur : des scènes de rue, des observations, des associations. De retour chez elle, elle y trouve le télégramme de Vronski qui lui annonce qu'il est à la campagne chez sa mère et qu'il ne rentrera pas avant dix heures du soir. À son cri émotif du matin (« Au nom du ciel, reviens, j'ai peur ! »), elle attendait une réponse elle aussi émotive et, ignorant que Vronski n'a pas reçu son message, elle se sent blessée ; elle décide de prendre le train pour aller vers lui ; de nouveau, elle est assise dans la calèche où survient le troisième monologue intérieur : des scènes de rue, une mendiante tenant un enfant, « pourquoi s'imagine-t-elle inspirer la pitié ? Ne sommes-nous pas tous jetés sur cette terre pour nous haïr et nous tourmenter les uns les autres ?… Tiens, des collégiens qui s'amusent… Mon petit Serge !… ».

Elle descend de la calèche et s'installe dans le train ; là, une force nouvelle entre en scène : la laideur ; de la fenêtre du compartiment, sur le quai, elle voit courir une dame « difforme » ; elle la « déshabilla en imagination pour s'épouvanter de sa laideur… ». La dame est suivie d'une petite fille qui « riait avec affectation, grimacière et prétentieuse ». Un homme apparaît, « sale et laid avec une casquette ». Enfin un couple s'assoit en face d'elle ; « ils lui répugnent » ; monsieur raconte « des niaiseries à sa femme ». Toute réflexion rationnelle a déserté sa tête ; sa perception esthétique devient hypersensible ; une demi-heure avant qu'elle ne le quitte elle-même, elle voit la beauté quitter le monde.

Le train s'arrête, elle descend sur le quai. Là on lui remet un nouveau message de Vronski confirmant son retour à dix heures. Elle continue à marcher dans la foule, ses sens attaqués de partout par la vulgarité, la hideur, la médiocrité. Un train de marchandises entre en gare. Soudain, elle se « souvint de l'homme écrasé le jour de sa première rencontre avec Vronski, et elle comprit ce qu'il lui restait à faire ». Et ce n'est qu'à ce moment-là qu'elle se décide à mourir.

(« L'homme écrasé » dont elle se souvient était un cheminot tombé sous un train au moment même où elle a vu Vronski pour la première fois de sa vie. Qu'est-ce que cela veut dire, cette symétrie, cet encadrement de toute son histoire d'amour par le motif d'une double mort à la gare ? Est-ce une manipulation poétique de Tolstoï ? Sa façon de jouer avec des symboles ?

Récapitulons la situation : Anna est allée à la gare pour revoir Vronski et non pour se tuer ; une fois sur le quai, elle est *soudainement* surprise par un souvenir et séduite par l'occasion *inattendue* de donner à son histoire d'amour une forme achevée et belle ; de relier son commencement à sa fin par le même décor de la gare et par le même motif de la mort sous les roues ; car, sans le savoir, l'homme vit sous la séduction de la beauté, et Anna, étouffée par la laideur de l'être, y est devenue d'autant plus sensible.)

Elle descend quelques marches et se trouve près des rails. Le train de marchandises approche. « Un sentiment s'empara d'elle, semblable à celui qu'elle éprouvait jadis quand, pendant une baignade, elle s'apprêtait à plonger dans l'eau… »

(Une phrase miraculeuse ! En une seule seconde, la dernière de sa vie, l'extrême gravité s'associe à un souvenir plaisant, ordinaire, léger ! Même au moment pathétique de sa mort, Anna est loin de la

route tragique de Sophocle. Elle ne quitte pas la route mystérieuse de la prose où la laideur côtoie la beauté, où le rationnel le cède à l'illogique et où une énigme reste une énigme.)

« Elle rentra sa tête dans les épaules et, les mains en avant, tomba sous le wagon. »

LA HONTE DE SE RÉPÉTER

Pendant l'un de mes premiers séjours à Prague après l'implosion du régime communiste en 1989, un ami qui avait vécu tout le temps là-bas me dit : c'est d'un Balzac que nous aurions besoin. Car ce que tu vois ici, c'est la restauration d'une société capitaliste avec tout ce qu'elle comporte de cruel et de stupide, avec la vulgarité des escrocs et des parvenus. La bêtise commerciale a remplacé la bêtise idéologique. Mais ce qui rend pittoresque cette nouvelle expérience, c'est qu'elle garde l'ancienne toute fraîche dans sa mémoire, que les deux expériences se sont télescopées, et que l'Histoire, comme à l'époque de Balzac, met en scène d'incroyables imbroglios. Et il me raconte l'histoire d'un vieil homme, ancien haut fonctionnaire du parti qui, il y a vingt-cinq ans, a favorisé le mariage de sa fille avec le fils d'une grande famille bourgeoise expropriée auquel il a tout de suite procuré (en cadeau de mariage) une belle carrière ; aujourd'hui, l'apparatchik est en train de terminer sa vie dans la solitude ; la famille de son beau-fils a récupéré ses biens jadis nationalisés et la fille a honte de son père communiste qu'elle n'ose voir qu'en secret. Mon ami rit : tu te rends compte ? c'est mot à mot l'histoire du père Goriot ! L'homme puissant à l'époque de la Terreur réussit à marier ses deux filles avec des « ennemis de classe » qui, plus tard, à l'époque de la Restauration, ne veulent plus le connaître, si bien que le pauvre père ne peut jamais les rencontrer en public.

Nous avons longuement ri. Aujourd'hui, je m'arrête sur ce rire. En fait, pourquoi avons-nous ri ? Le vieil apparatchik était-il si ridicule ? Ridicule d'avoir répété ce qu'avait vécu un autre ? Mais il ne répétait rien du tout ! C'est l'Histoire qui se répétait. Et pour se répéter, il faut être sans pudeur, sans intelligence, sans goût. C'est le mauvais goût de l'Histoire qui nous a fait rire.

Cela me fait revenir à l'exhortation de mon ami. Est-ce vrai que l'époque qu'on est en train de vivre en Bohême a besoin de son Balzac ? Peut-être. Peut-être, pour les Tchèques, serait-il éclairant de lire des romans sur la recapitalisation de leur pays, un cycle romanesque large et riche, avec beaucoup de personnages, écrit à la manière de Balzac. Mais aucun romancier digne de ce nom n'écrira un tel roman. Il serait ridicule d'écrire une autre *Comédie humaine.* Car si l'Histoire (celle de l'humanité) peut avoir le mauvais goût de se répéter, l'histoire d'un art ne supporte pas les répétitions. L'art n'est pas là pour enregistrer, tel un grand miroir, toutes les péripéties, les variations, les infinies répétitions de l'Histoire. L'art n'est pas un orphéon qui talonne l'Histoire dans sa marche. Il est là pour créer sa propre histoire. Ce qui restera un jour de l'Europe ce n'est pas son histoire répétitive qui, en elle-même, ne représente aucune valeur. La seule chose qui a des chances de rester, c'est l'histoire de ses arts.

Deuxième partie

DIE WELTLITERATUR

LE MAXIMUM DE DIVERSITÉ DANS LE MINIMUM D'ESPACE

Qu'il soit nationaliste ou cosmopolite, enraciné ou déraciné, un Européen est profondément déterminé par le rapport à sa patrie ; la problématique nationale est en Europe, vraisemblablement, plus complexe, plus grave qu'ailleurs, en tout cas elle y est différente. À cela s'ajoute une autre particularité : à côté des grandes nations, il y a en Europe des petites nations dont plusieurs, au cours des deux siècles derniers, ont acquis (ou retrouvé) leur indépendance politique. Peut-être leur existence m'a-t-elle fait comprendre que la diversité culturelle est la grande valeur européenne. À l'époque où le monde russe a voulu remodeler mon petit pays à son image, j'ai formulé mon idéal de l'Europe ainsi : *le maximum de diversité dans le minimum d'espace* ; les Russes ne gouvernent plus mon pays natal, mais cet idéal est encore plus en danger.

Toutes les nations d'Europe vivent le même destin commun mais chacune le vit différemment, à partir de ses propres expériences particulières. C'est pourquoi l'histoire de chaque art européen (peinture, roman, musique, etc.) apparaît comme une course de relais où les différentes nations se passent, de l'une à l'autre, le même témoin. La polyphonie connaît ses débuts en France, continue son évolution en Italie, atteint une incroyable complexité aux Pays-Bas et trouve son achèvement en Allemagne, dans l'œuvre de Bach ; l'essor du roman anglais du XVIII^{e} siècle est suivi par l'époque du roman français, puis par le roman russe, puis par le roman Scandinave, etc. Le dynamisme et le long souffle de l'histoire des arts européens sont inconcevables sans l'existence des nations dont les expériences diverses constituent un inépuisable réservoir d'inspiration.

Je pense à l'Islande. Au XIII^{e} et au XIV^{e} siècle une œuvre littéraire de plusieurs milliers de pages y est née : les sagas. Ni les Français ni les Anglais n'ont créé à cette époque une telle œuvre en prose dans leur langue nationale ! Qu'on veuille bien méditer cela jusqu'au bout : le premier grand trésor de la prose de l'Europe fut créé dans son plus petit pays qui, même aujourd'hui, compte moins de trois cent mille habitants.

L'IRRÉPARABLE INÉGALITÉ

Le nom de Munich est devenu le symbole de la capitulation devant Hitler. Mais soyons plus concrets : à Munich, à l'automne de 1938, les quatre grands, l'Allemagne, l'Italie, la France et la Grande-Bretagne, ont négocié le destin d'un petit pays auquel ils ont nié jusqu'à son droit de parole. Dans une pièce à l'écart, les deux diplomates tchèques ont attendu toute la nuit qu'on les conduise, le matin, par de longs couloirs, dans une salle où Chamberlain et Daladier, fatigués, blasés, bâillant, leur ont annoncé le verdict de mort.

« Un pays lointain dont nous savons peu (*a far away country of which we know littlé). »* Ces mots fameux par lesquels Chamberlain voulait justifier le sacrifice de la Tchécoslovaquie étaient justes. Il y a, en Europe, d'un côté les grands pays et de l'autre les petits ; il y a les nations installées dans les salles de négociations et celles qui attendent toute la nuit dans l'antichambre.

Ce qui distingue les petites nations des grandes, ce n'est pas le critère quantitatif du nombre de leurs habitants ; c'est quelque chose de plus profond : leur existence n'est pas pour elles une certitude qui va de soi, mais toujours une question, un pari, un risque ; elles sont sur la défensive envers l'Histoire, cette force qui les dépasse, qui ne les prend pas en considération, qui ne les aperçoit même pas. (« Ce n'est qu'en nous opposant à l'Histoire en tant que telle que nous pouvons nous opposer à celle d'aujourd'hui », a écrit Gombrowicz.)

Les Polonais sont aussi nombreux que les Espagnols. Mais l'Espagne est une vieille puissance qui n'a jamais été menacée dans son existence, tandis que l'Histoire a appris aux Polonais ce que ne pas être veut dire. Privés de leur État, ils ont vécu pendant plus d'un siècle dans le couloir de la mort. « La Pologne n'a pas *encore* péri » est le premier vers pathétique de leur hymne national et, il y a quelque cinquante ans, Witold Gombrowicz, dans une lettre à Czeslaw Milosz, a écrit une phrase qui n'aurait pu venir à l'esprit d'aucun Espagnol : « Si, dans cent ans, notre langue existe encore… »

Essayons d'imaginer que les sagas islandaises aient été écrites en anglais. Les noms de leurs héros nous seraient aujourd'hui aussi familiers que ceux de Tristan ou de don Quichotte ; leur caractère esthétique singulier, oscillant entre chronique et fiction, aurait provoqué un tas de théories ; on se serait disputé pour décider si on pouvait ou non les considérer comme les premiers romans européens. Je ne veux pas dire qu'on les a oubliées ; après des siècles d'indifférence, elles sont étudiées dans les universités du monde entier ; mais elles appartiennent à « l'archéologie des lettres », elles n'influencent pas la littérature vivante.

Étant donné que les Français ne sont pas habitués à distinguer la nation de l'État, j'entends souvent qualifier Kafka d'écrivain tchèque (il était, en effet, depuis 1918, citoyen tchécoslovaque). Bien sûr, c'est un non-sens. Kafka n'écrivait, faut-il le rappeler, qu'en allemand et se considérait, sans aucune équivoque, comme un écrivain allemand. Pourtant, imaginons un instant qu'il ait écrit ses livres en tchèque. Aujourd'hui, qui les connaîtrait ? Avant de réussir à imposer Kafka à la conscience mondiale, Max Brod a dû déployer des efforts gigantesques, pendant vingt ans, et avec le soutien des plus grands écrivains allemands ! Même si un éditeur de Prague avait réussi à publier les livres d'un hypothétique Kafka tchèque, aucun de ses compatriotes (c'est-à-dire aucun Tchèque) n'aurait eu l'autorité nécessaire pour faire connaître au monde ces textes extravagants écrits dans la langue d'un pays lointain « *of which we know little* ». Non, croyez-moi, personne ne connaîtrait Kafka aujourd'hui, personne, s'il avait été tchèque.

Ferdydurke de Gombrowicz fut édité en polonais en 1938. Il dut attendre quinze ans pour être enfin lu et refusé par un éditeur français. Et il fallut bien d'autres années pour que les Français puissent le trouver dans leurs librairies.

DIE WELTLITERATUR

Il y a deux contextes élémentaires dans lesquels on peut situer une œuvre d'art : ou bien l'histoire de sa nation (appelons-le le *petit contexte*), ou bien l'histoire supranationale de son art (appelons-le le *grand contexte)*. Nous sommes accoutumés à envisager la musique, tout naturellement, dans le grand contexte : savoir quelle était la langue natale de Roland de Lassus ou de Bach n'a pas grande importance pour un musicologue ; par contre, un roman, parce qu'il est lié à sa langue, est étudié dans toutes les universités du monde presque exclusivement dans le petit contexte national. L'Europe n'a pas réussi à penser sa littérature comme une unité historique et je ne cesserai de répéter que c'est là son irréparable échec intellectuel. Car, pour rester dans l'histoire du roman : c'est à Rabelais que réagit Sterne, c'est Sterne qui inspire Diderot, c'est de Cervantes que se réclame sans cesse Fielding, c'est à Fielding que se mesure Stendhal, c'est la tradition de Flaubert qui se prolonge dans l'œuvre de Joyce, c'est dans sa réflexion sur Joyce que Broch développe sa propre poétique du roman, c'est Kafka qui fait comprendre à Garcia Marquez qu'il est possible de sortir de la tradition et d'« écrire autrement ».

Ce que je viens de dire, c'est Gœthe qui l'a formulé pour la première fois : « La littérature

nationale ne représente plus grand-chose aujourd'hui, nous entrons dans l'ère de la littérature mondiale (*die Weltliteratur*) et il appartient à chacun de nous d'accélérer cette évolution. » Voilà, pour ainsi dire, le testament de Gœthe. Encore un testament trahi. Car ouvrez n'importe quel manuel, n'importe quelle anthologie, la littérature universelle y est toujours présentée comme une juxtaposition de littératures nationales. Comme une histoire *des* littératures ! Des littératures, au pluriel !

Et pourtant, toujours sous-estimé par ses compatriotes, Rabelais n'a jamais été mieux compris que par un Russe : Bakhtine ; Dostoïevski que par un Français : Gide ; Ibsen que par un Irlandais : G. B. Shaw ; James Joyce que par un Autrichien : Hermann Broch ; l'importance universelle de la génération des grands Nord-Américains, Hemingway, Faulkner, Dos Passos, a été révélée en premier lieu par des écrivains français (« En France, je suis le père d'un mouvement littéraire », écrit Faulkner en 1946 en se plaignant de la surdité qu'il rencontre dans son pays). Ces quelques exemples ne sont pas de bizarres exceptions à la règle ; non, c'est la règle : un recul géographique éloigne l'observateur du contexte local et lui permet d'embrasser le *grand contexte* de la *Weltliteratur*, seul capable de faire apparaître la *valeur esthétique* d'un roman, c'est-à-dire : les aspects jusqu'alors inconnus de l'existence que ce roman a su éclairer ; la nouveauté de la forme qu'il a su trouver.

Est-ce que je veux dire par là que pour juger un roman on peut se passer de la connaissance de sa langue originale ? Bien sûr, c'est exactement ce que je veux dire ! Gide ne connaissait pas le russe, G. B. Shaw ne connaissait pas le norvégien, Sartre n'a pas lu Dos Passos dans le texte. Si les livres de Witold Gombrowicz et de Danilo Kis avaient dépendu uniquement du jugement de ceux qui connaissaient le polonais et le serbo-croate, leur radicale nouveauté esthétique n'aurait jamais été découverte.

(Et les professeurs de littératures étrangères ? N'est-ce pas leur mission toute naturelle d'étudier les œuvres dans le contexte de la *Weltliteratur* ? Aucun espoir. Pour démontrer leur compétence d'experts, ils s'identifient ostensiblement au *petit contexte* national des littératures qu'ils enseignent. Ils adoptent ses opinions, ses goûts, ses préjugés. Aucun espoir : c'est dans les universités à l'étranger qu'une œuvre d'art est le plus profondément embourbée dans sa province natale.)

LE PROVINCIALISME DES PETITS

Comment définir le provincialisme ? Comme l'incapacité (ou le refus) d'envisager sa culture dans le *grand contexte*. Il y a deux sortes de provincialismes : celui des grandes nations et celui des petites. Les grandes nations résistent à l'idée goethéenne de littérature mondiale parce que leur propre littérature leur semble suffisamment riche pour qu'elles n'aient pas à s'intéresser à ce qu'on écrit ailleurs. Kazimierz Brandys le dit dans ses *Carnets, Paris 1985-1987 :* « L'étudiant français a de plus grandes lacunes dans la connaissance de la culture mondiale que l'étudiant polonais mais il peut se le permettre, car sa propre culture contient plus ou moins tous les aspects, toutes les possibilités et les phases de l'évolution mondiale. »

Les petites nations sont réticentes au *grand contexte* pour des raisons juste inverses : elles tiennent en haute estime la culture mondiale, mais celle-ci leur apparaît comme quelque chose d'étranger, un ciel au-dessus de leur tête, lointain, inaccessible, une réalité idéale avec laquelle leur littérature nationale a peu à voir. La petite nation a inculqué à son écrivain la conviction qu'il n'appartient qu'à elle. Fixer son regard par-delà la frontière de la patrie, se joindre à ses confrères dans le territoire supranational de l'art, est considéré comme prétentieux, méprisant vis-à-vis des siens. Et puisque les

petites nations traversent souvent des situations où leur survie est en jeu, elles réussissent facilement à présenter leur attitude comme moralement justifiée.

Franz Kafka en parle dans son *Journal* ; du point de vue d'une « grande » littérature, à savoir l'allemande, il observe la littérature yiddish et la littérature tchèque ; une petite nation, dit-il, manifeste un grand respect pour ses écrivains parce qu'ils lui procurent une fierté « face au monde hostile qui l'entoure » ; la littérature est pour une petite nation « moins l'affaire de l'histoire littéraire » que « l'affaire du peuple » ; et c'est cette exceptionnelle osmose entre la littérature et son peuple qui facilite « la diffusion de la littérature dans le pays, où elle s'accroche aux slogans politiques ». Puis il en arrive à cette surprenante observation : « Ce qui, au sein des grandes littératures, se joue en bas et constitue une cave non indispensable de l'édifice, se passe ici en pleine lumière ; ce qui, là-bas, provoque un attroupement passager, n'entraîne rien de moins ici qu'un arrêt de vie ou de mort. »

Ces derniers mots me rappellent un chœur de Smetana (écrit en 1864) avec les vers : « Réjouis-toi, réjouis-toi, corbeau vorace, on te prépare une gourmandise : d'un traître à la patrie tu vas te régaler… » Cette sottise sanguinaire, comment un aussi grand musicien pouvait-il la proférer ? Un péché de jeunesse ? Pas d'excuse ; il avait alors quarante ans. D'ailleurs, qu'est-ce que cela voulait dire, à cette époque, être « traître à la patrie » ? S'embrigader dans des commandos qui égorgeaient leurs compatriotes ? Mais non : était traître chaque Tchèque qui avait préféré quitter Prague pour Vienne et qui s'adonnait là-bas, paisiblement, à la vie allemande. Comme l'a dit Kafka, ce qui ailleurs « provoque un attroupement passager, n'entraîne rien de moins ici qu'un arrêt de vie ou de mort ».

La possessivité de la nation à l'égard de ses artistes se manifeste comme un *terrorisme du petit contexte* qui réduit tout le sens d'une œuvre au rôle que celle-ci joue dans son propre pays. J'ouvre le vieux polycopié des cours de composition musicale de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum de Paris où, vers le début du xx^{e} siècle, toute une génération de musiciens français fut formée. Il y a là des paragraphes sur Smetana et Dvorak, notamment sur les deux quatuors à cordes de Smetana. Qu'apprend-on ? Une seule affirmation, plusieurs fois redite sous des formes variées : cette musique « d'allure populaire » est inspirée « par des chansons et danses nationales ». Rien d'autre ? Rien. Une platitude et un contresens. Platitude, parce que des traces de chants populaires, on en trouve partout, chez Haydn, chez Chopin, chez Liszt, chez Brahms ; contresens, parce que justement les deux quatuors de Smetana sont une confession musicale on ne peut plus intime, écrite sous le coup d'une tragédie : Smetana venait de perdre l'ouïe ; ses quatuors (splendides !) sont, comme il disait, « le tourbillon de la musique dans la tête d'un homme devenu sourd ». Comment Vincent d'Indy a-t-il pu se tromper à ce point ? Très probablement, ne connaissant pas cette musique, il répétait ce qu'il avait entendu dire. Son jugement répondait à l'idée que se faisait la société tchèque de ces deux compositeurs ; pour exploiter politiquement leur gloire (pour pouvoir montrer sa fierté « face au monde hostile qui l'entoure »), elle avait rassemblé des lambeaux du folklore trouvés dans leur musique et en avait cousu un drapeau national qu'elle hissait au-dessus de leur œuvre. Le monde ne faisait qu'accepter poliment (ou malicieusement) l'interprétation qu'on lui offrait.

LE PROVINCIALISME DES GRANDS

Et le provincialisme des grands ? La définition reste la même : l'incapacité (ou le refus) d'envisager sa culture dans le *grand contexte*. Il y a quelques années, avant la fin du siècle dernier, un journal parisien fit une enquête auprès de trente personnalités appartenant à une sorte d'establishment intellectuel du moment, journalistes, historiens, sociologues, éditeurs et quelques écrivains. Chacun

devait citer, par ordre d'importance, les dix livres les plus remarquables de toute l'histoire de la France ; de ces trente listes de dix livres fut ensuite tiré un palmarès de cent livres ; même si la question posée (« quels sont les livres qui ont fait la France ? ») pouvait offrir plusieurs interprétations, le résultat donne néanmoins une idée assez juste de ce qu'une élite intellectuelle française considère aujourd'hui comme important dans la littérature de son pays.

De cette compétition, *Les Misérables* de Victor Hugo sont sortis vainqueurs. Un écrivain étranger sera surpris. N'ayant jamais considéré ce livre comme important pour lui ni pour l'histoire de la littérature, il comprendra sur le coup que la littérature française qu'il adore n'est pas celle qu'on adore en France. En onzième place, *Mémoires de guerre* de De Gaulle. Accorder au livre d'un homme d'État, d'un militaire, une telle valeur, cela pourrait difficilement arriver hors de France. Pourtant, ce n'est pas cela qui est déconcertant, mais le fait que les plus grands chefs-d'œuvre n'arrivent qu'après ! Rabelais n'est cité qu'en quatorzième place ! Rabelais après de Gaulle ! À ce propos, je lis le texte d'un éminent universitaire français qui déclare qu'il manque à la littérature de son pays un fondateur tel que Dante pour les Italiens, Shakespeare pour les Anglais, etc. Voyons, Rabelais est dépourvu, aux yeux des siens, de l'aura du fondateur ! Pourtant, aux yeux de presque tous les grands romanciers de notre temps, il est, à côté de Cervantes, le fondateur de tout un art, celui du roman.

Et le roman du XVII^e^, du XIX^e^, cette gloire de la France ? *Le Rouge et le Noir,* vingt-deuxième place ; *Madame Bovary,* vingt-cinquième ; *Germinal,* trente-deuxième ; *La Comédie humaine,* seulement trente-quatrième (est-ce possible ? *La Comédie humaine,* sans laquelle la littérature européenne est inconcevable !) ; *Les Liaisons dangereuses,* cinquantième ; les pauvres *Bouvard et Pécuchet,* tels deux cancres essoufflés, courent à la dernière place. Et il y a des chefs-d'œuvre romanesques qu'on ne trouve pas du tout parmi les cent livres élus : *La Chartreuse de Parme ; L'Éducation sentimentale, Jacques le Fataliste* (en effet, ce n'est que dans le *grand contexte* de la *Weltliteratur* que peut être appréciée l'incomparable nouveauté de ce roman).

Et le XX^e^ siècle ? *À la recherche du temps perdu,* septième place. *L'Étranger* de Camus, vingt-deuxième. Et puis ? Très peu. Très peu de ce qu'on appelle la littérature moderne, rien du tout de la poésie moderne. Comme si l'immense influence de la France sur l'art moderne n'avait jamais eu lieu ! Comme si, par exemple, Apollinaire (absent de ce palmarès !) n'avait pas inspiré toute une époque de la poésie européenne !

Et il y a plus étonnant encore : l'absence de Beckett et de Ionesco. Combien de dramaturges du siècle dernier ont eu leur force, leur rayonnement ? Un ? Deux ? Pas plus. Un souvenir : l'émancipation de la vie culturelle en Tchécoslovaquie communiste a été liée aux petits théâtres nés au tout début des années soixante. C'est là que j'ai vu pour la première fois une représentation de Ionesco et ce fut inoubliable ; l'explosion d'une imagination, l'irruption d'un esprit irrespectueux. Je disais souvent : le Printemps de Prague a commencé huit ans avant 1968, avec les pièces de Ionesco mises en scène dans le petit théâtre Sur la balustrade.

On pourrait m'objecter que le palmarès que j'ai cité témoigne, plus que d'un provincialisme, de l'orientation intellectuelle récente qui veut que les critères esthétiques pèsent de moins en moins : ceux qui ont voté pour *Les Misérables* ne pensaient pas à l'importance de ce livre dans l'histoire du roman mais à son grand écho social en France. C'est évident, mais cela ne fait que démontrer que l'indifférence envers la valeur esthétique repousse fatalement toute la culture dans le provincialisme. La France n'est pas seulement le pays où vivent les Français, c'est aussi celui que les autres regardent et dont ils s'inspirent. Et c'est selon les valeurs (esthétiques, philosophiques) qu'un étranger apprécie les livres nés hors de son pays. Encore une fois, la règle se confirme : ces valeurs sont mal perceptibles du point de vue du *petit contexte,* fût-ce le petit contexte orgueilleux d'une grande nation.

L’HOMME DE L’EST

Dans les années soixante-dix, j’ai quitté mon pays pour la France où, étonné, j’ai découvert que j’étais « un exilé de l’Europe de l’Est ». En effet, pour les Français, mon pays faisait partie de l’Orient européen. Je m’empressais d’expliquer partout le vrai scandale de notre situation : privés de souveraineté nationale, nous étions annexés non seulement par un autre pays mais par un autre *monde*, le monde de l’Est européen qui, enraciné dans l’antique passé de Byzance, possède sa propre problématique historique, son propre visage architectural, sa propre religion (orthodoxe), son alphabet (le cyrillique, provenant de l’écriture grecque), et aussi son propre communisme (ce qu’aurait été le communisme centre-européen sans la domination russe, personne ne le sait et ne le saura, mais en aucun cas il n’aurait ressemblé à celui dans lequel nous avons vécu).

Peu à peu j’ai compris que je venais d’un « *far away country of which we know little* ». Les gens qui m’entouraient prêtaient une grande importance à la politique, mais connaissaient piètrement la géographie : ils nous voyaient « communisés », pas « annexés ». D’ailleurs, les Tchèques n’appartiennent-ils pas depuis toujours au même « monde slave » que les Russes ? J’expliquais que, s’il existe une unité *linguistique* des nations slaves, il n’y a aucune *culture* slave, aucun *monde* slave : l’histoire des Tchèques, de même que celle des Polonais, des Slovaques, des Croates ou des Slovènes (et, bien sûr, des Hongrois qui ne sont pas slaves du tout), est purement occidentale : Gothique ; Renaissance ; Baroque ; contact étroit avec le monde germanique ; lutte du catholicisme contre la Réforme. Rien à voir avec la Russie qui était loin, tel un autre monde. Seuls les Polonais vivaient avec elle dans un voisinage direct, mais qui ressemblait à un combat à mort.

Peine perdue : l’idée d’un « monde slave » demeure un lieu commun, indéracinable, de l’historiographie mondiale. J’ouvre *l’Histoire universelle* dans la prestigieuse édition de la Pléiade : dans le chapitre *Le monde slave*, Jan Hus, le grand théologien tchèque, irrémédiablement séparé de l’Anglais Wyclif (dont il était le disciple), ainsi que de l’Allemand Luther (qui voit en lui son précurseur et maître), est obligé de subir, après sa mort sur le bûcher à Constance, une sinistre immortalité en compagnie d’Ivan le Terrible avec qui il n’a pas envie d’échanger le moindre propos.

Rien ne vaut l’argument de l’expérience personnelle : vers la fin des années soixante-dix, j’ai reçu le manuscrit de la préface écrite pour un de mes romans par un éminent slaviste qui me mettait en perpétuelle comparaison (flatteuse, bien sûr, à l’époque personne ne me voulait de mal) avec Dostoïevski, Gogol, Bounine, Pasternak, Mandelstam, et avec les dissidents russes. Effrayé, j’en ai empêché la publication. Non que je ressentisse une antipathie pour ces grands Russes, au contraire, je les admirais tous, mais en leur compagnie je devenais un autre. Je me rappelle toujours l’étrange angoisse que ce texte m’a causée : ce déplacement dans un contexte qui n’était pas le mien, je le vivais comme une déportation.

L’EUROPE CENTRALE

Entre le *grand contexte* mondial et le *petit contexte* national on peut imaginer une marche, disons un *contexte médian.* Entre la Suède et le monde, cette marche est la Scandinavie. Pour la Colombie, l’Amérique latine. Et pour la Hongrie, pour la Pologne ? Dans mon émigration, j’ai essayé de formuler la réponse à cette question, et le titre d’un de mes textes d’alors la résume : *Un Occident kidnappé ou la tragédie de l’Europe centrale.*

L’Europe centrale. Mais qu’est-ce que c’est ? L’ensemble des petites nations situées entre deux

puissances, la Russie et l'Allemagne. La lisière orientale de l'Occident. Soit, mais de quelles nations s'agit-il ? Les trois pays Baltes en font-ils partie ? Et la Roumanie, tirée par l'Église orthodoxe vers l'est, par sa langue romane vers l'ouest ? Et l'Autriche, qui pendant longtemps a représenté le centre politique de cet ensemble ? Les écrivains autrichiens sont étudiés exclusivement dans le contexte allemand et ne seraient pas heureux (moi non plus, à leur place) de se voir renvoyés dans cette cohue multi-linguistique qu'est l'Europe centrale. Toutes ces nations ont-elles d'ailleurs manifesté une volonté claire et permanente de créer un ensemble commun ? Pas du tout. Pendant quelques siècles, la majeure partie d'entre elles appartenaient à un grand État, l'Empire des Habsbourg, que pourtant, à la fin, elles ne désiraient que fuir.

Toutes ces remarques relativisent la portée de la notion d'Europe centrale, démontrent son caractère vague et approximatif, mais en même temps la clarifient. Est-il vrai que les frontières de l'Europe centrale sont impossibles à tracer durablement et avec exactitude ? Bien sûr ! Ces nations n'ont jamais été maîtresses ni de leur sort ni de leurs frontières. Elles ont rarement été sujets, presque toujours objets de l'Histoire. Leur unité était *non-intentionnelle*. Elles étaient proches les unes des autres non par volonté, ni par sympathie, ni par proximité linguistique, mais en raison d'expériences semblables, en raison des situations historiques communes qui les rassemblaient, à des époques différentes, dans des configurations différentes et dans des frontières mouvantes, jamais définitives.

L'Europe centrale n'est pas réductible à la « Mittel-europa » (je n'utilise jamais ce terme), comme aiment l'appeler, même dans leurs langues non-germaniques, ceux qui ne la connaissent que depuis la fenêtre viennoise ; elle est *polycentrique* et apparaît sous un autre jour vue depuis Varsovie, depuis Budapest ou depuis Zagreb. Mais quelle que soit la perspective dans laquelle on la regarde, une Histoire commune transparaît ; depuis la fenêtre tchèque, j'y vois, au milieu du XIV^{e} siècle, la première université centre-européenne à Prague ; j'y vois, au XV^{e} siècle, la révolution hussite annoncer la Réforme ; j'y vois, au XVI^{e} siècle, l'Empire habsbourgeois se constituer progressivement de la Bohême, de la Hongrie, de l'Autriche ; j'y vois les guerres qui, durant deux siècles, défendront l'Occident contre l'invasion turque ; j'y vois la Contre-Réforme avec l'éclosion de l'art baroque qui imprime une unité architecturale à tout ce vaste territoire, jusqu'aux pays Baltes.

Le XIX^{e} siècle fit exploser le patriotisme de tous ces peuples qui refusaient de se laisser assimiler, c'est-à-dire germaniser. Même les Autrichiens, malgré leur position dominante dans l'Empire, ne pouvaient échapper au choix entre leur identité autrichienne et l'appartenance à la grande entité allemande dans laquelle ils se seraient dissous. Et comment oublier le sionisme, né lui aussi en Europe centrale du même refus de l'assimilation, de la même volonté des Juifs de vivre en tant que nation, avec leur propre langue ! L'un des problèmes fondamentaux de l'Europe, le problème des petites nations, ne s'est manifesté nulle part ailleurs d'une façon aussi révélatrice, aussi concentrée et aussi exemplaire.

Au XX^{e} siècle, après la guerre de 14, plusieurs États indépendants avaient surgi sur les ruines de l'Empire habsbourgeois, et tous, sauf l'Autriche, se sont trouvés trente ans plus tard sous la domination de la Russie : voilà une situation entièrement inédite dans toute l'histoire centre-européenne ! S'ensuivit une longue période de révoltes antisoviétiques, en Pologne, dans la Hongrie ensanglantée, puis en Tchécoslovaquie et encore, longuement et puissamment, en Pologne ; je ne vois rien de plus admirable dans l'Europe de la seconde moitié du XX^{e} siècle que cette chaîne d'or des révoltes qui pendant quarante ans ont miné l'Empire de l'Est, l'ont rendu ingouvernable et ont sonné le glas de son règne.

LES CHEMINS OPPOSÉS DE LA RÉVOLTE MODERNISTE

Je ne crois pas qu'on enseignera dans les universités l'histoire de l'Europe centrale comme une discipline particulière ; dans le dortoir de l'au-delà, Jan Hus respirera toujours les mêmes exhalaisons slaves qu'Ivan le Terrible. Moi-même, d'ailleurs, me serais-je jamais servi de cette notion, et avec une telle insistance, si je n'avais pas été secoué par le drame politique de mon pays natal ? Sûrement pas. Il y a des mots assoupis dans la brume et qui, au bon moment, accourent à notre aide. Par sa simple définition, le concept d'Europe centrale a démasqué le mensonge de Yalta, ce marchandage entre les trois vainqueurs de la guerre qui ont déplacé la frontière millénaire entre l'Est et l'Ouest européens de plusieurs centaines de kilomètres vers l'ouest.

La notion d'Europe centrale est venue à mon aide encore une fois, et pour des raisons qui n'avaient rien à voir avec la politique ; cela a eu lieu quand j'ai commencé à m'étonner du fait que les mots « roman », « art moderne », « roman moderne » signifiaient autre chose pour moi que pour mes amis français. Ce n'était pas un désaccord, c'était, tout modestement, la constatation d'une différence entre les deux traditions qui nous avaient formés. Dans un court panorama historique, nos deux cultures ont surgi devant moi comme deux antithèses quasi symétriques. En France : le classicisme, le rationalisme, l'esprit libertin, puis, au XIX^{e} siècle, l'époque du grand roman. En Europe centrale : le règne d'un art baroque particulièrement extatique puis, au XIX^{e} siècle, l'idyllisme moralisateur du Biedermeier, la grande poésie romantique et si peu de grands romans. L'inégalable force de l'Europe centrale résidait dans sa musique qui, depuis Haydn jusqu'à Schönberg, depuis Liszt jusqu'à Bartók, a embrassé à elle seule, pendant deux siècles, toutes les tendances essentielles de la musique européenne ; l'Europe centrale ployait sous la gloire de sa musique.

Que fut « l'art moderne », ce fascinant orage du premier tiers du XX^{e} siècle ? Une révolte radicale contre l'esthétique du passé ; c'est évident, bien sûr, sauf que les passés n'étaient pas pareils. Anti-rationaliste, anti-classiciste, anti-réaliste, anti-naturaliste, l'art moderne en France prolongeait la grande rébellion lyrique de Baudelaire et de Rimbaud. Il a trouvé son expression privilégiée dans la peinture et, avant tout, dans la poésie, qui était son art élu. Le roman, par contre, était anathématisé (par les surréalistes notamment), considéré comme dépassé, définitivement enfermé dans sa forme conventionnelle. En Europe centrale, la situation était différente ; l'opposition à la tradition extatique, romantique, sentimentale, musicale, conduisait le modernisme de quelques génies, les plus originaux, vers l'art qui est la sphère privilégiée de l'analyse, de la lucidité, de l'ironie : le roman.

MA GRANDE PLÉIADE

Dans *L'Homme sans qualités* (1930-1941) de Robert Musil, Clarisse et Walter, « déchaînés comme deux locomotives fonçant côte à côte », jouaient à quatre mains au piano. « Assis sur leurs petits sièges, ils n'étaient irrités, amoureux ou tristes de rien, ou alors chacun d'autre chose »… et seule « l'autorité de la musique les unissait […] Il y avait là une fusion semblable à celle qui se produit dans les grandes paniques, où des centaines d'êtres qui l'instant d'avant différaient du tout au tout, exécutent les mêmes mouvements, poussent les mêmes cris absurdes, ouvrent tout grands les yeux et la bouche… » Ils tenaient « ces bouillonnements houleux, ces mouvements émotionnels de l'être intérieur, c'est-à-dire ce trouble nébuleux des sous-sols corporels de l'âme, pour le langage de l'éternel par lequel les hommes peuvent être tous unis ».

Ce regard ironique ne vise pas seulement la musique, il va plus profond, vers *l'essence lyrique* de

la musique, vers cet enchantement qui nourrit les fêtes ainsi que les massacres et transforme les individus en troupeau extasié ; par cette irritation anti-lyrique, Musil me rappelle Franz Kafka qui, dans ses romans, abhorre toute gesticulation émotionnelle (ce qui le distingue radicalement des expressionnistes allemands) et écrit *L'Amérique*, comme il le dit lui-même, en opposition au « style débordant de sentiments » ; par quoi Kafka me rappelle Hermann Broch, allergique à « l'esprit de l'opéra », particulièrement à l'opéra de Wagner (de ce Wagner si adoré par Baudelaire, par Proust) qu'il tient pour le modèle même du kitsch (un « kitsch génial », comme il disait) ; par quoi Broch me rappelle Witold Gombrowicz qui, dans son fameux texte *Contre les poètes*, réagit à l'indéracinable romantisme de la littérature polonaise de même qu'à la poésie en tant que déesse intouchable du modernisme occidental.

Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz… Formaient-ils un groupe, une école, un mouvement ? Non ; c'étaient des solitaires. Plusieurs fois, je les ai appelés « la pléiade des grands romanciers de l'Europe centrale » et, en effet, tels les astres d'une pléiade, ils étaient chacun entourés de vide, chacun loin des autres. Il me paraissait d'autant plus remarquable que leur œuvre exprime une orientation esthétique semblable : ils étaient tous *poètes* du roman, c'est-à-dire : passionnés par la forme et par sa nouveauté ; soucieux de l'intensité de chaque mot, de chaque phrase ; séduits par l'imagination qui tente de dépasser les frontières du « réalisme » ; mais en même temps imperméables à toute séduction *lyrique* : hostiles à la transformation du roman en confession personnelle ; allergiques à toute ornementalisation de la prose ; entièrement concentrés sur le monde réel. Ils ont tous conçu le roman comme une grande *poésie anti-lyrique.*

KITSCH ET VULGARITÉ

Le mot « kitsch » est né à Munich au milieu du XIX^e^ siècle et désigne le déchet sirupeux du grand siècle romantique. Mais peut-être Hermann Broch, qui voyait le rapport du romantisme et du kitsch en proportions quantitativement inverses, était-il plus proche de la vérité : selon lui, le style dominant du XIX^e^ siècle (en Allemagne et en Europe centrale) était le kitsch sur lequel se détachaient, comme des phénomènes d'exception, quelques grandes œuvres romantiques. Ceux qui ont connu la tyrannie séculaire du kitsch (la tyrannie des ténors d'opéra) ressentent une irritation toute particulière contre le voile rose jeté sur le réel, contre l'exhibition impudique du cœur sans cesse ému, contre le « pain sur lequel on aurait versé du parfum » (Musil) ; depuis longtemps, le kitsch est devenu un concept très précis en Europe centrale, où il représente le *mal esthétique suprême.*

Je ne soupçonne pas les modernistes français d'avoir cédé à la tentation du sentimentalisme et de la pompe mais, faute d'une longue expérience du kitsch, l'aversion hypersensible contre lui n'a pas eu chez eux l'occasion de naître et de se développer. Ce n'est qu'en 1960, donc cent ans après son apparition en Allemagne, que ce mot a été utilisé en France pour la première fois ; en 1966, le traducteur français des essais de Broch puis, en 1974, celui des textes d'Hannah Arendt se sentent obligés de traduire le mot « kitsch » par « art de pacotille », rendant ainsi incompréhensible la réflexion de leurs auteurs.

Je relis *Lucien Leuwen* de Stendhal, les conversations mondaines au salon ; je m'arrête sur les mots-clés qui saisissent différentes attitudes des participants : vanité ; vulgaire ; esprit (« cet acide de vitriol qui ronge tout ») ; ridicule ; politesse (« politesse infinie et sentiment nul ») ; bien-pensance. Et je me demande : quel est le mot qui exprime le maximum de *réprobation esthétique* comme la notion de kitsch l'exprime pour moi ? Finalement, je trouve ; c'est le mot « vulgaire », « vulgarité ». « M. Du

Poirier était un être de la dernière vulgarité et qui semblait fier de ses façons basses et familières ; c'est ainsi que le cochon se vautre dans la fange avec une sorte de volupté insolente pour le spectateur… »

Le mépris du vulgaire habitait les salons d'autrefois de même que ceux d'aujourd'hui. Rappelons l'étymologie : vulgaire vient de *vulgus*, peuple ; est vulgaire ce qui plaît au peuple ; un démocrate, un homme de gauche, un combattant pour les droits de l'homme est obligé d'aimer le peuple ; mais il est libre de le mépriser altièrement dans tout ce qu'il trouve vulgaire.

Après l'anathème politique jeté contre lui par Sartre, après le prix Nobel qui lui valut jalousie et haine, Albert Camus se sentait très mal parmi les intellectuels parisiens. On me raconte que ce qui, en plus, le desservait, c'étaient les marques de vulgarité qui s'attachaient à sa personne : les origines pauvres, la mère illettrée ; la condition de pied-noir sympathisant avec d'autres pieds-noirs, gens aux « façons si familières » (si « basses ») ; le dilettantisme philosophique de ses essais ; et j'en passe. Lisant les articles dans lesquels ce lynchage a eu lieu, je m'arrête sur ces mots : Camus est un « paysan endimanché, […] un homme du peuple qui, les gants à la main, le chapeau encore sur la tête, entre pour la première fois dans le salon. Les autres invités se détournent, ils savent à qui ils ont affaire. » La métaphore est éloquente : non seulement il ne savait pas ce qu'il fallait penser (il parlait mal du progrès et sympathisait avec les Français d'Algérie) mais, plus grave, il se comportait mal dans les salons (au sens propre ou figuré) ; il était vulgaire.

Il n'y a pas en France de réprobation esthétique plus sévère. Réprobation quelquefois justifiée mais qui frappe aussi le meilleur : Rabelais. Et Flaubert. « Le caractère principal de *L'Éducation sentimentale* », écrit Barbey d'Aurevilly, « est avant tout la vulgarité. Selon nous, il y a dans le monde assez d'âmes vulgaires, d'esprits vulgaires, de choses vulgaires, sans encore augmenter le nombre submergeant de ces écœurantes vulgarités. »

Je me rappelle les premières semaines de mon émigration. Le stalinisme ayant déjà été unanimement condamné, tout le monde était prêt à comprendre la tragédie que représentait pour mon pays l'occupation russe et me voyait entouré de l'aura d'une respectable tristesse. Je me souviens d'avoir été assis dans un bar en face d'un intellectuel parisien qui m'avait soutenu et beaucoup aidé. C'était notre première rencontre à Paris et, dans l'air au-dessus de nous, j'ai vu planer de grands mots : persécution, goulag, liberté, bannissement du pays natal, courage, résistance, totalitarisme, terreur policière. Voulant chasser le kitsch de ces spectres solennels, j'ai commencé à expliquer que le fait d'être suivis, d'avoir les micros de la police dans nos appartements, nous avait appris le délicieux art de la mystification. Un de mes copains et moi avions échangé nos appartements et aussi nos noms ; lui, grand coureur, souverainement indifférent aux micros, avait réalisé ses plus grands exploits dans mon studio. Étant donné que le moment le plus difficile de chaque histoire amoureuse est la séparation, mon émigration tombait à pic pour lui. Un jour, les demoiselles et les dames avaient trouvé l'appartement fermé, sans mon nom, tandis que moi j'étais en train d'envoyer de Paris, avec ma signature, des petites cartes d'adieu à sept femmes que je n'avais jamais vues.

Je voulais amuser l'homme qui m'était cher, mais son visage s'est assombri jusqu'à ce qu'il me dise, et ce fut comme le couperet de la guillotine : « Je ne trouve pas ça drôle. »

Nous sommes restés amis sans jamais nous aimer. Le souvenir de notre première rencontre me sert de clé pour comprendre notre longue mésentente inavouée : ce qui nous séparait était le choc de deux attitudes esthétiques : l'homme allergique au kitsch se heurtait à l'homme allergique à la vulgarité.

LE MODERNISME ANTI-MODERNE

« Il faut être absolument moderne », a écrit Arthur Rimbaud. Quelque soixante ans plus tard, Gombrowicz n'était pas sûr qu'il le fallût vraiment. Dans *Ferdydurke* (édité en Pologne en 1938), la famille Lejeune est dominée par la fille, une « lycéenne moderne ». Elle raffole du téléphone ; dédaigne les auteurs classiques ; en présence du monsieur qui est venu en visite, elle « se borne à le regarder et, se fourrant entre les dents un tournevis qu'elle tenait à la main droite, elle lui tend la main gauche avec une complète désinvolture ».

Sa maman aussi est moderne ; elle est membre du « comité pour la protection des nouveau-nés » ; elle milite contre la peine de mort et pour la liberté des mœurs ; « ostensiblement, avec une allure désinvolte, elle se dirige vers les cabinets » pour en sortir « plus fière qu'elle n'y était entrée » ; au fur et à mesure qu'elle vieillit, la modernité devient pour elle indispensable en tant que seul « substitut de la jeunesse ».

Et papa ? Lui aussi est moderne ; il ne pense rien mais fait tout pour plaire à sa fille et à sa femme.

Gombrowicz a saisi dans *Ferdydurke* le tournant fondamental qui s'est produit pendant le XX^{e} siècle : jusqu'alors, l'humanité se divisait en deux, ceux qui défendaient le *statu quo* et ceux qui voulaient le changer ; or l'accélération de l'Histoire a eu ses conséquences : tandis que, jadis, l'homme vivait dans le même décor d'une société qui se transformait très lentement, le moment est venu où, soudain, il a commencé à sentir l'Histoire bouger sous ses pieds, tel un tapis roulant : le *statu quo* était en mouvement ! D'emblée, être d'accord avec le *statu quo* fut la même chose qu'être d'accord avec l'Histoire qui bouge ! Enfin, on put être à la fois progressiste et conformiste, bien-pensant et révolté !

Attaqué comme réactionnaire par Sartre et les siens, Camus a eu la repartie célèbre sur ceux qui ont « placé leur fauteuil dans le sens de l'Histoire » ; Camus a vu juste, seulement il ne savait pas que ce précieux fauteuil était sur roues et que, depuis un certain temps déjà, tout le monde le poussait en avant, les lycéennes modernes, leurs mamans, leurs papas, de même que tous les combattants contre la peine de mort et tous les membres du Comité pour la protection des nouveau-nés et, bien sûr, tous les hommes politiques qui, tout en poussant le fauteuil, tournaient leurs visages riants vers le public qui courait après eux et riait lui aussi, sachant bien que seul celui qui se *réjouit* d'être moderne est authentiquement moderne.

C'est alors qu'une certaine partie des héritiers de Rimbaud a compris cette chose inouïe : aujourd'hui, le seul modernisme digne de ce nom est le modernisme anti-moderne.

TROISIÈME PARTIE

ALLER DANS L’ÂME DES CHOSES

ALLER DANS L'ÂME DES CHOSES

« Le reproche que je fais à son livre, c'est que *le bien est trop absent* », dit Sainte-Beuve dans sa critique de *Madame Bovary*. Pourquoi, demande-t-il, n'y a-t-il pas dans ce roman « un seul personnage qui soit de nature à *consoler,* à *reposer* le lecteur par un *bon spectacle* ? ». Puis il montre au jeune auteur le chemin à suivre : « J'ai connu au fond d'une province du centre de la France, une femme jeune encore, supérieure d'intelligence, *ardente de cœur*, ennuyée : mariée sans être mère, n'ayant pas un enfant à élever, à aimer, que fit-elle pour occuper le trop-plein de son esprit et de son âme ? […] Elle s'était mise à être une *bienfaitrice active* […]. Elle apprenait à lire et enseignait *la culture morale* aux enfants des villageois, souvent épars à de grandes distances. […] Il y a de ces âmes dans la vie de province et de campagne : pourquoi ne pas aussi les montrer ? Cela *relève,* cela *console*, et la vue de l'humanité n'en est que plus complète » (j'ai souligné les mots-clés).

Il est tentant pour moi de brocarder sur cette leçon de morale qui irrésistiblement me rappelle les exhortations éducatives du « réalisme socialiste » de naguère. Mais, les souvenirs mis à part, est-ce tellement déplacé, en fin de compte, si le plus prestigieux critique français de son époque exhorte un jeune auteur à « relever » et à « consoler » par « un bon spectacle » ses lecteurs qui méritent, comme nous tous, un peu de sympathie et d'encouragement ? D'ailleurs George Sand, presque vingt ans plus tard, dans une lettre, dit à Flaubert à peu près la même chose : pourquoi cache-t-il le « sentiment » qu'il éprouve envers ses personnages ? pourquoi ne montre-t-il pas dans son roman sa « doctrine personnelle » ? pourquoi apporte-t-il aux lecteurs la « désolation », tandis qu'elle, Sand, préfère les « consoler » ? Amicalement, elle l'admoneste : « l'art n'est pas seulement de la critique et de la satire ».

Flaubert lui répond qu'il n'a jamais voulu faire ni de la critique ni de la satire. Il n'écrit pas ses romans pour communiquer ses jugements aux lecteurs. Une tout autre chose lui tient à cœur : « Je me suis toujours efforcé d'aller dans l'âme des choses… » Sa réponse le montre clairement : le vrai sujet de cette mésentente, ce n'est pas le caractère de Flaubert (est-il bon ou méchant, froid ou compatissant ?) mais la question de ce qu'est le roman.

Pendant des siècles, la peinture et la musique ont été au service de l'Église, ce qui ne les a nullement privées de leur beauté. Mais mettre un roman au service d'une autorité, si noble soit-elle, serait impossible pour un véritable romancier. Quel non-sens que vouloir glorifier par un roman un État, voire une armée ! Et pourtant Vladimir Holan, envoûté par ceux qui en 1945 ont libéré son pays, a écrit *Les Soldats de l'Armée rouge*, de beaux, d'inoubliables poèmes. Je peux imaginer un magnifique tableau de Frans Hals montrant une « bienfaitrice active » de campagne entourée d'enfants auxquels elle apprend « la culture morale », mais seul un très ridicule romancier aurait pu faire de cette bonne dame une héroïne afin de « relever », par son exemple, l'esprit de ses lecteurs. Car il ne faut jamais l'oublier : les arts ne sont pas tous pareils ; c'est par une porte différente que chacun d'eux accède au monde. Parmi ces portes, l'une d'elles est réservée en exclusivité au roman.

J'ai dit : en exclusivité, car le roman n'est pas pour moi un « genre littéraire », une branche parmi les branches d'un seul arbre. On ne comprendra rien au roman si on lui conteste sa propre Muse, si on ne voit pas en lui un art *sui generis*, un art autonome. Il a sa propre genèse (située à un moment qui n'appartient qu'à lui) ; il a sa propre histoire rythmée par des périodes qui lui sont propres (le passage si important du vers à la prose dans l'évolution de la littérature dramatique n'a aucun équivalent dans l'évolution du roman ; les histoires de ces deux arts ne sont pas synchrones) ; il a sa propre morale (Hermann Broch l'a dit : la seule morale du roman est la connaissance ; le roman qui ne découvre aucune parcelle jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral ; donc : « aller dans l'âme des choses » et donner un bon exemple sont deux intentions différentes et inconciliables) ; il a son rapport

spécifique avec le « moi » de l'auteur (pour pouvoir entendre la voix secrète, à peine audible, de « l'âme des choses », le romancier, contrairement au poète et au musicien, doit savoir faire taire les cris de sa propre âme) ; il a sa durée de création (l'écriture d'un roman occupe toute une époque dans la vie de l'auteur qui, à la fin du travail, n'est plus le même qu'au début) ; il s'ouvre au monde au-delà de sa langue nationale (depuis qu'en poésie l'Europe a ajouté la rime au rythme, on ne peut plus transplanter la beauté d'un vers dans une autre langue ; par contre, la traduction fidèle d'une œuvre en prose est difficile mais possible ; dans le monde des romans il n'y a pas de frontières d'États ; les grands romanciers qui se réclamaient de Rabelais l'ont presque tous lu en traduction).

L'INDÉRACINABLE ERREUR

C'est tout de suite après la Seconde Guerre mondiale qu'un cercle de brillants intellectuels français a rendu célèbre le mot « existentialisme », baptisant ainsi une nouvelle orientation non seulement de la philosophie mais aussi du théâtre et du roman. Théoricien de ses propres pièces de théâtre, Sartre, avec son grand sens de la formule, oppose au « théâtre de caractères » le « théâtre de situations ». Notre but, explique-t-il en 1946, est « d'explorer toutes les situations qui sont les plus communes à l'expérience humaine », les situations qui éclairent les principaux aspects de la condition humaine.

Qui ne s'est demandé un jour : et si j'étais né ailleurs, dans un autre pays, dans un autre temps, quelle aurait été ma vie ? Cette question contient en elle l'une des illusions humaines les plus répandues, l'illusion qui nous fait considérer la situation de notre vie comme un simple décor, une circonstance contingente et échangeable par laquelle passe notre « moi », indépendant et constant. Ah, il est si beau d'imaginer ses autres vies, une dizaine de ses autres vies possibles ! Mais assez de rêveries ! Nous sommes tous désespérément cloués à la date et au lieu de notre naissance. Notre « moi » est inconcevable hors de la situation concrète et unique de notre vie, il n'est compréhensible que dans et par cette situation. Si deux inconnus n'étaient pas venus le chercher un matin pour lui annoncer qu'il était accusé, Joseph K. serait quelqu'un de tout à fait différent de celui que nous connaissons.

La personnalité rayonnante de Sartre, son double statut de philosophe et d'écrivain, corrobore l'idée selon laquelle l'orientation existentielle du théâtre et du roman au XX^{e} siècle serait due à l'influence d'une philosophie. Voilà toujours la même indéracinable erreur, l'erreur des erreurs, penser que le rapport entre la philosophie et la littérature s'effectue à sens unique, que les « professionnels de la narration », tant qu'ils sont obligés d'avoir des idées, ne peuvent que les emprunter aux « professionnels de la pensée ». Or le virage qui a discrètement détourné l'art du roman de sa fascination *psychologique* (de l'examen des caractères) et l'a orienté vers l'analyse *existentielle* (l'analyse des situations qui éclairent les principaux aspects de la condition humaine) a eu lieu vingt ou trente ans avant que la mode de l'existentialisme ne se soit emparée de l'Europe ; et il a été inspiré non pas par les philosophes mais par la logique de l'évolution de l'art du roman lui-même.

SITUATIONS

Les trois romans de Franz Kafka sont trois variantes de la même situation : l'homme entre en conflit non pas avec un autre homme, mais avec un monde transformé en une immense administration.

Dans le premier roman (écrit en 1912), l'homme s'appelle Karl Rossmann et le monde est l'Amérique. Dans le deuxième (1917), l'homme s'appelle Joseph K. et le monde est un énorme tribunal qui l'accuse. Dans le troisième (1922), l'homme s'appelle K. et le monde est un village dominé par un château.

Si Kafka se détourne de la psychologie pour se concentrer sur l'examen d'une situation, cela ne veut pas dire que ses personnages ne sont pas psychologiquement convaincants, mais que la *problématique* psychologique est passée au second plan : que K. ait eu une enfance heureuse ou triste, qu'il ait été le chouchou de sa maman ou élevé dans un orphelinat, qu'il ait derrière lui un grand amour ou non, cela ne changera rien ni à son destin ni à son comportement. C'est par ce renversement de la problématique, par cette autre façon d'interroger la vie humaine, par cette autre façon de concevoir l'identité d'un individu que Kafka se distingue non seulement de la littérature passée mais aussi de ses grands contemporains Proust et Joyce.

« Le roman gnoséologique au lieu du roman psychologique », écrit Broch dans une lettre où il explique la poétique des *Somnambules* (écrits entre 1929 et 1932) ; chaque roman de cette trilogie, *1888 – Pasenow ou le Romantisme, 1903 – Esch ou l'Anarchie, 1918 – Huguenau ou le Réalisme* (les dates font partie des titres), se passe quinze ans après le précédent dans un autre milieu, avec un autre protagoniste. Ce qui fait de ces trois romans (on ne les édite jamais séparément !) une seule œuvre, c'est une même *situation*, la situation sur-individuelle du processus historique que Broch appelle la « dégradation des valeurs », face auquel chacun des protagonistes trouve sa propre attitude : d'abord Pasenow, fidèle aux valeurs qui, sous ses yeux, s'apprêtent à s'en aller ; plus tard Esch, obsédé par le besoin de valeurs mais ne sachant plus comment les reconnaître ; enfin Huguenau, qui s'accommode parfaitement du monde déserté par les valeurs.

Je me sens un peu embarrassé de ranger Jaroslav Hasek parmi ces romanciers que, dans mon « histoire personnelle du roman », je tiens pour les fondateurs du modernisme romanesque ; car, être moderne ou pas, Hasek s'en est soucié comme d'une guigne ; c'était un écrivain populaire dans une acception qui n'a plus cours, un écrivain-vagabond, un écrivain-aventurier, méprisant le milieu littéraire et méprisé par lui, auteur d'un seul roman qui a tout de suite trouvé un très large public partout dans le monde. Cela dit, il me semble d'autant plus remarquable que son *Brave Soldat Chvéïk* (écrit entre 1920 et 1923) reflète la même tendance esthétique que les romans de Kafka (les deux écrivains ont vécu pendant les mêmes années dans la même ville) ou de Broch.

« À Belgrade ! » crie Chvéïk qui, convoqué au conseil de révision, se fait pousser dans un fauteuil roulant par les rues de Prague en levant martialement deux béquilles empruntées, sous le regard amusé des Praguois. C'est le jour où l'Empire austro-hongrois a déclaré la guerre à la Serbie, déclenchant ainsi la Grande Guerre de 14 (celle qui représentera pour Broch l'écroulement de toutes les valeurs et le temps final de sa trilogie). Pour pouvoir vivre sans danger dans ce monde, Chvéïk exagère à tel point son adhésion à l'Armée, à la Patrie, à l'Empereur, que personne ne peut dire avec certitude s'il est un crétin ou un pitre. Hasek ne nous le dit pas non plus ; nous ne saurons jamais ce que Chvéïk pense quand il débite ses idioties conformistes, et c'est précisément parce que nous ne le savons pas qu'il nous intrigue. Sur les panneaux publicitaires des brasseries praguoises, on le voit toujours petit et rond, mais c'est le célèbre illustrateur du livre qui l'imaginait ainsi, Hasek n'ayant jamais dit un seul mot de l'apparence physique de Chvéïk. Nous ne savons pas de quelle famille il est issu. Nous ne le voyons avec aucune femme. S'en passe-t-il ? Les tient-il secrètes ? Pas de réponses. Mais ce qui est plus intéressant encore : pas de questions ! Je veux dire : il nous est royalement égal que Chvéïk aime ou non les femmes !

Voilà un tournant esthétique aussi discret que radical : pour qu'un personnage soit « vivant », «

fort », artistiquement « réussi », il n'est pas nécessaire de fournir sur lui toutes les informations possibles ; il est inutile de faire croire qu'il est aussi réel que vous et moi ; pour qu'il soit fort et inoubliable, il suffit qu'il emplisse tout l'espace de la situation que le romancier a créée pour lui. (Dans ce nouveau climat esthétique, le romancier se plaît même à rappeler de temps en temps que rien de ce qu'il raconte n'est réel, que tout est son invention – comme Fellini qui, à la fin de *E la nave va*, nous fait voir toutes les coulisses et tous les mécanismes de son théâtre des illusions.)

CE QUE SEUL LE ROMAN PEUT DIRE

L'action de *L'Homme sans qualités* se passe à Vienne mais ce nom n'est prononcé dans le roman, si je me rappelle bien, que deux ou trois fois. Comme celle de Londres jadis chez Fielding, la topographie viennoise n'est pas mentionnée et encore moins décrite. Et quelle est cette ville anonyme où a lieu la rencontre si importante d'Ulrich et de sa sœur Agathe ? Vous ne pouvez pas le savoir ; la ville s'appelle, en tchèque, Brno, en allemand, Brunn ; je l'ai reconnue facilement d'après quelques détails, car j'y suis né ; à peine ai-je dit cela que je me reproche d'avoir agi contre l'intention de Musil ; l'intention ? quelle intention ? avait-il quelque chose à cacher ? mais non ; son intention était purement esthétique : ne se concentrer que sur l'essentiel ; ne pas détourner l'attention du lecteur vers des considérations géographiques inutiles.

On voit souvent le sens du modernisme dans l'effort de chacun des arts pour s'approcher le plus possible de sa spécificité, de son essence. Ainsi la poésie lyrique a-t-elle rejeté tout ce qui était rhétorique, didactique, embellissant, pour faire jaillir la source pure de la fantaisie poétique. La peinture a renoncé à sa fonction documentaire, mimétique, à tout ce qui pouvait être exprimé par un autre moyen (par exemple, la photographie). Et le roman ? Lui aussi refuse d'être là comme illustration d'une époque historique, comme description d'une société, comme défense d'une idéologie, et se met au service exclusif de « ce que seul le roman peut dire ».

Je me souviens de la nouvelle de Kenzaburo Oé, *Tribu bêlante* (écrite en 1958) : dans un autobus du soir, plein de Japonais, montent une bande de soldats saouls, appartenant à une armée étrangère, qui se mettent à terroriser un voyageur, un étudiant. Ils le forcent à se déculotter et à montrer son derrière. L'étudiant perçoit les rires retenus autour de lui. Mais les soldats ne se satisfont pas de cette seule victime et contraignent la moitié des voyageurs au même déculottage. L'autobus s'arrête, les soldats descendent et les déculottés renfilent leur pantalon. Les autres se réveillent de leur passivité et obligent les humiliés à aller dénoncer à la police le comportement des soldats étrangers. L'un d'eux, un instituteur, s'acharne sur l'étudiant : il descend avec lui, l'accompagne jusqu'à sa maison, veut savoir son nom pour rendre publique son humiliation et accuser les étrangers. Tout finit par un éclat de haine entre eux. Magnifique histoire de lâcheté, de pudeur, d'indiscrétion sadique qui veut passer pour amour de la justice… Mais je parle de cette nouvelle seulement pour demander : qui sont ces soldats étrangers ? Bien sûr, ce sont des Américains qui, après la guerre, occupaient le Japon. Si l'auteur parle, nommément, des voyageurs « japonais », pourquoi n'indique-t-il pas la nationalité des soldats ? Censure politique ? Effet de style ? Non. Imaginez que, pendant toute la nouvelle, les voyageurs *japonais* soient confrontés à des soldats *américains* ! Sous la puissance de ce seul mot, clairement prononcé, la nouvelle se réduirait à un texte politique, à une accusation des occupants. Il suffit de renoncer à cet adjectif pour que l'aspect politique se couvre de légère pénombre et que la lumière se focalise sur la principale énigme qui intéresse le romancier, l'*énigme existentielle*.

Car l'Histoire, avec ses mouvements, ses guerres, ses révolutions et contre-révolutions, ses

humiliations nationales, n'intéresse pas le romancier pour elle-même, en tant qu'objet à peindre, à dénoncer, à interpréter ; le romancier n'est pas le valet des historiens ; si l'Histoire le fascine, c'est qu'elle est comme un projecteur qui tourne autour de l'existence humaine et jette une lumière sur elle, sur ses possibilités inattendues qui, dans les temps paisibles, quand l'Histoire est immobile, ne se réalisent pas, restent invisibles et inconnues.

LES ROMANS QUI PENSENT

L'impératif qui exhorte le romancier à « se concentrer sur l'essentiel » (sur ce que « seul le roman peut dire ») ne donne-t-il pas raison à ceux qui récusent les réflexions d'auteur comme élément étranger à la forme du roman ? En effet, si un romancier recourt aux moyens qui ne sont pas les siens, qui appartiennent plutôt au savant ou au philosophe, n'est-ce pas le signe de son incapacité d'être pleinement romancier et rien que romancier, le signe de sa faiblesse artistique ? En plus : les interventions méditatives ne risquent-elles pas de transformer les actions des personnages en une simple illustration des thèses de l'auteur ? Et encore : l'art du roman, avec son sens de la relativité des vérités humaines, n'exige-t-il pas que l'opinion de l'auteur reste cachée et que toute réflexion soit réservée au seul lecteur ?

La réponse de Broch et de Musil fut on ne peut plus nette : par une porte grande ouverte, ils ont fait entrer la pensée dans le roman comme jamais personne avant eux. L'essai intitulé *La dégradation des valeurs* inséré dans *Les Somnambules* (il occupe dix chapitres dispersés dans le troisième roman de la trilogie) est une suite d'analyses, de méditations, d'aphorismes sur la situation spirituelle de l'Europe au cours de trois décennies ; impossible d'affirmer que cet essai est impropre à la forme du roman, car c'est lui qui éclaire le mur sur lequel se brisent les destins des trois protagonistes, c'est lui qui réunit ainsi les trois romans en un seul. Je ne pourrai jamais le souligner assez : intégrer dans un roman une réflexion intellectuellement si exigeante et en faire, de façon si belle et musicale, une partie indissociable de la composition, c'est l'une des innovations les plus audacieuses qu'un romancier ait osées à l'époque de l'art moderne.

Mais il y a encore plus important à mes yeux : chez ces deux Viennois la réflexion n'est plus ressentie comme un élément exceptionnel, une interruption ; difficile de l'appeler « digression » car dans ces *romans qui pensent,* elle est présente *sans cesse,* même quand le romancier raconte une action ou quand il décrit un visage. Tolstoï ou Joyce nous ont fait entendre les phrases qui passaient par la tête d'Anna Karénine ou de Molly Bloom ; Musil nous dit ce que lui-même pense quand il pose son long regard sur Léon Fischel et ses performances nocturnes :

« Les chambres à coucher conjugales, lorsqu'elles sont sans lumière, mettent un homme dans la situation d'un acteur qui doit jouer devant un parterre invisible le rôle avantageux, mais un peu usé tout de même, d'un héros évoquant un lion rugissant. Or, depuis des années, l'obscur auditoire de Léon n'avait laissé échapper devant cet exercice ni le plus léger applaudissement, ni le moindre signe de désapprobation, et l'on peut dire qu'il y avait là de quoi ébranler les nerfs les plus solides. Le matin, au petit déjeuner, Clémentine était raide comme un cadavre gelé et Léon sensible à en trembler. Leur fille Gerda elle-même s'en apercevait à chaque fois et se figura dès lors la vie conjugale, avec horreur et un amer dégoût, comme une bataille de chats dans l'obscurité de la nuit. » C'est ainsi que Musil va dans « l'âme des choses », c'est-à-dire dans « l'âme du coït » des époux Fischel. Par l'éclair d'une seule métaphore, *métaphore qui pense,* il illumine leur vie sexuelle, présente et passée, et même la vie future de leur fille.

Soulignons : la réflexion romanesque, telle que Broch et Musil l'ont introduite dans l'esthétique du roman moderne, n'a rien à voir avec celle d'un scientifique ou d'un philosophe ; je dirais même qu'elle est intentionnellement a-philosophique, voire anti-philosophique, c'est-à-dire farouchement indépendante de tout système d'idées préconçu ; elle ne juge pas ; ne proclame pas des vérités ; elle s'interroge, elle s'étonne, elle sonde ; sa forme est des plus diverses : métaphorique, ironique, hypothétique, hyperbolique, aphoristique, drôle, provocatrice, fantaisiste ; et surtout : elle ne quitte jamais le cercle magique de la vie des personnages ; c'est la vie des personnages qui la nourrit et la justifie.

Ulrich se trouve dans le bureau ministériel du comte Leinsdorf le jour d'une grande manifestation. Manifestation ? Contre quoi ? Cette information est donnée, mais elle est secondaire ; ce qui importe, c'est le phénomène de la manifestation en lui-même : que veut dire manifester dans la rue, que signifie cette activité collective si symptomatique du xx^e^ siècle ? Stupéfait, Ulrich regarde les manifestants par la fenêtre ; quand ils se trouvent au pied du palais, leurs visages se lèvent, se couvrent de colère, les hommes brandissent leurs cannes, mais « quelques pas plus loin, dans un tournant, à l'endroit où la manifestation semblait se perdre dans les coulisses, la plupart se démaquillaient déjà ; il eût été absurde de continuer à prendre des airs menaçants en l'absence de tout spectateur ». Sous la lumière de cette métaphore, les manifestants ne sont pas des hommes en colère ; ce sont des *comédiens* de la colère ! Dès que la représentation est finie, ils ont hâte de se « démaquiller » ! Longtemps avant que les politologues en fassent leur thème de prédilection, la « société du spectacle » était déjà radiographiée, grâce à un romancier, à sa « rapide et sagace pénétration » (Fielding) de l'essence d'une situation.

L'Homme sans qualités est une incomparable encyclopédie existentielle de tout son siècle ; quand je veux relire ce livre, j'ai l'habitude de l'ouvrir au hasard, à n'importe quelle page, sans me soucier de ce qui précède et de ce qui suit ; même si la « story » est là, elle avance lentement, discrètement, sans vouloir attirer toute l'attention sur elle ; c'est chaque chapitre *en lui-même* qui est une surprise, qui est une découverte. L'omniprésence de la pensée n'a nullement enlevé au roman son caractère de roman ; elle a enrichi sa forme et immensément élargi le domaine de ce que *seul le roman peut découvrir et dire.*

LA FRONTIÈRE DE L'INVRAISEMBLABLE N'EST PLUS SURVEILLÉE

Deux grandes étoiles ont illuminé le ciel au-dessus du roman du XX^e^ siècle : celle du surréalisme, avec son appel enchanteur à la fusion du rêve et de la réalité, et celle de l'existentialisme. Kafka est mort trop tôt pour pouvoir connaître leurs auteurs et leurs programmes. Pourtant, et c'est remarquable, les romans qu'il a écrits ont anticipé ces deux tendances esthétiques et, ce qui est doublement remarquable, ils les ont liées l'une à l'autre, ils les ont mises en une seule perspective.

Quand Balzac ou Flaubert ou Proust veulent décrire le comportement d'un individu dans un milieu social concret, toute transgression de la vraisemblance devient déplacée et esthétiquement incohérente ; mais quand le romancier focalise son objectif sur une problématique existentielle, l'obligation de créer pour le lecteur un monde vraisemblable ne s'impose plus comme règle et nécessité. L'auteur peut se permettre d'être beaucoup plus négligent envers cet appareil d'informations, de descriptions, de motivations qui doivent donner à ce qu'il raconte l'apparence de la réalité. Et, dans des cas limites, il peut même trouver avantageux de situer ses personnages dans un monde franchement invraisemblable.

Après que Kafka l'eut franchie, la frontière de l'invraisemblable est restée sans police, sans douane, ouverte à jamais. Ce fut un grand moment dans l'histoire du roman et, pour ne pas se tromper sur son sens, je préviens que les romantiques allemands du XIX^{e} siècle n'en ont pas été les précurseurs. Leur imagination fantastique avait une autre signification ; détournée de la vie réelle, elle était à la recherche d'une autre vie ; elle n'avait pas grand-chose à voir avec l'art du roman. Kafka n'était pas romantique. Novalis, Tieck, Arnim, E. T. A. Hoffmann n'étaient pas ses amours. C'est Breton qui adorait Arnim, pas lui. Jeune homme, avec son ami Brod, Kafka a lu Flaubert, passionnément, en français. Il l'a étudié. C'est Flaubert, le grand observateur, qui était son maître.

Plus on observe attentivement, obstinément, une réalité, mieux on comprend qu'elle ne réponde pas à l'idée que tout le monde s'en fait ; sous un long regard de Kafka, elle se révèle de plus en plus déraisonnable, donc irraisonnable, donc invraisemblable. C'est ce regard avide posé longuement sur le monde réel qui a conduit Kafka, et d'autres grands romanciers après lui, par-delà la frontière du vraisemblable.

EINSTEIN ET KARL ROSSMANN

Blagues, anecdotes, histoires drôles, je ne sais quel mot choisir pour ce genre de récit comique extrêmement court dont, jadis, j'ai grandement bénéficié car Prague en était la métropole. Blagues politiques. Blagues juives. Blagues sur les paysans. Et sur les médecins. Et un curieux genre de blagues sur les professeurs toujours hurluberlus et toujours munis, je ne sais pourquoi, d'un parapluie.

Einstein vient de finir son cours à l'université de Prague (oui, il y a enseigné quelque temps) et se prépare à sortir. « Monsieur le professeur, prenez votre parapluie, il pleut ! » Einstein contemple pensivement son parapluie dans un coin de la salle et répond à l'étudiant : « Vous savez, mon cher ami, j'oublie souvent mon parapluie, c'est pourquoi j'en ai deux. L'un est à la maison, l'autre je le garde à l'université. Bien sûr, je pourrais le prendre maintenant puisque, comme vous le dites très pertinemment, il pleut. Mais en ce cas je finirais par avoir deux parapluies à la maison et aucun ici. » Après ces mots, il sort sous la pluie.

L'Amérique de Kafka s'ouvre par le même motif d'un parapluie encombrant, embarrassant, sans cesse perdu ; Karl Rossmann, chargé d'une lourde malle, au milieu d'une bousculade, est en train de sortir d'un paquebot dans le port de New York. Soudain il se souvient de son parapluie qu'il a oublié au fond du bateau. Il confie sa malle au jeune homme dont il a fait la connaissance pendant le voyage et, puisque le passage derrière lui est bouché par la foule, il descend un escalier qui lui est inconnu et s'égare dans des couloirs ; enfin, il frappe à la porte d'une cabine où il trouve un homme, un soutier, qui tout de suite s'adresse à lui et se plaint de ses supérieurs ; comme la conversation dure un certain temps, il invite Karl à se percher, pour plus de commodité, sur la couchette.

L'impossibilité psychologique de cette situation crève les yeux. En effet, ce qu'on nous raconte, ce n'est pas vrai ! C'est une blague à la fin de laquelle, bien sûr, Karl restera et sans malle et sans parapluie ! Oui, c'est une blague ; seulement Kafka ne la raconte pas comme on raconte les blagues ; il l'expose longuement, en détail, expliquant chaque geste afin qu'il paraisse psychologiquement crédible ; Karl grimpe difficilement sur la couchette et, embarrassé, rit de sa maladresse ; après avoir longtemps discuté sur les humiliations endurées par le soutier, il se dit soudain avec une surprenante lucidité qu'il aurait mieux fait « d'aller chercher sa malle que de rester là à donner des conseils… ». Kafka met sur l'invraisemblable le masque du vraisemblable, ce qui donne à ce roman (et à tous ses romans) un inimitable charme magique.

ÉLOGE DES BLAGUES

Blagues, anecdotes, histoires drôles ; elles sont la meilleure preuve que le sens aigu du réel et l'imagination qui s'aventure dans l'invraisemblable peuvent former un couple parfait. Panurge ne connaît aucune femme qu'il voudrait épouser ; pourtant, esprit logique, théorique, systématique, prévoyant, il décide de résoudre sur-le-champ, une fois pour toutes, la question fondamentale de sa vie : doit-il ou non se marier ? Il court d'un expert à un autre, d'un philosophe à un juriste, d'une voyante à un astrologue, d'un poète à un théologien, pour arriver, après de très longues recherches, à la certitude qu'il n'y a pas de réponse à cette question des questions. Tout le *Tiers Livre* ne raconte que cette activité invraisemblable, cette blague, qui se transforme en long voyage bouffon à travers le savoir de l'époque de Rabelais. (Ce qui me fait penser que, trois cents ans plus tard, *Bouvard et Pécuchet* est aussi une blague prolongée en voyage à travers le savoir d'une époque.)

Cervantes écrit la seconde partie de *Don Quichotte* alors que la première est déjà éditée et connue depuis plusieurs années. Cela lui suggère une idée splendide : les personnages que don Quichotte rencontre reconnaissent en lui le héros vivant du livre qu'ils ont lu ; ils discutent avec lui de ses aventures passées et lui donnent l'occasion de commenter sa propre image littéraire. Bien sûr, ce n'est pas possible ! c'est une pure fantaisie ! une blague !

Puis un événement inattendu secoue Cervantes : un autre écrivain, un inconnu, l'a devancé en publiant sa propre suite des aventures de don Quichotte. Enragé, Cervantes lui adresse, dans les pages de la seconde partie qu'il est en train d'écrire, des injures féroces. Mais il profite aussitôt de ce sale incident pour créer, à partir de lui, une autre fantaisie : après toutes leurs mésaventures, don Quichotte et Sancho, fatigués, tristes, sont déjà en route vers leur village quand ils font la connaissance d'un certain don Alvaro, un personnage du maudit plagiat ; Alvaro s'étonne d'entendre leurs noms puisqu'il connaît intimement un tout autre don Quichotte et un tout autre Sancho ! La rencontre a lieu quelques pages avant la fin du roman : un face-à-face déroutant des personnages avec leurs propres spectres ; la preuve finale de la fausseté de toute chose ; la mélancolique lumière lunaire de la dernière blague, la blague des adieux.

Dans *Ferdydurke* de Gombrowicz, le professeur Pimko décide de transformer Jojo, un trentenaire, en adolescent de seize ans en le forçant à passer toutes ses journées sur un banc de lycée, potache parmi les potaches. La situation burlesque recèle une question en fait très profonde : un adulte auquel tout le monde s'adresse systématiquement comme à un adolescent finira-t-il par perdre la conscience de son âge réel ? Plus généralement : l'homme deviendra-t-il tel que les autres le voient et le traitent, ou trouvera-t-il la force de sauvegarder, malgré tout et contre tous, son identité ? Fonder un roman sur une anecdote, sur une blague, devait apparaître aux lecteurs de Gombrowicz comme la provocation d'un moderniste. À juste titre : c'en était une. Pourtant, elle était enracinée dans un très lointain passé. À l'époque où l'art du roman n'était encore sûr ni de son identité ni de son nom, Fielding l'a dénommé : *écrit prosaï-comi-épique ;* il faut toujours garder cela à l'esprit : le comique était l'une des trois fées mythiques penchées sur le berceau du roman.

L'HISTOIRE DU ROMAN VUE DEPUIS L'ATELIER DE GOMBROWICZ

Un romancier qui parle de l'art du roman, ce n'est pas un professeur discourant depuis sa chaire. Imaginez-le plutôt comme un peintre qui vous accueille dans son atelier où, de tous côtés, ses tableaux vous regardent, appuyés contre les murs. Il vous parlera de lui-même, mais encore plus des autres, de

leurs romans qu'il aime et qui restent secrètement présents dans son œuvre propre. Selon ses critères de valeur, il remodèlera devant vous tout le *passé* de l'histoire du roman et, par là, vous fera deviner sa propre poétique du roman, laquelle n'appartient qu'à lui et donc, tout naturellement, s'oppose à la poétique d'autres écrivains. Ainsi, vous aurez l'impression de descendre, étonnés, dans la cale de l'Histoire où l'*avenir* du roman est en train de se décider, de devenir, de se faire, en disputes, en conflits, en confrontations.

En 1953, Witold Gombrowicz, dans la première année de son *Journal* (il l'écrira pendant les seize années suivantes jusqu'à sa mort), cite la lettre d'un lecteur : « Surtout ne vous commentez pas vous-même ! Écrivez seulement ! Quel dommage que vous vous laissiez provoquer à écrire des préfaces pour vos ouvrages, des préfaces et même des commentaires ! » Sur quoi Gombrowicz répond qu'il va continuer à s'expliquer « autant qu'il le peut et aussi long qu'il peut » car un écrivain incapable de parler de ses livres n'est pas « un écrivain complet ». Restons un moment dans l'atelier de Gombrowicz. Voici la liste de ses amours et de ses non-amours, sa « version personnelle de l'histoire du roman » :

Par-dessus tout, il aime Rabelais. (Les livres sur Gargantua et Pantagruel sont écrits à un moment où le roman européen est en train de naître, éloigné encore de toutes normes ; ils débordent de possibilités que la future histoire du roman réalisera ou délaissera mais qui, toutes, restent avec nous comme inspirations : promenades dans l'improbable, provocations intellectuelles, liberté de la forme. Sa passion pour Rabelais révèle le sens du modernisme de Gombrowicz : il ne refuse pas la tradition du roman, il la revendique ; mais il la revendique *entière*, avec une attention particulière pour le moment miraculeux de sa genèse.)

Il est plutôt indifférent à Balzac. (Il se défend contre sa poétique érigée entre-temps en modèle normatif du roman.)

Il aime Baudelaire. (Il adhère à la révolution de la poésie moderne.)

Il n'est pas fasciné par Proust. (Un carrefour : Proust est arrivé jusqu'au bout d'un grandiose voyage dont il a épuisé toutes les possibilités ; possédé par la quête du nouveau, Gombrowicz ne peut que prendre un autre chemin.)

Il ne se trouve d'affinités avec presque aucun romancier contemporain. (Les romanciers ont souvent d'incroyables lacunes dans leurs lectures : Gombrowicz n'a lu ni Broch ni Musil ; irrité par les snobs qui se sont emparés de Kafka, il n'éprouve pas de penchant particulier pour lui ; il ne se sent aucune affinité avec la littérature latino-américaine ; il s'est moqué de Borges, trop prétentieux à son goût, et a vécu en Argentine dans un isolement où, parmi les grands, seul Ernesto Sabato s'intéressait à lui ; il lui rend cette sympathie.)

Il n'aime pas la littérature polonaise du XIX^e^ siècle (trop romantique pour lui).

En général, il est réservé à l'égard de la littérature polonaise. (Il se sentait mal-aimé par ses compatriotes ; pourtant, sa réserve n'est pas un ressentiment, elle exprime l'horreur d'être enfermé dans la camisole du *petit contexte*. Il dit du poète polonais Tuwim : « De chacun de ses poèmes nous pouvons dire qu'il est "merveilleux", mais si on nous demande de quel élément tuwimien Tuwim a enrichi la poésie mondiale, nous ne saurons vraiment que répondre. »)

Il aime l'avant-garde des années vingt et trente. (Méfiant à l'égard de son idéologie « progressiste », de son « modernisme pro-moderne », il partage sa soif de formes nouvelles, sa liberté d'imagination. Il recommande à un jeune auteur : d'abord écrire vingt pages sans aucun contrôle rationnel, puis relire avec un esprit critique aigu, garder l'essentiel et continuer ainsi. Comme s'il voulait atteler au char du roman un cheval sauvage nommé « ivresse » à côté d'un cheval dressé

nommé « lucidité ».)

Il méprise la « littérature engagée ». (Chose remarquable : il ne polémique pas beaucoup contre des auteurs subordonnant la littérature à la lutte anticapitaliste. Le paradigme de l'art engagé est pour lui, auteur interdit dans sa Pologne communiste, la littérature qui marche sous le drapeau de l'anticommunisme. Depuis la première année du *Journal,* il lui reproche son manichéisme, ses simplifications.)

Il n'aime pas 1'avant-garde des années cinquante et soixante en France, notamment le « nouveau roman » et la « nouvelle critique » (. Roland Barthes). (À l'adresse du nouveau roman : « C'est pauvre. C'est monotone… Solipsisme. Onanisme… » À l'adresse de la « nouvelle critique » : « Plus c'est savant, plus c'est bête. » Il était irrité par le dilemme devant lequel ces nouvelles avant-gardes mettaient les écrivains : ou bien le modernisme à leur façon (ce modernisme qu'il trouve jargonnard, universitaire, doctrinaire, privé du contact avec la réalité) ou bien l'art conventionnel qui reproduit à l'infini les mêmes formes. Or le modernisme signifie pour Gombrowicz : par de nouvelles découvertes, avancer sur *la route héritée.* Tant que c'est encore possible. Tant que la route héritée du roman est encore là.)

UN AUTRE CONTINENT

C'était trois mois après que l'armée russe eut occupé la Tchécoslovaquie ; la Russie n'était pas encore capable de dominer la société tchèque qui vivait dans l'angoisse mais (pour quelques mois encore) avec beaucoup de liberté ; l'Union des écrivains, accusée d'être le foyer de la contre-révolution, gardait toujours ses maisons, éditait ses revues, accueillait ses invités. C'est alors qu'à son invitation sont venus à Prague trois romanciers latino-américains, Julio Cortàzar, Gabriel Garcia Marquez et Carlos Fuentes. Ils sont venus discrètement, en tant qu'écrivains. Pour voir. Pour comprendre. Pour encourager leurs confrères tchèques. J'ai passé avec eux une semaine inoubliable. Nous sommes devenus amis. Et c'est juste après leur départ que j'ai pu lire en épreuves la traduction tchèque de *Cent ans de solitude.*

J'ai pensé à l'anathème que le surréalisme avait jeté sur l'art du roman, qu'il avait stigmatisé comme antipoétique, fermé à tout ce qui est imagination libre. Or le roman de Garcia Marquez n'est que de l'imagination libre. L'une des plus grandes œuvres de poésie que je connaisse. Chaque phrase particulière étincelle de fantaisie, chaque phrase est surprise, émerveillement : une réponse cinglante au mépris du roman proclamé dans le *Manifeste du surréalisme* (et en même temps un grand hommage au surréalisme, à son inspiration, à son souffle qui a traversé le siècle).

C'est aussi la preuve que la poésie et le lyrisme ne sont pas deux notions-sœurs, mais des notions qu'il faut bien tenir à distance l'une de l'autre. Car la poésie de Garcia Marquez n'a rien à voir avec le lyrisme, l'auteur ne se confesse pas, n'ouvre pas son âme, il n'est enivré que par le monde objectif qu'il élève dans une sphère où tout est à la fois réel, invraisemblable et magique.

Et encore ceci : tout le grand roman du XIX^{e} siècle a fait de la scène l'élément fondamental de la composition. Le roman de Garcia Marquez se trouve sur une route allant dans la direction opposée : dans *Cent ans de solitude* il n'y a pas de scènes ! Elles sont complètement diluées dans les flots enivrés de la narration. Je ne connais aucun autre exemple d'un tel style. Comme si le roman retournait des siècles en arrière vers un narrateur qui ne décrit rien, qui ne fait que raconter, mais raconte avec une liberté de fantaisie qu'on n'a jamais vue auparavant.

LE PONT ARGENTÉ

Quelques années après la rencontre praguoise, j'ai déménagé en France où, le hasard l'a voulu ainsi, Carlos Fuentes était ambassadeur du Mexique. J'habitais alors à Rennes et pendant mes courts séjours à Paris, je logeais chez lui, dans une mansarde de son ambassade, et prenais avec lui des petits déjeuners qui se prolongeaient en discussions sans fin. D'emblée, j'ai vu mon Europe centrale dans le voisinage inattendu de l'Amérique latine : deux lisières de l'Occident situées aux extrémités opposées ; deux terres négligées, méprisées, abandonnées, deux terres parias ; et les deux parties du monde les plus profondément marquées par l'expérience traumatisante du baroque. Je dis traumatisante, car le baroque est venu en Amérique latine en tant qu'art du conquérant et il est venu dans mon pays natal porté par une Contre-Réforme particulièrement sanglante, ce qui a incité Max Brod à appeler Prague la « ville du mal » ; j'ai vu deux parties du monde initiées à la mystérieuse alliance du mal et de la beauté.

Nous causions et un pont argenté, léger, tremblotant, scintillant, s'érigeait comme un arc-en-ciel au-dessus du siècle entre ma petite Europe centrale et l'immense Amérique latine ; un pont qui reliait les statues extatiques de Matyas Braun à Prague et les églises en folie du Mexique.

Et j'ai pensé aussi à une autre affinité entre nos deux terres natales : elles occupaient une place-clé dans l'évolution du roman du XX^{e} siècle : d'abord, les romanciers centre-européens des années vingt et trente (Carlos me parlait des *Somnambules* de Broch comme du plus grand roman du siècle) ; puis, quelque vingt, trente ans après, les romanciers latino-américains, mes contemporains.

Un jour, j'ai découvert les romans d'Ernesto Sabato ; dans *L'Ange exterminateur* (1974), débordant de réflexions comme jadis les romans des deux grands Viennois, il le dit textuellement : dans le monde moderne abandonné par la philosophie, fractionné par des centaines de spécialisations scientifiques, le roman nous reste comme le dernier observatoire d'où l'on puisse embrasser la vie humaine comme un tout.

Un demi-siècle avant lui, de l'autre côté de la planète (le pont argenté ne cessait de vibrer au-dessus de ma tête), le Broch des *Somnambules*, le Musil de *L'Homme sans qualités* ont pensé la même chose. À l'époque où les surréalistes élevaient la poésie au rang de premier des arts, ils accordaient, eux, cette place suprême au roman.

QUATRIÈME PARTIE

QU’EST-CE QU’UN ROMANCIER ?

POUR COMPRENDRE, IL FAUT COMPARER

Quand Hermann Broch veut cerner un personnage, il saisit d'abord son attitude essentielle pour approcher ensuite, progressivement, ses traits plus particuliers. De l'abstrait, il passe au concret. Esch est le protagoniste du deuxième roman des *Somnambules.* Par son essence, dit Broch, c'est un rebelle. Qu'est-ce qu'un rebelle ? La meilleure façon de comprendre un phénomène, dit encore Broch, est de le comparer. Broch compare le rebelle au criminel. Qu'est-ce qu'un criminel ? C'est un conservateur qui compte sur l'ordre tel qu'il est et veut s'y installer, considérant ses vols et ses fraudes comme une profession qui fait de lui un citoyen comme tous les autres. Le rebelle, par contre, combat l'ordre établi pour le soumettre à sa propre domination. Esch n'est pas un criminel. Esch est un rebelle. Rebelle, dit Broch, comme Luther l'était. Mais pourquoi est-ce que je parle d'Esch ? C'est le romancier qui m'intéresse ! Lui, à qui le comparer ?

LE POÈTE ET LE ROMANCIER

À qui comparer le romancier ? Au poète lyrique. Le contenu de la poésie lyrique, dit Hegel, est le poète lui-même ; il prête la parole à son monde intérieur pour éveiller ainsi chez ses auditeurs les sentiments, les états d'âme qu'il ressent. Et même si le poème traite de thèmes « objectifs », extérieurs à sa vie, « le grand poète lyrique s'en écartera très vite et finira par faire le portrait de lui-même *(stellt sich selber dar) ».*

La musique et la poésie ont un avantage sur la peinture : le lyrisme (*das Lyrische*), dit Hegel. Et dans le lyrisme, poursuit-il, la musique peut aller encore plus loin que la poésie car elle est capable de saisir les mouvements les plus secrets du monde intérieur, inaccessibles à la parole. Il existe donc un art, en l'occurrence la musique, qui est plus lyrique que la poésie lyrique elle-même. Nous pouvons en déduire que la notion de lyrisme ne se limite pas à une branche de la littérature (la poésie lyrique), mais qu'elle désigne une certaine façon d'être et que, de ce point de vue, le poète lyrique n'est que l'incarnation la plus exemplaire de l'homme ébloui par sa propre âme et par le désir de la faire entendre.

Depuis longtemps, la jeunesse est pour moi *l'âge lyrique*, c'est-à-dire l'âge où l'individu, concentré presque exclusivement sur lui-même, est incapable de voir, de comprendre, de juger lucidement le monde autour de lui. Si on part de cette hypothèse (nécessairement schématique mais qui, en tant que schéma, me paraît juste), le passage de l'immaturité à la maturité est le dépassement de l'attitude lyrique.

Si j'imagine la genèse d'un romancier en forme de récit exemplaire, de « mythe », cette genèse m'apparaît comme *l'histoire d'une conversion* ; Saül devient Paul ; le romancier naît sur les ruines de son monde lyrique.

HISTOIRE D'UNE CONVERSION

Je prends dans ma bibliothèque *Madame Bovary*, dans l'édition de poche de 1972. Il y a deux préfaces, l'une d'un écrivain, Henry de Montherlant, l'autre d'un critique littéraire, Maurice Bardèche. Tous deux ont trouvé de bon goût de se montrer distants envers le livre dont ils squattent

l'antichambre. Montherlant : « Ni esprit […] ni nouveauté de pensée […] ni alacrité d'écriture, ni coups de sonde imprévus et profonds dans le cœur humain, ni trouvailles d'expression, ni race, ni drôlerie : Flaubert manque de génie à un point qui n'est pas croyable. » Sans aucun doute, continue-t-il, on peut apprendre quelque chose de lui, mais à condition qu'on ne lui accorde pas plus de valeur qu'il n'en a et qu'on sache qu'il n'est pas « de la même pâte qu'un Racine, un Saint-Simon, un Chateaubriand, un Michelet ».

Bardèche confirme ce verdict et raconte la genèse de Flaubert romancier : en septembre 1848, à l'âge de vingt-sept ans, il lit à un petit cercle d'amis le manuscrit de *La Tentation de saint Antoine,* sa « grande prose romantique », où (je cite toujours Bardèche) il « a mis tout son cœur, toutes ses ambitions », toute sa « grande pensée ». La condamnation est unanime et ses amis lui conseillent de se débarrasser de ses « envolées romantiques », de ses « grands mouvements lyriques ». Flaubert obéit et trois ans plus tard, en septembre 1851, il entreprend d'écrire *Madame Bovary.* Il le fait « sans plaisir », dit Bardèche, comme « une pénitence » contre laquelle il « ne cesse de pester et de gémir » dans ses lettres : « Bovary m'assomme, Bovary m'ennuie, la vulgarité du sujet me donne des nausées », etc.

Il me paraît peu vraisemblable que Flaubert ait étouffé « tout son cœur, toutes ses ambitions » seulement pour suivre, à son corps défendant, la volonté de ses amis. Non, ce que raconte Bardèche n'est pas l'histoire d'une autodestruction. C'est l'histoire d'une conversion. Flaubert a trente ans, le juste moment pour déchirer sa chrysalide lyrique. Qu'il se plaigne ensuite que ses personnages soient médiocres, c'est le tribut à payer pour la passion que sont devenus pour lui l'art du roman et son champ d'exploration qui est la prose de la vie.

LA DOUCE LUEUR DU COMIQUE

Après une soirée mondaine passée en présence de madame Arnoux dont il est amoureux, Frédéric de *L'Éducation sentimentale,* enivré de son avenir, rentre à la maison et s'arrête devant un miroir. Je cite : « Il se trouva beau – et resta une minute à se regarder. » « Une minute. » Dans cette mesure précise du temps, il y a toute l'énormité de la scène. Il s'arrête, il se regarde, il se trouve beau. Pendant toute une minute. Sans bouger. Il est amoureux, mais il ne pense pas à celle qu'il aime, ébloui qu'il est par lui-même. Il se regarde dans la glace. Mais il ne se voit pas se regardant dans la glace (comme Flaubert le voit). Il est enfermé dans son moi lyrique et ne sait pas que la douce lueur du comique s'est posée sur lui et sur son amour.

La conversion anti-lyrique est une expérience fondamentale dans le curriculum vitae du romancier ; éloigné de lui-même, il se voit soudain à distance, étonné de ne pas être celui pour qui il se prenait. Après cette expérience, il saura qu'aucun homme n'est celui pour qui il se prend, que ce malentendu est général, élémentaire, et qu'il projette sur les gens (par exemple sur Frédéric planté devant le miroir) la douce lueur du comique. (Cette lueur du comique, soudain découverte, est la récompense, discrète et précieuse, de sa conversion.)

Emma Bovary, vers la fin de son histoire, après avoir été éconduite par les banquiers, abandonnée par Léon, monte dans la diligence. Devant la portière ouverte, un mendiant « poussait une sorte de hurlement sourd ». À ce moment, elle lui « envoya, par-dessus l'épaule, une pièce de cinq francs. C'était toute sa fortune. *Il lui semblait beau de la jeter ainsi ».*

C'était vraiment toute sa fortune. Elle arrivait au bout. Mais la dernière phrase que j'ai mise en italique révèle ce que Flaubert a bien vu mais dont Emma n'était pas consciente : elle n'a pas

seulement fait un geste généreux, elle *s'est plu* à le faire ; même dans ce moment d'authentique désespoir, elle n'a pas manqué d'exhiber son geste, innocemment, pour elle-même, voulant paraître belle. Une lueur de tendre ironie ne la quittera plus, même pendant sa marche vers la mort déjà si proche.

LE RIDEAU DÉCHIRÉ

Un rideau magique, tissé de légendes, était suspendu devant le monde. Cervantes envoya don Quichotte en voyage et déchira le rideau. Le monde s'ouvrit devant le chevalier errant dans toute la nudité comique de sa prose.

Telle une femme qui se maquille avant de se dépêcher vers son premier rendez-vous, le monde, quand il accourt vers nous au moment de notre naissance, est déjà maquillé, masqué, *préinterprété.* Et les conformistes ne seront pas seuls à en être dupes ; les êtres rebelles, avides de s'opposer à tout et à tous, ne se rendent pas compte à quel point eux-mêmes sont obéissants ; ils ne se révolteront que contre ce qui est interprété (préinterprété) comme digne de révolte.

La scène de son célèbre tableau, *La Liberté guidant le peuple,* Delacroix l'a recopiée du rideau de la préinterprétation : une jeune femme sur une barricade, le visage sévère, les seins dénudés qui font peur ; à côté d'elle, un morveux avec un pistolet. J'ai beau ne pas aimer ce tableau, il serait absurde de l'exclure de la grande peinture.

Mais un roman qui glorifie de pareilles poses convenues, de tels symboles usés, s'exclut de l'histoire du roman. Car c'est en déchirant le rideau de la préinterprétation que Cervantes a mis en route cet art nouveau ; son geste destructeur se reflète et se prolonge dans chaque roman digne de ce nom ; c'est le *signe d'identité de l'art du roman.*

LA GLOIRE

Dans *Hugoliade*, pamphlet contre Victor Hugo, Ionesco, âgé de vingt-six ans et vivant encore en Roumanie, écrit : « La caractéristique de la biographie des hommes célèbres est qu'ils ont voulu être célèbres. La caractéristique de la biographie de tous les hommes est qu'ils n'ont pas voulu ou qu'ils n'ont pas pensé être des hommes célèbres. […] Un homme célèbre est dégoûtant… »

Essayons de préciser les termes : l'homme devient célèbre quand le nombre de ceux qui le connaissent dépasse nettement le nombre de ceux qu'il connaît lui-même. La reconnaissance dont jouit un grand chirurgien n'est pas de la gloire : il n'est pas admiré par un public, mais par ses patients, par ses confrères. Il vit en équilibre. La gloire est un déséquilibre. Il y a des professions qui la traînent derrière elles fatalement, inévitablement : politiciens, mannequins, sportifs, artistes.

La gloire des artistes est la plus monstrueuse de toutes, puisqu'elle implique l'idée d'immortalité. Et c'est un piège diabolique, parce que la prétention grotesquement mégalomane de survivre à sa mort est inséparablement liée à la probité de l'artiste. Chaque roman créé avec une vraie passion aspire tout naturellement à la valeur esthétique durable, ce qui veut dire à la valeur capable de survivre à son auteur. Écrire sans avoir cette ambition est du cynisme : car si un plombier moyen est utile aux gens, un romancier moyen qui produit sciemment des livres éphémères, communs, conventionnels, donc inutiles, donc encombrants, donc nocifs, est méprisable. C'est la malédiction du romancier : son

honnêteté est attachée à l'infâme poteau de sa mégalomanie.

ON M'A TUÉ MON ALBERTINE

De dix ans plus âgé que moi, Ivan Blatny (mort depuis des années) est le poète que j'ai admiré dès mes quatorze ans. Dans un de ses recueils, un vers revenait souvent, avec un nom de femme : « Albertinko, ty », ce qui veut dire : « Albertine, toi ». C'était une allusion à l'Albertine de Proust, bien sûr. Ce prénom est devenu pour moi, adolescent, le plus envoûtant de tous les prénoms féminins.

De Proust, je ne connaissais alors que les dos d'une vingtaine de volumes *d'A la recherche du temps perdu* en traduction tchèque, rangés dans la bibliothèque d'un ami. Grâce à Blatny, grâce à son « Albertinko, ty », je m'y suis un jour plongé. Quand je suis arrivé aux *Jeunes filles en fleurs*, l'Albertine de Proust s'est confondue, imperceptiblement, avec l'Albertine de mon poète.

Les poètes tchèques adoraient l'œuvre de Proust mais ne connaissaient pas sa biographie. Ivan Blatny non plus ne la connaissait pas. Et c'est d'ailleurs assez tard que moi-même j'ai perdu le privilège de cette belle ignorance en entendant dire qu'Albertine avait été inspirée par un homme, un amour de Proust.

Mais qu'est-ce qu'on me raconte ! Inspirée par celui-ci ou par celle-là, Albertine est Albertine, et basta ! Un roman est le fruit d'une alchimie qui transforme une femme en homme, un homme en femme, la boue en or, une anecdote en drame ! C'est cette divine alchimie qui fait la force de tout romancier, le secret, la splendeur de son art !

Rien à faire ; j'ai beau tenir Albertine pour une femme des plus inoubliables, dès qu'on m'a soufflé que son modèle était un homme, cette information inutile s'est installée dans ma tête comme un virus envoyé dans le logiciel d'un ordinateur. Un mâle s'est faufilé entre moi et Albertine, il brouille son image, sabote sa féminité, un instant je la vois avec de beaux seins, puis avec une poitrine plate, et une moustache apparaît par moments sur la tendre peau de son visage.

On m'a tué mon Albertine. Et je pense aux mots de Flaubert : « L'artiste doit faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu. » Il faut bien comprendre le sens de cette phrase : ce que le romancier veut protéger en premier lieu, ce n'est pas lui, c'est Albertine et madame Arnoux.

LE VERDICT DE MARCEL PROUST

Dans *À la recherche du temps perdu*, Proust est on ne peut plus clair : « Dans ce roman… il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif,… il n'y a pas un seul personnage "à clefs". » Si étroitement lié qu'il soit à la vie de son auteur, le roman de Proust se trouve, sans équivoque, de l'autre côté de l'autobiographie ; il n'y a en lui aucune *intentionnalité autobiographique* ; il ne l'a pas écrit pour parler de sa vie, mais pour éclairer aux yeux des lecteurs leur vie à eux : « … chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre est la preuve de la vérité de celui-ci… » Ces phrases de Proust ne définissent pas que le sens du roman proustien ; elles définissent le sens de l'art du roman tout court.

LA MORALE DE L'ESSENTIEL

Bardèche résume son verdict sur *Madame Bovary :* « Flaubert a manqué son destin d'écrivain ! Et n'est-ce pas au fond le jugement de tant d'admirateurs de Flaubert qui terminent en vous disant : Ah ! mais, si vous lisiez sa correspondance, quel chef-d'œuvre, quel homme passionnant elle révèle ! »

Moi aussi, je relis souvent la correspondance de Flaubert, avide de savoir ce qu'il pensait de son art et de celui des autres. N'empêche que la correspondance, si fascinante qu'elle puisse être, n'est ni chef-d'œuvre ni œuvre. Car l'œuvre, ce n'est pas tout ce qu'un romancier a écrit, lettres, carnets, journaux, articles. L'œuvre, c'est l'*aboutissement d'un long travail sur un projet esthétique.*

J'irai encore plus loin : l'œuvre est ce que le romancier approuvera à l'heure du bilan. Car la vie est courte, la lecture est longue et la littérature est en train de se suicider par une prolifération insensée. En commençant par lui-même, chaque romancier devrait éliminer tout ce qui est secondaire, prôner pour lui et pour les autres la *morale de l'essentiel !*

Mais il n'y a pas seulement les auteurs, les centaines, les milliers d'auteurs, il y a les chercheurs, les armées de chercheurs qui, guidés par une morale opposée, accumulent tout ce qu'ils peuvent trouver pour embrasser le Tout, but suprême. Le Tout, à savoir aussi une montagne de brouillons, de paragraphes rayés, de chapitres rejetés par l'auteur mais publiés par les chercheurs dans des éditions dites « critiques », sous le nom perfide de « variantes », ce qui veut dire, si les mots ont encore un sens, que tout ce que l'auteur a écrit se vaudrait, serait pareillement approuvé par lui.

La morale de l'essentiel a cédé la place à la *morale de l'archive.* (L'idéal de l'archive : la douce égalité qui règne dans une immense fosse commune.)

LA LECTURE EST LONGUE, LA VIE EST COURTE

Je parle avec un ami, écrivain français ; j'insiste pour qu'il lise Gombrowicz. Quand je le rencontre plus tard, il est embarrassé : « Je vous ai obéi, mais, sincèrement, je n'ai pas compris votre enthousiasme. – Qu'avez-vous lu ? – *Les Envoûtés* ! – Diable ! Pourquoi *Les Envoûtés ? »*

Les Envoûtés ont paru en livre seulement après la mort de Gombrowicz. C'est un roman populaire que, jeune homme, il avait publié en feuilleton, sous un pseudonyme, dans un journal de Pologne d'avant-guerre. Il ne l'a jamais édité en livre, il n'a jamais eu l'intention de le faire. Vers la fin de sa vie, paraît le volume de son long entretien avec Dominique de Roux sous le titre *Testament.* Gombrowicz y commente toute son œuvre. *Toute.* Un livre après un autre. Pas un seul mot sur *Les Envoûtés !*

Je dis : « Il faut que vous lisiez *Ferdydurke* ! Ou *La Pornographie ! »*

Il me regarde avec mélancolie. « Mon ami, la vie devant moi se raccourcit. La dose de temps que j'ai épargnée pour votre auteur s'est épuisée. »

LE PETIT GARÇON ET SA GRAND-MÈRE

Stravinski rompit à jamais sa longue amitié avec le chef d'orchestre Ansermet qui voulait faire des coupures dans son ballet *Jeu de cartes.* Plus tard, Stravinski revient lui-même à sa *Symphonie*

d'instruments à vent et y fait plusieurs corrections. L'apprenant, le même Ansermet s'indigne ; il n'aime pas les corrections et conteste à Stravinski le droit de changer ce qu'il a écrit.

Dans le premier comme dans le deuxième cas, la réponse de Stravinski est également pertinente : Cela ne vous regarde pas, mon cher ! Ne vous comportez pas dans mon œuvre comme dans votre chambre à coucher ! Car ce que l'auteur a créé n'appartient ni à son papa, ni à sa maman, ni à sa nation, ni à l'humanité, cela n'appartient qu'à lui-même, il peut le publier quand il veut et s'il le veut, il peut le changer, le corriger, l'allonger, le raccourcir, le jeter dans la cuvette et tirer la chasse d'eau sans avoir le moindre devoir de s'en expliquer à qui que ce soit.

J'avais dix-neuf ans quand, dans ma ville natale, un jeune universitaire a donné une conférence publique ; c'étaient les premiers mois de la révolution communiste et, obéissant à l'esprit du temps, il a parlé de la responsabilité sociale de l'art. Après la conférence, il y a eu une discussion ; m'en reste en mémoire le poète Josef Kainar (de la même génération que Blatny, mort lui aussi depuis des années) qui, en réponse au discours du scientifique, a raconté une anecdote : un petit garçon promène sa vieille grand-mère aveugle. Ils marchent dans une rue et, de temps en temps, le petit garçon dit : « Grand-mère, attention, une racine ! » Se croyant dans un chemin de forêt, la vieille dame fait des sauts. Les passants blâment le petit garçon : « Petit garçon, comme tu traites ta grand-mère ! » Et le petit garçon : « C'est ma grand-mère à moi ! Je la traite comme je veux ! » Et Kainar de conclure : « Me voilà, moi et ma poésie. » Je n'oublierai jamais cette démonstration du droit de l'auteur proclamé sous le regard méfiant de la jeune révolution.

LE VERDICT DE CERVANTES

Plusieurs fois dans son roman, Cervantes fait de longues énumérations de livres de chevalerie. Il mentionne leurs titres mais ne trouve pas toujours nécessaire de signaler les noms des auteurs. À l'époque, le respect envers l'auteur et ses droits n'était pas encore entré dans les mœurs.

Rappelons-nous : avant qu'il n'ait achevé le second tome de son roman, un autre écrivain jusqu'ici inconnu l'a devancé en publiant sous un pseudonyme sa propre suite des aventures de don Quichotte. Cervantes réagit alors comme réagirait un romancier d'aujourd'hui : avec rage ; il attaque violemment le plagiaire et proclame avec orgueil : « Pour moi seul naquit don Quichotte, et moi pour lui. Il sut agir, moi écrire. Lui et moi ne sommes qu'une même chose… »

Depuis Cervantes, voilà la marque première et fondamentale d'un roman : c'est une création unique et inimitable, inséparable de l'imagination d'un seul auteur. Avant qu'il ne fût écrit, personne ne pouvait imaginer un don Quichotte ; il était l'*inattendu* même ; et sans le charme de l'inattendu aucun grand personnage romanesque (et aucun grand roman) ne serait désormais concevable.

La naissance de l'art du roman fut liée à la prise de conscience du droit de l'auteur et à sa défense féroce. Le romancier est le seul maître de son œuvre ; il *est* son œuvre. Il n'en fut pas toujours ainsi. Et il n'en sera pas toujours ainsi. Mais alors, l'art du roman, l'héritage de Cervantes, n'existera plus.

CINQUIÈME PARTIE

L’ESTHÉTIQUE ET L’EXISTENCE

L’ESTHÉTIQUE ET L’EXISTENCE

Où chercher les raisons les plus profondes pour lesquelles les hommes ressentent les uns pour les autres sympathie ou antipathie, peuvent ou non être amis ? Clarisse et Walter, de *L’Homme sans qualités*, sont de vieilles connaissances d’Ulrich. Ils apparaissent pour la première fois sur la scène du roman quand Ulrich entre chez eux et les voit jouer à quatre mains au piano. « Cette idole basse sur pattes, à large gueule, croisé de bouledogue et de basset », ce terrible « mégaphone à travers lequel l’âme lance ses cris dans le Tout comme un cerf en rut », le piano représente pour Ulrich tout ce qu’il déteste le plus.

Cette métaphore éclaircit l’insurmontable mésentente entre Ulrich et le couple ; une mésentente qui paraît arbitraire et injustifiable puisqu’elle ne provient d’aucun conflit d’intérêts et n’est ni politique, ni idéologique, ni religieuse ; si elle est à ce point insaisissable, c’est que ses racines descendent trop profondément, jusqu’aux *fondements esthétiques* de leurs personnes ; la musique, rappelons-nous ce que disait Hegel, est l’art le plus lyrique ; plus lyrique que la poésie lyrique elle-même. Pendant tout le roman, Ulrich se heurtera au lyrisme de ses amis.

Plus tard, Clarisse est en train de s’éprendre de la cause de Moosbrugger, un assassin condamné à la peine de mort que la société mondaine veut sauver en essayant de prouver sa folie et, par là, son innocence. « Moosbrugger, c’est comme la musique », répète partout Clarisse, et par cette sentence illogique (intentionnellement illogique parce qu’il sied à l’esprit lyrique de se présenter par des phrases illogiques) son âme lance des cris de compassion dans l’Univers. À ces cris, Ulrich reste froid. Non qu’il souhaite la peine de mort pour un aliéné, mais parce qu’il ne peut souffrir l’hystérie lyrique de ses défenseurs.

Les concepts esthétiques n’ont commencé à m’intéresser qu’au moment où j’ai aperçu leurs racines existentielles ; où je les ai compris comme des concepts existentiels ; car, constamment, les gens simples ou raffinés, intelligents ou sots, sont confrontés dans leur vie au beau, au laid, au sublime, au comique, au tragique, au lyrique, au dramatique, à l’action, aux péripéties, à la catharsis, ou, pour parler de concepts moins philosophiques, à l’agélastie, au kitsch ou au vulgaire ; tous ces concepts sont des pistes qui mènent à divers aspects de l’existence inaccessibles par aucun autre moyen.

L’ACTION

L’art épique est fondé sur l’action, et la société exemplaire où l’action pouvait se manifester en pleine liberté était celle de l’époque héroïque grecque ; c’est ce que dit Hegel et il le démontre avec *L’Iliade* : même si Agamemnon est le premier des rois, d’autres rois et princes se sont regroupés autour de lui librement et ils sont libres, à l’instar d’Achille, de s’éloigner de la bataille. Le peuple aussi est allé avec ses princes de sa propre volonté ; il n’existait aucune loi qui pût le contraindre ; seuls les impulsions personnelles, le sens de l’honneur, le respect, l’humilité devant le plus fort, la fascination exercée par le courage d’un héros, etc., déterminaient le comportement des gens. La liberté de participer à la lutte de même que la liberté de la déserter ont garanti à tout un chacun son indépendance. Ainsi l’action a-t-elle gardé un caractère personnel et, partant, sa forme poétique.

À ce monde archaïque, berceau de l’épopée, Hegel oppose la société de son propre temps, organisée en État, dotée d’une constitution, de lois, d’une justice, d’une administration omnipotente, de ministères, d’une police, etc. ; cette société impose ses principes moraux à l’individu dont le

comportement est ainsi déterminé beaucoup plus par des volontés anonymes venues de l'extérieur que par sa personnalité propre. Et c'est dans un tel monde que le roman est né. Comme jadis l'épopée, lui aussi est fondé sur l'action. Mais, dans un roman, l'action se problématise, apparaît comme une question multiple : si l'action n'est que le résultat de l'obéissance, est-elle encore action ? et comment distinguer l'action des gestes répétitifs de la routine ? et que veut dire *in concreto* le mot « liberté » dans le monde moderne bureaucratisé où les possibilités d'agir sont si infimes ?

James Joyce et Kafka ont touché aux extrêmes limites de ces questions. Le gigantesque microscope joycien agrandit démesurément chaque minuscule geste quotidien et transforme ainsi une seule journée archi-banale de Bloom en grande *odyssée* moderne. Engagé comme arpenteur, K. arrive dans un village, prêt à se battre pour son droit d'y vivre ; mais le bilan de son combat sera minable : après d'infinies tracasseries, il ne réussira qu'à présenter ses réclamations à un impuissant maire de village, puis à un fonctionnaire subalterne qui somnole ; rien de plus ; à côté de l'*odyssée* moderne de Joyce, *Le Château* de Kafka est une *iliade* moderne. Une odyssée et une iliade rêvées sur l'envers du monde épique dont l'endroit n'était plus accessible.

Cent cinquante ans auparavant, Laurence Sterne a déjà saisi ce caractère problématique et paradoxal de l'action ; dans *Tristram Shandy,* il n'y a d'actions qu'infinitésimales ; pendant plusieurs chapitres, le père Shandy essaie, avec sa main gauche, de retirer le mouchoir de sa poche droite et d'enlever en même temps, avec sa main droite, la perruque de sa tête ; pendant plusieurs chapitres, le docteur Slop est en train de défaire les nœuds, trop nombreux et trop bien serrés, du sac où sont enfermés les instruments chirurgicaux destinés à la mise au monde de Tristram. Cette absence d'action (ou cette miniaturisation de l'action) est traitée avec un sourire idyllique (sourire que ne connaîtront ni Joyce ni Kafka et qui restera sans pareil dans toute l'histoire du roman). Je crois voir dans ce sourire une mélancolie radicale : qui agit veut vaincre ; qui vainc apporte de la souffrance à l'autre ; le renoncement à l'action est la seule voie du bonheur et de la paix.

LES AGÉLASTES

« L'affectation de gravité » s'exhibe partout autour de lui et le pasteur Yorick, un des personnages de *Tristram Shandy*, n'y voit que friponnerie, « un manteau qui dissimule l'ignorance ou la bêtise ». Autant qu'il peut, il la pourchasse par des commentaires « de drôlerie et d'humour ». Cette « imprudente façon de plaisanter » s'avère dangereuse ; « chaque dizaine de bons mots lui vaut une centaine d'ennemis », si bien qu'un jour, n'ayant plus la force de résister à la vengeance des *agélastes,* il « jette son épée » et finit par mourir, « le cœur brisé ». Oui, en racontant l'histoire de son Yorick, Laurence Sterne utilise le mot « agélastes ». C'est le néologisme que Rabelais a créé à partir du grec pour désigner ceux qui ne savent pas rire. Rabelais avait horreur des agélastes à cause desquels, selon ses mots, il a failli « ne plus écrire un iota ». L'histoire de Yorick est une salutation fraternelle que Sterne adresse à son maître à travers deux siècles.

Il y a des gens dont j'admire l'intelligence, estime l'honnêteté mais avec lesquels je me sens mal à l'aise : je censure mes propos pour ne pas être mal compris, pour ne pas paraître cynique, pour ne pas les blesser par un mot trop léger. Ils ne vivent pas en paix avec le comique. Je ne le leur reproche pas : leur *agélastie* est profondément enfouie en eux et ils n'y peuvent rien. Mais moi non plus je n'y peux rien et, sans les détester, je les évite de loin. Je ne veux pas finir comme le pasteur Yorick.

Chaque concept esthétique (et l'agélastie en est un) ouvre une problématique sans fin. Ceux qui, jadis, jetaient sur Rabelais des anathèmes idéologiques (théologiques) y étaient incités par quelque

chose de plus profond encore que la foi en un dogme abstrait. C'était un désaccord esthétique qui les excédait : le désaccord viscéral avec le non-sérieux ; l'indignation contre le scandale d'un rire déplacé. Car si les agélastes ont tendance à voir dans chaque plaisanterie un sacrilège, c'est parce que, en effet, chaque plaisanterie *est* un sacrilège. Il y a une incompatibilité sans appel entre le comique et le sacré, et on peut seulement se demander où commence le sacré et où il finit. Est-il confiné au seul Temple ? Ou son domaine s'étend-il plus loin, annexe-t-il aussi ce qu'on appelle les grandes valeurs laïques, la maternité, l'amour, le patriotisme, la dignité humaine ? Ceux pour qui la vie est sacrée, entièrement, sans restriction, réagissent à n'importe quelle blague avec irritation, irritation ouverte ou cachée, car dans n'importe quelle blague se révèle le comique qui en tant que tel est un outrage au caractère sacré de la vie.

On ne comprendra pas le comique sans comprendre les agélastes. Leur existence donne au comique sa pleine dimension, le montre comme un pari, un risque, dévoile son essence dramatique.

L'HUMOUR

Dans *Don Quichotte*, on entend un rire qu'on dirait sorti des farces médiévales : on rit du chevalier portant un plat à barbe en guise de casque, on rit de son valet qui reçoit une raclée. Mais à part ce comique-là, souvent stéréotypé, souvent cruel, Cervantes nous fait savourer un tout autre comique, beaucoup plus subtil :

Un aimable gentilhomme de campagne invite don Quichotte dans sa demeure où il habite avec son fils qui est poète. Le fils, plus lucide que son père, reconnaît tout de suite dans l'invité un fou et se plaît à garder ostensiblement ses distances. Puis, don Quichotte convie le jeune homme à lui réciter sa poésie ; empressé, celui-ci obéit et don Quichotte fait un éloge grandiloquent de son talent ; heureux, flatté, le fils est ébloui par l'intelligence de l'invité et oublie illico sa folie. Qui est donc le plus fou, le fou qui fait l'éloge du lucide ou le lucide qui croit à l'éloge du fou ? Nous sommes entrés dans la sphère d'un autre comique, plus fin et infiniment précieux. Nous ne rions pas parce que quelqu'un est ridiculisé, moqué, ou même humilié, mais parce qu'une réalité, subitement, se découvre dans son ambiguïté, les choses perdent leur signification apparente, l'homme en face de nous n'est pas ce qu'il pense être. Voilà *l'humour* (l'humour qui, pour Octavio Paz, est la « grande invention » des Temps modernes, due à Cervantes).

L'humour n'est pas une étincelle qui jaillit brièvement lors du dénouement comique d'une situation ou d'un récit pour nous faire rire. Sa lumière discrète s'étend sur tout le vaste paysage de la vie. Essayons, comme si c'était une bobine de film, de revoir *pour la deuxième fois* la scène que je viens de raconter : l'aimable gentilhomme emmène don Quichotte dans son château et lui présente son fils qui se hâte de montrer à l'extravagant invité sa réserve et sa supériorité. Mais, cette fois, nous sommes avertis : nous avons déjà vu la félicité narcissique du jeune homme au moment où don Quichotte fera l'éloge de ses poèmes ; quand nous revoyons maintenant le commencement de la scène, le comportement du fils nous apparaît tout de suite prétentieux, inapproprié à son âge, c'est-à-dire comique *dès le début*. C'est ainsi que voit le monde un homme adulte qui a derrière lui beaucoup d'expérience de la « nature humaine » (qui regarde la vie avec l'impression de revoir des bobines de films déjà vues) et qui, depuis longtemps, a cessé de prendre au sérieux le sérieux des hommes.

ET SI LE TRAGIQUE NOUS AVAIT ABANDONNÉS

Après des expériences douloureuses, Créon a compris que ceux qui sont responsables de la cité ont le devoir de dompter leurs passions personnelles ; fort de cette conviction, il entre en conflit mortel avec Antigone qui défend contre lui les devoirs non moins légitimes de l'individu. Il est intransigeant, elle meurt, et lui, écrasé par sa culpabilité, désire « ne jamais plus revoir un lendemain ». *Antigone* a inspiré à Hegel sa méditation magistrale sur le tragique : deux antagonistes s'affrontent, chacun inséparablement lié à une vérité qui est partielle, relative, mais, si on la considère en elle-même, entièrement justifiée. Chacun est prêt à sacrifier sa vie pour elle, mais ne peut la faire triompher qu'au prix de la ruine totale de l'adversaire. Ainsi sont-ils tous les deux à la fois justes et coupables. C'est à l'honneur des grands personnages tragiques que d'être coupables, dit Hegel. La conscience profonde de la culpabilité rend possible une réconciliation future.

Affranchir les grands conflits humains de l'interprétation naïve du combat entre le bien et le mal, les comprendre sous l'éclairage de la tragédie, fut une immense performance de l'esprit ; elle fit apparaître la relativité fatale des vérités humaines ; elle fit ressentir le besoin de rendre justice à l'ennemi. Mais la vitalité du manichéisme moral est invincible : je me souviens d'une adaptation d'*Antigone* que j'ai vue à Prague aussitôt après la guerre ; tuant le tragique dans la tragédie, son auteur faisait de Créon un odieux fasciste qui écrasait une héroïne de la liberté.

De telles actualisations politiques d'*Antigone* ont été très en vogue après la Seconde Guerre mondiale. Hitler avait apporté non seulement d'indicibles horreurs à l'Europe mais il l'avait spoliée de son sens du tragique.

À l'instar du combat contre le nazisme, toute l'histoire politique contemporaine serait dès lors vue et vécue comme un combat du bien contre le mal. Les guerres, les guerres civiles, les révolutions, les contre-révolutions, les luttes nationales, les révoltes et leur répression ont été chassées du territoire du tragique et expédiées sous l'autorité de juges avides de châtiment. Est-ce une régression ? Une rechute au stade pré-tragique de l'humanité ? Mais en ce cas, qui a régressé ? L'Histoire elle-même, usurpée par des criminels ? Ou notre façon de comprendre l'Histoire ? Je me dis souvent : le tragique nous a abandonnés ; et là est, peut-être, le vrai châtiment.

LE DÉSERTEUR

Homère ne met pas en doute les raisons qui ont amené les Grecs à assiéger la ville de Troie. Mais, quand il jette son regard sur cette même guerre d'une distance de plusieurs siècles, Euripide est loin d'admirer Hélène et montre la disproportion entre la valeur de cette femme et les milliers de vies sacrifiées pour elle. Dans *Oreste,* il fait dire à Apollon : « Les dieux n'ont voulu qu'Hélène fût si belle que pour mettre en conflit les Grecs et les Troyens, et par leur carnage alléger la terre des trop nombreux mortels qui la gênaient. » Soudain, tout est clair : le sens de la guerre la plus célèbre n'avait rien à voir avec une grande cause quelconque ; son seul but était la tuerie. Mais en ce cas-là, peut-on encore parler de tragique ?

Demandez aux gens quelle était la vraie raison de la guerre de 14. Personne ne saura répondre, même si cette gigantesque boucherie est à la racine de tout le siècle récemment révolu et de tout son mal. Si au moins on pouvait nous dire que les Européens se sont entre-tués alors pour sauver l'honneur d'un cocu !

Euripide n'allait pas jusqu'à trouver la guerre de Troie comique. Un roman a franchi ce pas. Le soldat Chvéïk de Hasek se sent si peu attaché aux buts de la guerre qu'il ne les conteste même pas ; il

ne les connaît pas ; il ne cherche pas à les connaître. La guerre est affreuse mais il ne la prend pas au sérieux. On ne prend pas au sérieux ce qui n'a pas de sens.

Il y a des moments où l'Histoire, ses grandes causes, ses héros, peut apparaître dérisoire et même comique, mais il est difficile, inhumain, voire surhumain, de la voir ainsi durablement. Peut-être les déserteurs en sont-ils capables. Chvéïk est un déserteur. Non pas dans le sens juridique du terme (celui qui quitte illégalement l'armée) mais dans le sens de sa totale indifférence envers le grand conflit collectif. De tous les points de vue, politique, juridique, moral, le déserteur paraît déplaisant, condamnable, apparenté aux lâches et aux traîtres. Le regard du romancier le voit autrement : le déserteur est celui qui refuse d'accorder un sens aux luttes de ses contemporains. Qui refuse de voir une grandeur tragique dans des massacres. Qui répugne à participer comme un pitre à la comédie de l'Histoire. Sa vision des choses est souvent lucide, très lucide, mais elle rend sa position difficile à tenir ; elle le désolidarise d'avec les siens ; elle l'éloigne de l'humanité.

(Pendant la guerre de 14, tous les Tchèques se sentaient étrangers aux buts pour lesquels l'Empire habsbourgeois les avait envoyés se battre ; Chvéïk, entouré de déserteurs, était donc un déserteur exceptionnel : un déserteur heureux. Quand je pense à l'énorme popularité dont il jouit toujours dans son pays, l'idée me vient que de telles grandes situations collectives, rares, quasi secrètes, non partagées par d'autres, peuvent donner jusqu'à sa raison d'être à l'existence d'une nation.)

LA CHAÎNE TRAGIQUE

Un acte, si innocent soit-il, n'expire pas dans la solitude. Il provoque, comme effet, un autre acte et met en branle toute une chaîne d'événements. Où finit la responsabilité de l'homme à l'égard de son acte qui se prolonge ainsi sans fin, dans une transformation incalculable et monstrueuse ? Dans le grand discours qu'il prononce à la fin *d'Œdipe roi,* Œdipe maudit ceux qui, jadis, ont sauvé son corps d'enfant dont ses parents voulaient se débarrasser ; il maudit la bonté aveugle qui a déclenché un indicible mal ; il maudit cette chaîne d'actes où l'honnêteté de l'intention ne joue aucun rôle ; il maudit cette chaîne infinie qui lie ensemble tous les êtres humains et en fait une seule humanité tragique.

Œdipe est-il coupable ? Ce mot repris du vocabulaire des juristes n'a aucun sens ici. À la fin d'*Œdipe roi,* il se crève les yeux avec les agrafes de la tunique de Jocaste qui s'est pendue. Est-ce de sa part un acte de justice qu'il veut s'appliquer à lui-même ? La volonté de se punir ? Ou bien n'est-ce pas plutôt un cri de désespoir ? Le désir de ne plus voir les horreurs dont il est la cause et la cible ? Donc, un désir non pas de justice mais de néant ? Dans *Œdipe à Colone,* la dernière pièce qui nous est restée de Sophocle, Œdipe, maintenant aveugle, se défend violemment contre les accusations de Créon et proclame son innocence sous le regard approbateur d'Antigone qui l'accompagne.

Ayant eu jadis l'occasion d'observer des hommes d'État communistes, j'ai dû constater, surpris, qu'ils étaient souvent extrêmement critiques envers la réalité née de leurs actes qu'ils avaient vus se transformer sous leurs yeux en une incontrôlable chaîne de conséquences. S'ils étaient vraiment si lucides, me direz-vous, pourquoi n'ont-ils pas claqué la porte ? Était-ce par opportunisme ? Par amour du pouvoir ? Par peur ? Peut-être. Mais on ne peut pas exclure qu'au moins quelques-uns aient agi guidés par le sens de leur responsabilité à l'égard d'un acte qu'ils avaient jadis aidé à lâcher dans le monde et dont ils ne voulaient pas renier la paternité, caressant toujours l'espoir qu'ils seraient capables de le corriger, de l'infléchir, de lui redonner un sens. Plus cet espoir se révélait illusoire, plus ressortait le tragique de leur existence.

L’ENFER

Dans le dixième chapitre de *Pour qui sonne le glas*, Hemingway raconte le jour où les républicains (et c’est avec eux qu’il sympathise, comme homme et comme auteur) conquièrent une petite ville tenue par les fascistes. Ils condamnent sans procès une vingtaine de personnes et les chassent sur la place où, entre-temps, ils ont regroupé des hommes armés de fléaux, de fourches, de faux afin qu’ils tuent les coupables. Coupables ? À la plupart d’entre eux on ne peut reprocher que leur appartenance passive au parti fasciste, si bien que les bourreaux, gens simples qui les connaissent bien et ne les détestent pas, sont d’abord timides et réticents ; ce n’est que sous l’effet de l’alcool et puis du sang qu’ils s’excitent jusqu’à ce que la scène (sa description détaillée occupe presque un dixième du roman !) finisse par un atroce déchaînement de cruauté où tout devient un *enfer*.

Sans cesse, les concepts esthétiques se transforment en questions ; je me demande : l’Histoire est-elle tragique ? Disons-le différemment : la notion de tragique a-t-elle un sens hors du destin personnel ? Quand l’Histoire met en branle les masses, les armées, les souffrances et les vengeances, on ne peut plus distinguer les volontés individuelles ; la tragédie est entièrement engloutie par les débordements d’égouts qui submergent le monde.

À la rigueur, on peut chercher le tragique enseveli sous les décombres des horreurs, dans la première impulsion de ceux qui ont eu le courage de risquer leur vie pour leur vérité.

Mais il y a des horreurs sous lesquelles aucune fouille archéologique ne trouvera le moindre vestige de tragique ; des tueries pour l’argent ; pis : pour une illusion ; encore pis : pour une stupidité.

L’enfer (l’enfer sur terre) n’est pas tragique ; l’enfer, c’est l’horreur sans aucune trace de tragique.

SIXIÈME PARTIE

LE RIDEAU DÉCHIRÉ

PAUVRE ALONSO QUIJADA

Un pauvre gentilhomme de village, Alonso Quijada, a décidé d'être un chevalier errant et s'est donné pour nom don Quichotte de la Manche. Comment définir son identité ? Il est celui qu'il n'est pas.

Il dérobe à un barbier son plat à barbe en cuivre qu'il prend pour un casque. Plus tard, par hasard, le barbier arrive dans la taverne où don Quichotte se trouve en compagnie ; il voit son plat à barbe et veut le reprendre. Mais don Quichotte, fier, refuse de tenir le casque pour un plat à barbe. Du coup un objet apparemment si simple devient question. Comment prouver d'ailleurs qu'un plat à barbe posé sur une tête n'est pas un casque ? L'espiègle compagnie, amusée, trouve le seul moyen objectif de démontrer la vérité : le vote secret. Tous les gens présents y participent et le résultat est sans équivoque : l'objet est reconnu comme casque. Admirable blague ontologique !

Don Quichotte est amoureux de Dulcinée. Il ne l'a vue que fugitivement, ou peut-être jamais. Il est amoureux mais, comme il le dit lui-même, « seulement parce que les chevaliers errants sont obligés de l'être ». Infidélités, trahisons, déceptions amoureuses, toute la littérature narrative connaît cela depuis toujours. Mais chez Cervantes, ce ne sont pas les amants, c'est l'amour, la notion même d'amour, qui est mise en question. Car qu'est-ce que l'amour si on aime une femme sans la connaître ? Une simple décision d'aimer ? Ou même une imitation ? La question nous concerne tous : si, depuis notre enfance, les exemples d'amour ne nous invitaient pas à les suivre, saurions-nous ce que veut dire aimer ?

Un pauvre gentilhomme de village, Alonso Quijada, a ouvert l'histoire de l'art du roman avec trois questions sur l'existence : qu'est-ce que l'identité d'un individu ? qu'est-ce que la vérité ? qu'est-ce que l'amour ?

LE RIDEAU DÉCHIRÉ

Encore une visite à Prague après 1989. De la bibliothèque d'un ami je retire au hasard un livre de Jaromir John, romancier tchèque d'entre les deux guerres. Le roman est depuis longtemps oublié ; il s'intitule *Le Monstre à explosion* et je le lis ce jour-là pour la première fois. Ecrit vers 1932, il raconte une histoire qui se passe quelque dix ans plus tôt, pendant les premières années de la République tchécoslovaque proclamée en 1918. Monsieur Engelbert, conseiller forestier au temps de l'ancien régime de la monarchie habsbourgeoise, emménage à Prague pour y passer sa retraite ; mais se heurtant à la modernité agressive du jeune État, il va de déception en déception. Situation archiconnue. Une chose, pourtant, est inédite : l'horreur de ce monde moderne, la malédiction de monsieur Engelbert, ce n'est pas le pouvoir de l'argent ni l'arrogance des arrivistes, c'est le bruit ; non pas le bruit ancien d'un orage ou d'un marteau, mais le bruit nouveau des moteurs, notamment des automobiles et des motocyclettes : des « monstres à explosion ».

Pauvre monsieur Engelbert : il s'installe d'abord dans une villa d'un quartier résidentiel ; là, les automobiles lui font découvrir pour la première fois le mal qui transformera sa vie en une fuite sans fin. Il déménage vers un autre quartier, content que, dans sa rue, les automobiles soient interdites d'accès. Ignorant que l'interdiction n'est que temporaire, il est exaspéré la nuit où il entend les « monstres à explosion » vrombir à nouveau sous sa fenêtre. Dès lors il ne va au lit qu'avec du coton dans les oreilles, comprenant que « dormir, c'est le désir humain le plus fondamental et que la mort causée par l'impossibilité de sommeil doit être la pire des morts ». Il cherche le silence dans des

hôtels de campagne (vainement), dans des villes de province chez d'anciens collègues (vainement), et finit par passer ses nuits dans des trains qui, avec leur bruit doux et archaïque, lui procurent un sommeil relativement paisible dans sa vie d'homme traqué.

Quand John écrivait son roman, on comptait probablement une voiture pour cent Praguois ou, que sais-je, pour mille. C'est précisément quand il était encore rare que le phénomène du bruit (bruit des moteurs) apparaissait dans toute son étonnante nouveauté. Déduisons-en une règle générale : la portée existentielle d'un phénomène social est perceptible avec la plus grande acuité non pas au moment de son expansion mais quand il se trouve à ses débuts, incomparablement plus faible qu'il ne le deviendra demain. Nietzsche remarque qu'au XVI[e] siècle l'Église n'était nulle part au monde moins corrompue qu'en Allemagne et que c'est à cause de cela que la Réforme a pris naissance précisément là, car seuls les « débuts de la corruption étaient éprouvés comme intolérables ». La bureaucratie à l'époque de Kafka était un enfant innocent en comparaison de celle d'aujourd'hui, et c'est pourtant Kafka qui a découvert sa monstruosité qui depuis est devenue banale et n'intéresse plus personne. Dans les années soixante du XX[e] siècle, de brillants philosophes ont soumis « la société de consommation » à une critique qui s'est trouvée au fil des ans si caricaturalement dépassée par la réalité qu'on se sent gêné de s'en réclamer. Car il faut rappeler une autre règle générale : tandis que la réalité n'a aucune honte à se répéter, la pensée, face à la répétition de la réalité, finit toujours par se taire.

En 1920, monsieur Engelbert était encore étonné par le bruit des « monstres à explosion » ; les générations suivantes l'ont trouvé naturel ; après l'avoir horrifié, rendu malade, le bruit, peu à peu, a remodelé l'homme ; par son omniprésence et sa permanence, il a fini par lui inculquer le *besoin de bruit* et avec cela un tout autre rapport à la nature, au repos, à la joie, à la beauté, à la musique (qui, devenue un fond sonore ininterrompu, a perdu son caractère d'art) et même à la parole (qui n'occupe plus comme jadis la place privilégiée dans le monde des sons). Dans *l'histoire de l'existence* ce fut un changement si profond, si durable qu'aucune guerre, aucune révolution n'est à même d'en produire de semblable ; un changement dont Jaromir John a modestement remarqué et décrit le commencement.

Je dis « modestement » car John était l'un de ces romanciers qu'on appelle *mineurs* ; pourtant, grand ou petit, c'était un romancier vrai : il ne recopiait pas des vérités brodées sur le *rideau de la préinterprétation* ; il a eu le courage cervantesque de déchirer le rideau. Faisons sortir monsieur Engelbert du roman et imaginons-le en tant qu'homme réel qui se met à écrire son autobiographie ; non, elle ne ressemble pas du tout au roman de John ! Car, comme la plupart de ses semblables, monsieur Engelbert est habitué à juger la vie d'après ce qu'on peut lire sur le rideau suspendu devant le monde ; il sait que le phénomène du bruit, si désagréable qu'il soit pour lui, n'est pas digne d'intérêt. En revanche, la liberté, l'indépendance, la démocratie ou, vus sous l'angle opposé, le capitalisme, l'exploitation, l'inégalité, oui, cent fois oui, ce sont là des notions graves, capables de donner du sens à un destin, de rendre noble un malheur ! Aussi, dans son autobiographie que je le vois écrire avec du coton dans les oreilles, il accorde une grande importance à l'indépendance retrouvée de sa patrie et fustige l'égoïsme des arrivistes ; quant aux « monstres à explosion », il les a relégués en bas de page, simple mention d'un ennui anodin qui, somme toute, prête à rire.

LE RIDEAU DÉCHIRÉ DU TRAGIQUE

Une fois encore je veux faire surgir la silhouette d'Alonso Quijada ; le voir monter sa Rossinante et partir en quête de grandes batailles. Il est prêt à sacrifier sa vie pour une noble cause, mais la

tragédie ne veut pas de lui. Car dès sa naissance, le roman se méfie de la tragédie : de son culte de la grandeur ; de ses origines théâtrales ; de sa cécité envers la prose de la vie. Pauvre Alonso Quijada. Dans la proximité de sa triste figure, tout devient comédie.

Aucun romancier, probablement, ne s'est laissé plus séduire par le pathos du tragique que Victor Hugo dans *Quatrevingt-treize* (1874), son roman sur la Grande Révolution française. Ses trois protagonistes, maquillés et en costumes, donnent l'impression d'être passés directement des planches au roman : le marquis de Lantenac, passionnément dévoué à la monarchie ; Cimourdain, le grand personnage de la Révolution non moins convaincu de sa vérité ; enfin, le neveu de Lantenac, Gauvain, aristocrate devenu sous l'influence de Cimourdain un grand général de la Révolution.

Voici la fin de leur histoire : au milieu d'une bataille affreusement cruelle dans un château assiégé par l'armée de la Révolution, Lantenac réussit à s'évader par un couloir secret. Puis, déjà à l'abri des assiégeants, dans la nature, il voit le château en feu et entend les sanglots désespérés d'une mère. À ce moment, il se rappelle que trois enfants d'une famille républicaine sont retenus comme otages derrière une porte de fer dont il a la clé dans sa poche. Il a déjà vu des centaines de morts, des hommes, des femmes, des vieillards, et n'a pas bronché. Mais la mort d'enfants, non, jamais, au grand jamais, il ne peut permettre cela ! Il reprend donc le même couloir souterrain et, devant ses ennemis médusés, libère les enfants des flammes. Arrêté, il est condamné à mort. Quand Gauvain apprend l'acte héroïque de son oncle, ses certitudes morales sont ébranlées : celui qui s'est sacrifié pour sauver des vies d'enfants ne mérite-t-il pas d'être pardonné ? Il aide Lantenac à s'évader, sachant que par là il se condamne lui-même. En effet, fidèle à la morale intransigeante de la Révolution, Cimourdain envoie Gauvain à la guillotine bien qu'il l'aime comme son propre fils. Pour Gauvain, le verdict de mort est juste, il l'accepte, serein. Au moment où le couperet commence à descendre, Cimourdain, le grand révolutionnaire, se tire une balle dans le cœur.

Ce qui fait de ces personnages les acteurs d'une tragédie, c'est leur identification totale avec les convictions pour lesquelles ils sont prêts à mourir, et meurent. *L'Éducation sentimentale*, écrite cinq ans plus tôt (1869) et traitant aussi d'une révolution (celle de 1848), se passe dans un univers situé entièrement de l'autre côté du tragique : les personnages ont leurs opinions, mais ce sont des opinions légères, sans poids, sans nécessité ; ils en changent facilement, non pas en raison d'un profond réexamen intellectuel mais comme s'ils changeaient de cravate parce que sa couleur ne leur plaît plus. Quand Deslauriers se vit refuser par Frédéric les quinze mille francs promis pour sa revue, immédiatement « son amitié pour Frédéric était morte […] Une haine l'envahit contre les riches. Il pencha vers les opinions de Sénécal et se promettait de les servir ». Après que madame Arnoux eut déçu Frédéric par sa chasteté, celui-ci « souhaitait, comme Deslauriers, un bouleversement universel… ».

Sénécal, le révolutionnaire le plus acharné, « le démocrate », « l'ami du peuple », devient directeur d'usine et traite le personnel avec arrogance. Frédéric : « Ah, pour un démocrate vous êtes bien dur ! » Sénécal : « La Démocratie n'est pas le dévergondage de l'individualisme. C'est le niveau commun sous la loi, la répartition du travail, l'ordre ! » Il redevient révolutionnaire pendant les journées de 1848, puis, l'arme à la main, il réprime cette même révolution. Pourtant, il ne serait pas juste de voir en lui un opportuniste habitué à retourner sa veste. Révolutionnaire ou contre-révolutionnaire, il est toujours le même. Car – et c'est une immense découverte de Flaubert – ce sur quoi s'appuie une attitude politique n'est pas une opinion (cette chose si fragile, si vaporeuse !) mais quelque chose de moins rationnel et de plus solide : par exemple, chez Sénécal, un attachement archétypal à l'ordre, une haine archétypale de l'individu (du « dévergondage de l'individualisme », comme il dit).

Rien n'est plus étranger à Flaubert que de juger moralement ses personnages ; leur manque de

convictions ne rend pas Frédéric ou Deslauriers condamnables ou antipathiques ; d'ailleurs, ils sont loin d'être lâches ou cyniques et ressentent souvent le besoin d'une action courageuse ; le jour de la révolution, au milieu de la foule, avisant à côté de lui un homme atteint d'une balle dans les reins, Frédéric « se jetait en avant, furieux… ». Mais ce ne sont que des pulsions passagères qui ne se transforment pas en attitude durable.

Seul le plus naïf de tous, Dussardier, se laisse tuer pour son idéal. Mais sa place dans le roman est secondaire. Dans une tragédie, le destin tragique occupe l'avant-scène. Dans le roman de Flaubert, ce n'est qu'à l'arrière-plan qu'on peut entrevoir son passage fugace telle une lueur qui s'égare.

LA FÉE

Lord Allworthy a engagé deux précepteurs pour s'occuper du jeune Tom Jones : l'un, Square, est un homme moderne, ouvert aux pensées libérales, à la science, aux philosophes ; l'autre, le pasteur Thwackum, est un conservateur pour qui la seule autorité est la religion ; deux hommes lettrés mais en même temps méchants et sots. Ils préfigurent parfaitement le sinistre duo de *Madame Bovary* : le pharmacien Homais, féru de science et de progrès, et, à côté de lui, le curé Bournisien, bigot.

Si sensible qu'il fût au rôle de la bêtise dans la vie, Fielding la voyait comme une exception, un hasard, un défaut (détestable ou comique) qui ne pouvait pas modifier profondément sa vision du monde. Chez Flaubert, la bêtise est différente ; elle n'est pas exception, hasard, défaut ; elle n'est pas un phénomène pour ainsi dire quantitatif, un manque de quelques molécules d'intelligence qu'on pourrait guérir par l'instruction ; elle est inguérissable ; présente partout, dans la pensée des sots aussi bien que des génies, elle est une part indissociable de la « nature humaine ».

Souvenons-nous de ce que Sainte-Beuve a reproché à Flaubert : dans *Madame Bovary*, « le bien est trop absent ». Comment ! Et Charles Bovary ! Dévoué à sa femme, à ses malades, dépourvu de tout égoïsme, n'est-il pas un héros, un martyr de bonté ? Comment l'oublier, lui qui, après la mort d'Emma, ayant appris toutes ses infidélités, ne ressent aucune colère, seulement une tristesse infinie ? Comment oublier l'intervention chirurgicale qu'il a bricolée sur le pied bot d'Hippolyte, un valet d'écurie ! Tous les anges ont plané alors au-dessus de lui, la charité, la générosité, l'amour du progrès ! Tout le monde l'a félicité, et même Emma, sous le charme du bien, l'a embrassé, émue ! Quelques jours plus tard l'opération se révèle absurde et Hippolyte, après d'indicibles souffrances, est amputé d'une jambe. Charles reste abattu et pathétiquement abandonné par tous. Personnage invraisemblablement bon et pourtant si réel, il est certainement beaucoup plus digne de compassion que la « bienfaitrice active » de province qui a tellement attendri Sainte-Beuve.

Non, ce n'est pas vrai que « le bien est trop absent » dans *Madame Bovary* ; le hic est ailleurs : la bêtise y est trop présente ; c'est à cause d'elle que Charles est inutilisable pour le « bon spectacle » qu'aurait aimé voir Sainte-Beuve. Mais Flaubert ne veut pas faire de « bons spectacles » ; il veut parvenir « dans l'âme des choses ». Et dans l'âme des choses, dans l'âme de *toutes* les choses humaines, partout, il la voit danser, la tendre fée de la bêtise. Cette fée discrète s'accommode merveilleusement et du bien et du mal, et du savoir et de l'ignorance, d'Emma aussi bien que de Charles, de vous aussi bien que de moi. Flaubert l'a introduite au bal des grandes énigmes de l'existence.

LA DESCENTE JUSQU'AU FOND NOIR D'UNE BLAGUE

Quand Flaubert a raconté le projet de *Bouvard et Pécuchet* à Tourguéniev, celui-ci lui a vivement recommandé de le traiter très brièvement. Parfait avis d'un vieux maître. Car cette histoire ne peut garder son efficacité comique que sous la forme d'un récit court ; la longueur la rendrait monotone et ennuyeuse, sinon complètement absurde. Mais Flaubert persiste ; il explique à Tourguéniev : « Si [ce sujet] est traité brièvement, d'une façon concise et légère, ce sera une fantaisie plus ou moins spirituelle, mais sans portée et sans vraisemblance, tandis qu'en détaillant et en développant, j'aurais l'air de croire à mon histoire, et on peut faire une chose sérieuse et même effrayante. »

Le Procès de Kafka a été fondé sur un pari artistique très semblable. Le premier chapitre (celui que Kafka a lu à ses amis qui se sont bien amusés) pourrait être compris (d'ailleurs à juste titre) comme une simple historiette drôle, une blague : un dénommé K. est surpris un matin dans son lit par deux messieurs tout ordinaires qui lui annoncent sans aucune raison son arrestation, mangent à cette occasion son petit déjeuner et se comportent dans sa chambre à coucher avec une arrogance si naturelle que K., en chemise de nuit, timide et maladroit, ne sait quoi faire. Si Kafka, plus tard, n'avait pas fait suivre ce chapitre par d'autres chapitres de plus en plus noirs, personne ne s'étonnerait aujourd'hui que ses amis aient tellement ri. Mais Kafka ne voulait pas écrire (je reprends les termes de Flaubert :) « une fantaisie plus ou moins spirituelle », il voulait donner à cette situation drôle une plus grande « portée », la « détailler et développer », insister sur sa « vraisemblance » pour pouvoir se donner « l'air de croire à cette histoire » et en faire ainsi « une chose sérieuse et même effrayante ». Il voulait descendre *jusqu'au fond noir d'une blague.*

Bouvard et Pécuchet, deux retraités décidés à s'approprier tous les savoirs, sont les personnages d'une blague mais en même temps les personnages d'un mystère ; ils ont des connaissances beaucoup plus riches non seulement que les gens qui les entourent mais que tous les lecteurs qui allaient lire leur histoire. Ils connaissent des faits, les théories les concernant, voire l'argumentation contestant ces théories. Ont-ils un cerveau de perroquet et ne font-ils que répéter ce qu'ils ont appris ? Même cela n'est pas vrai ; ils manifestent souvent un surprenant bon sens et nous leur donnons entièrement raison quand ils se sentent supérieurs aux gens qu'ils fréquentent, sont indignés par leur sottise et refusent de la tolérer. Pourtant, personne ne doute qu'ils soient bêtes. Mais pourquoi nous paraissent-ils bêtes ? Essayez de définir leur bêtise ! Essayez d'ailleurs de définir la bêtise en tant que telle ! Qu'est-ce que c'est que cela, la bêtise ? La raison est capable de démasquer le mal qui se cache perfidement derrière le beau mensonge. Mais face à la bêtise, la raison est impuissante. Elle n'a rien à démasquer. La bêtise ne porte pas de masque. Elle est là, innocente. Sincère. Nue. Et indéfinissable.

Je revois devant moi le grand trio hugolien, Lantenac, Cimourdain, Gauvain, ces trois héros intègres qu'aucun intérêt personnel ne pouvait détourner de la droite ligne, et je me demande : ce qui leur donne la force de persister dans leur opinion, *sans le moindre doute, sans la moindre hésitation*, n'est-ce pas la bêtise ? Une bêtise fière, digne, comme taillée dans le marbre ? Une bêtise qui, fidèlement, les accompagne tous les trois comme jadis une déesse de l'Olympe accompagnait ses héros jusqu'à la mort ?

Oui, c'est ce que je pense. La bêtise n'abaisse nullement la grandeur d'un héros tragique. Inséparable de la « nature humaine », elle est avec l'homme constamment et partout : dans la pénombre des chambres à coucher comme sur les estrades illuminées de l'Histoire.

LA BUREAUCRATIE SELON STIFTER

Je me demande qui le premier découvrit la signification existentielle de la bureaucratie. Probablement Adalbert Stifter. Si, à un certain moment de ma vie, l'Europe centrale n'était pas devenue mon obsession, qui sait si j'aurais lu si attentivement ce vieil auteur autrichien qui, de prime abord, m'était plutôt étranger par ses longueurs, son didactisme, son moralisme, sa chasteté. Pourtant c'est lui l'écrivain-clé de l'Europe centrale du XIX^{e} siècle, la pure fleur de cette époque et de son esprit idyllique et vertueux qu'on appelle le Biedermeier ! Le roman le plus important de Stifter, *Der Nachsommer (*L'*Arrière-saison)* de 1857, est aussi volumineux que son histoire est simple : un jeune homme, Heinrich, au cours d'une excursion en montagne, est surpris par des nuages annonçant l'orage. Il cherche refuge dans une demeure dont le propriétaire, un vieil aristocrate nommé Risach, l'accueille avec hospitalité et se prend d'amitié pour lui. Ce petit château porte le beau nom de « Rosenhaus », la « maison des roses », et Heinrich y reviendra ensuite régulièrement, à raison d'un ou deux séjours par an ; la neuvième année il se marie avec la filleule de Risach et, par là, le roman s'achève.

Le livre ne dévoile son sens profond que vers la fin quand Risach s'isole avec Heinrich et, pendant un long tête-à-tête, lui confie l'histoire de sa vie. Elle réside en deux conflits : l'un privé, l'autre social. C'est sur le second que je m'arrête : Risach avait été autrefois un très haut fonctionnaire. Un jour, constatant que le travail dans l'administration était contraire à son caractère, à ses goûts et penchants, il quitta son poste et s'installa à la campagne, dans sa « maison des roses », pour y vivre en harmonie avec la nature et les villageois, loin de la politique, loin de l'Histoire.

Sa rupture avec la bureaucratie est le résultat non pas de ses convictions politiques ou philosophiques mais de la connaissance qu'il a de lui-même et de son incapacité à être fonctionnaire. Qu'est-ce qu'être fonctionnaire ? Risach l'explique à Heinrich et c'est, autant que je sache, la première (et magistrale) description « phénoménologique » de la bureaucratie :

Tant que l'administration s'élargissait et s'agrandissait, elle devait engager un nombre de plus en plus grand d'employés et parmi eux, inévitablement, de mauvais ou de très mauvais. Il fut donc impératif de créer un système qui permettait que les opérations nécessaires puissent être accomplies sans que la compétence inégale des fonctionnaires les pervertisse ou les affaiblisse. « Pour rendre plus claire ma pensée, continue Risach, je dirais que l'horloge idéale devrait être construite de telle façon qu'elle marche bien même si on échange ses pièces en remplaçant les mauvaises par les bonnes et les bonnes par les mauvaises. Une telle horloge, bien sûr, est inconcevable. Mais l'administration ne peut exister que, précisément, sous une telle forme ou bien, vu l'évolution qu'elle a connue, disparaître. » On n'exige donc pas d'un fonctionnaire qu'il comprenne la problématique dont s'occupe son administration mais qu'il effectue avec zèle diverses opérations sans comprendre, et même sans essayer de comprendre, ce qui se passe dans les bureaux voisins.

Risach ne critique pas la bureaucratie, il explique seulement pourquoi, tel qu'il est, il n'a pas pu lui consacrer sa vie. Ce qui l'a empêché d'être fonctionnaire, c'était son incapacité d'obéir et de travailler pour des objectifs qui se trouvaient par-delà son horizon. Et aussi « son respect pour les choses telles qu'elles sont en elles-mêmes » *(die Ehrfurcht vor den Dingen wie sie an sich sind*), un respect si profond que, pendant des négociations, il ne défendait pas ce qu'exigeaient ses supérieurs mais ce que « les choses exigeaient pour elles-mêmes ».

Car Risach est l'homme du concret ; il a soif d'une vie où il ne ferait que des travaux dont l'utilité lui serait compréhensible ; où il ne fréquenterait que des gens dont il connaîtrait le nom, le métier, la maison, les enfants ; où même le temps serait constamment perçu et savouré sous son aspect concret : le matin, le midi, le soleil, la pluie, l'orage, la nuit.

Sa rupture avec la bureaucratie est l'une des mémorables ruptures de l'homme avec le monde

moderne. Une rupture aussi radicale que paisible, comme il sied à l'atmosphère idyllique de cette étrange œuvre romanesque du Biedermeier.

LE MONDE VIOLÉ DU CHÂTEAU ET DU VILLAGE

Max Weber fut le premier des sociologues pour qui « le capitalisme et la société moderne en général » sont caractérisés *avant tout* par la « rationalisation bureaucratique ». Il ne trouve la révolution socialiste (qui à l'époque n'était qu'un projet) ni dangereuse ni salutaire, elle lui apparaît tout simplement inutile parce que incapable de résoudre le problème principal de la modernité, à savoir la « bureaucratisation » (*Bùrokratisierung*) de la vie sociale qui, selon lui, se poursuivra inexorablement quel que soit le système de propriété des moyens de production.

Weber formule ses idées sur la bureaucratie entre 1905 et sa mort en 1920. Je suis tenté de remarquer qu'un romancier, en l'occurrence Adalbert Stifter, a été conscient de l'importance fondamentale de la bureaucratie cinquante ans avant le grand sociologue. Mais je m'interdis d'entrer dans la controverse entre l'art et la science sur la priorité de leurs découvertes car l'un et l'autre ne visent pas la même chose. Weber a fait une analyse sociologique, historique, politique du phénomène de la bureaucratie. Stifter se posait une autre question : vivre dans un monde bureaucratisé, qu'est-ce que cela signifie *in concreto* pour un homme ? comment son existence en est-elle transformée ?

Quelque soixante ans après *L'Arrière-saison,* Kafka, cet autre Centre-Européen, écrit *Le Château.* Pour Stifter, le monde du château et du village représentait l'oasis où le vieux Risach s'était enfui pour échapper à sa carrière de grand fonctionnaire, pour vivre enfin heureux avec des voisins, des animaux, des arbres, avec les « choses telles qu'elles sont en elles-mêmes ». Ce monde, dans lequel se situent bien d'autres proses de Stifter (et de ses disciples), est devenu pour l'Europe centrale le symbole d'une vie idyllique et idéale. Et c'est ce monde-là, un château avec un paisible village, que Kafka, lecteur de Stifter, fait envahir par des bureaux, une armée de fonctionnaires, une avalanche de dossiers ! Cruellement, il viole le symbole sacré de l'idylle anti-bureaucratique en lui imposant une signification précisément à l'opposé : celle de la victoire totale de la bureaucratisation totale.

LE SENS EXISTENTIEL DU MONDE BUREAUCRATISÉ

Depuis longtemps la révolte d'un Risach rompant avec sa vie de fonctionnaire n'est plus possible. La bureaucratie est devenue omniprésente et on ne lui échappera nulle part ; nulle part on ne trouvera une « maison des roses » pour y vivre en contact intime avec les « choses telles qu'elles sont en elles-mêmes ». Du monde de Stifter, irrévocablement, nous sommes passés au monde de Kafka.

Quand, jadis, mes parents allaient en vacances, ils achetaient des billets à la gare dix minutes avant le départ du train ; ils logeaient dans un hôtel de campagne où, le dernier jour, ils réglaient la note en espèces au patron. Ils vivaient encore dans le monde de Stifter.

Mes vacances se passent dans un autre monde : j'achète les billets deux mois à l'avance en faisant la queue à l'agence de voyages ; là, une bureaucrate s'occupe de moi et téléphone à Air France, où d'autres bureaucrates avec lesquels je ne serai jamais en contact m'affectent une place dans un avion et enregistrent mon nom sous un numéro dans une liste de passagers ; ma chambre, je la retiens aussi à l'avance, en téléphonant à un réceptionniste qui inscrit ma demande sur son ordinateur et en informe

sa petite administration à lui ; le jour de mon départ, les bureaucrates d'un syndicat, après des disputes avec les bureaucrates d'Air France, déclenchent une grève. Après de nombreux coups de téléphone de ma part, et sans s'excuser (personne ne s'excusait jamais auprès de K. ; l'administration se trouve par-delà la politesse), Air France me rembourse et j'achète un billet de train ; pendant mes vacances, je paye partout avec une carte bancaire et chacun de mes dîners est enregistré par la banque à Paris et ainsi tenu à la disposition d'autres bureaucrates, par exemple ceux du fisc ou, au cas où je serais soupçonné d'un crime, de la police. Pour mes petites vacances toute une brigade de bureaucrates se met en mouvement et moi-même je me transforme en bureaucrate de ma propre vie (remplissant des questionnaires, envoyant des réclamations, rangeant des documents dans mes propres archives).

La différence entre la vie de mes parents et la mienne est frappante ; la bureaucratie a infiltré tout le tissu de la vie. « Jamais encore K. n'avait vu nulle part l'administration et la vie à ce point imbriquées, si imbriquées qu'on avait parfois le sentiment que l'administration et la vie avaient pris la place l'une de l'autre » *(Le Château)*. D'emblée, tous les concepts de l'existence ont changé de sens :

Le concept de *liberté* : aucune institution n'interdit à l'arpenteur K. de faire ce qu'il veut ; mais, avec toute sa liberté, que peut-il vraiment faire ? Qu'est-ce qu'un citoyen, avec tous ses droits, peut changer à son environnement le plus proche, au parking qu'on lui construit sous sa maison, au haut-parleur hurleur qu'on installe en face de ses fenêtres ? Sa liberté est aussi illimitée qu'elle est impuissante.

Le concept de *vie privée* : personne n'a l'intention d'empêcher K. de faire l'amour avec Frieda même si elle est la maîtresse de l'omnipotent Klamm ; pourtant, il est suivi partout par les yeux du château, et ses coïts sont parfaitement observés et notés ; les deux aides qu'on lui a affectés sont avec lui pour cela. Quand K. se plaint de leur importunité, Frieda proteste : « Qu'as-tu, chéri, contre les aides ? Nous n'avons rien à leur cacher. » Personne ne contestera notre droit à la vie privée mais celle-ci n'est plus ce qu'elle était : aucun secret ne la protège ; où que nous soyons, nos traces restent dans des ordinateurs ; « nous n'avons rien à leur cacher », dit Frieda ; le secret, nous ne l'exigeons même plus ; la vie privée n'exige plus d'être privée.

Le concept de *temps* : quand un homme s'oppose à un autre, deux temps égaux s'opposent : deux temps limités de vie périssable. Or, aujourd'hui, nous ne sommes plus confrontés l'un à l'autre mais aux administrations dont l'existence ne connaît ni la jeunesse, ni la vieillesse, ni la fatigue, ni la mort, et se passe *hors du temps humain :* l'homme et l'administration vivent deux temps différents. Je lis dans un journal l'histoire banale d'un petit industriel français qui a subi une faillite parce que son débiteur ne lui avait pas payé ses dettes. Il se sent innocent, veut se défendre auprès de la justice, mais aussitôt il renonce : son cas ne pourrait pas être réglé avant quatre ans ; la procédure est longue, sa vie est courte. Ce qui me rappelle le négociant Block du *Procès* de Kafka : sa procédure traîne depuis cinq ans et demi sans aucun jugement ; entre-temps il a dû abandonner ses affaires car « quand on veut faire quelque chose pour son procès, on ne peut plus s'occuper de rien » *(Le Procès*). Ce n'est pas la cruauté qui écrase l'arpenteur K. mais le temps non-humain du château ; l'homme demande des audiences, le château les diffère ; le litige se prolonge, la vie s'achève.

Puis, l'*aventure* ; jadis, ce mot exprimait l'exaltation de la vie conçue comme liberté ; une courageuse décision individuelle déclenchait un surprenant enchaînement d'actions, toutes libres et délibérées. Mais ce concept d'aventure ne correspond pas à ce que vit K. Il arrive au village parce que, à la suite d'une mésentente entre deux bureaux du château, une convocation lui a été envoyée par erreur. Ce n'est pas sa volonté mais une *erreur administrative* qui a mis en route son aventure, laquelle n'a rien à voir, ontologiquement, avec celle d'un don Quichotte ou d'un Rastignac. À cause de l'immensité de l'appareil bureaucratique, les erreurs deviennent statistiquement inévitables ;

l'utilisation des ordinateurs les rend encore moins repérables et encore plus irréparables. Dans nos vies où tout est planifié, déterminé, le seul inattendu possible est une erreur de la machine administrative avec ses conséquences imprévisibles. L'erreur bureaucratique devient la seule poésie (poésie noire) de notre époque.

Au concept d'aventure s'apparente celui de *combat ;* K. prononce souvent ce mot quand il parle de sa dispute avec le château. Mais en quoi consiste son combat ? En quelques vaines rencontres avec des bureaucrates et en une longue attente. Pas de luttes corps à corps ; nos adversaires n'ont pas de corps : assurances, sécurité sociale, chambre de commerce, justice, fisc, police, préfecture, mairie. Nous combattons en passant des heures et des heures dans des bureaux, des salles d'attente, des archives. À la fin du combat, qu'est-ce qui nous attend ? Une victoire ? Quelquefois. Mais une victoire, qu'est-ce que c'est ? Selon le témoignage de Max Brod, Kafka imaginait cette fin pour *Le Château* : après tous ses tracas, K. meurt d'épuisement ; il est sur son lit de mort quand (je cite Brod :) « arrive du château la décision déclarant qu'il n'a pas réellement droit de cité au village mais qu'on l'autorise tout de même à y vivre et y travailler par égard pour certaines circonstances accessoires ».

LES ÂGES DE LA VIE DISSIMULÉS DERRIÈRE LE RIDEAU

Je laisse défiler devant moi les romans dont je me souviens et j'essaie de préciser l'âge de leurs protagonistes. Curieusement, ils sont tous plus jeunes que dans ma mémoire. Cela, parce qu'ils représentaient pour leurs auteurs plutôt une situation humaine en général que la situation spécifique d'un âge. À la fin de ses aventures, après avoir compris qu'il ne voulait plus vivre dans le monde qui l'entoure, Fabrice del Dongo s'en va à la chartreuse. J'ai toujours adoré cette conclusion. Sauf que Fabrice est encore très jeune. Combien de temps un homme de son âge, si douloureusement déçu qu'il soit, supporterait-il de vivre dans une chartreuse ? Stendhal a déjoué cette question en laissant mourir Fabrice après une seule année passée au couvent. Mychkine a vingt-six ans, Rogojine vingt-sept, Nastassia Philippovna vingt-cinq, Aglaïa n'en a que vingt et c'est précisément elle, la plus jeune, qui à la fin détruira, par ses déraisonnables initiatives, la vie de tous les autres. Pourtant, l'immaturité de ces personnages n'est pas examinée en tant que telle. Dostoïevski nous raconte le drame des êtres humains, non pas le drame de la jeunesse.

Roumain par sa naissance, Cioran, âgé de vingt-six ans, s'installe à Paris en 1937 ; dix ans plus tard, il édite son premier livre écrit en français et devient l'un des grands écrivains français de son temps. Dans les années quatre-vingt-dix, l'Europe, si indulgente jadis envers le nazisme naissant, se jette contre ses ombres avec une courageuse combativité. Le temps du grand règlement de comptes avec le passé arrive et les opinions fascistes du jeune Cioran de l'époque où il vivait en Roumanie font, subitement, l'actualité. En 1995, âgé de quatre-vingt-quatre ans, il meurt. J'ouvre un grand journal parisien : sur deux pages, une série d'articles nécrologiques. Aucun mot sur son œuvre ; c'est sa jeunesse roumaine qui a écœuré, fasciné, indigné, inspiré ses scribes funèbres. Ils ont habillé le cadavre du grand écrivain français d'un costume folklorique roumain et l'ont forcé, dans le cercueil, à tenir son bras levé pour un salut fasciste.

Quelque temps plus tard j'ai lu un texte que Cioran avait écrit en 1949 quand il avait trente-huit ans : « … Je ne pouvais même pas m'imaginer mon passé ; et quand j'y songe maintenant, il me semble me rappeler les années d'un *autre*. Et c'est cet autre que je renie, tout "moi-même" est ailleurs, à mille lieues de celui qu'il fut. » Et plus loin : « quand je repense […] à tout le délire de mon moi d'alors […] il me semble me pencher sur les obsessions d'un étranger et je suis stupéfait d'apprendre

que cet étranger était moi ».

Ce qui m'intéresse dans ce texte, c'est l'*étonnement* de l'homme qui ne réussit à trouver aucun lien entre son « moi » présent et celui de jadis, qui est stupéfait devant l'énigme de son identité. Mais, dites-vous, cet étonnement est-il sincère ? Bien sûr que oui ! Dans sa version ordinaire, tout le monde le connaît : comment avez-vous pu prendre au sérieux ce courant philosophique (religieux, artistique, politique) ? ou bien (plus banalement) : comment avez-vous pu tomber amoureux (amoureuse) d'une femme si niaise (d'un homme si stupide) ? Or, si pour la plupart des gens la jeunesse passe vite et ses égarements s'évaporent sans laisser de traces, celle de Cioran s'est pétrifiée ; on ne peut pas se moquer avec le même sourire condescendant d'un amant ridicule et du fascisme.

Stupéfait, Cioran regarda ses années passées et s'emporta (je cite toujours le même texte de 1949) : « Le malheur est le fait des jeunes. Ce sont eux qui promeuvent les doctrines d'intolérance et les mettent en pratique ; ce sont eux qui ont besoin de sang, de cris, de tumulte, et de barbarie. À l'époque où j'étais jeune, toute l'Europe croyait à la jeunesse, toute l'Europe la poussait à la politique, aux affaires d'État. »

Des Fabrice del Dongo, des Aglaïa, Nastassia, Mychkine, combien j'en vois autour de moi ! Ils sont tous au début du voyage dans l'inconnu ; sans aucun doute, ils errent ; mais c'est une errance singulière : ils errent en ne se sachant pas errants ; car leur inexpérience est double : ils ne connaissent pas le monde et il ne se connaissent pas eux-mêmes ; c'est seulement quand ils l'auront vue avec le recul de l'âge adulte que leur errance leur apparaîtra comme errance ; plus : c'est seulement avec ce recul qu'ils seront en mesure de comprendre la notion même d'errance. Pour le moment, ne sachant rien du regard que l'avenir jettera un jour sur leur jeunesse passée, ils défendent leurs convictions avec beaucoup plus d'agressivité que ne défend les siennes un homme adulte qui a déjà fait l'expérience de la fragilité des certitudes humaines.

L'emportement de Cioran contre la jeunesse trahit une évidence : depuis chaque observatoire érigé sur la ligne tracée entre la naissance et la mort, le monde apparaît différent et les attitudes de celui qui s'y arrête se transforment ; nul ne comprendra l'autre sans comprendre *tout d'abord* son âge. En effet, c'est tellement évident, oh, tellement évident ! Mais seules les pseudo-évidences idéologiques sont visibles au premier abord. Une évidence existentielle, plus elle est évidente, moins elle est visible. Les âges de la vie se dissimulent derrière le rideau.

LIBERTÉ DU MATIN, LIBERTÉ DU SOIR

Quand Picasso a peint son premier tableau cubiste, il avait vingt-six ans : dans le monde entier, plusieurs autres peintres de sa génération se sont joints à lui et l'ont suivi. Si un sexagénaire s'était alors précipité pour l'imiter en faisant du cubisme, il serait apparu (et à juste titre) grotesque. Car la liberté d'un jeune et la liberté d'un vieux sont des continents qui ne se rencontrent pas.

« Jeune, tu es fort en compagnie, vieux, en solitude », écrivit Gœthe (le vieux Gœthe) dans une épigramme. En effet, quand les jeunes gens se mettent à attaquer des idées reconnues, des formes installées, ils aiment se regrouper en bandes ; quand Derain et Matisse, au début du siècle, passaient ensemble de longues semaines sur les plages de Collioure, ils peignaient des tableaux qui se ressemblaient, marqués par la même esthétique fauve ; pourtant, aucun des deux ne se sentait l'épigone de l'autre – et, en effet, ni l'un ni l'autre ne l'étaient.

Dans une solidarité enjouée, les surréalistes saluèrent en 1924 la mort d'Anatole France par une

nécrologie-pamphlet mémorablement bête : « Tes semblables, cadavre, nous ne les aimons pas ! » écrivait Eluard, âgé de vingt-neuf ans. « Avec Anatole France, c'est un peu de la servilité humaine qui s'en va. Que ce soit fête le jour où l'on enterre la ruse, le traditionalisme, le patriotisme, l'opportunisme, le scepticisme, le réalisme et le manque de cœur ! » écrivait Breton, âgé de vingt-huit ans. « Que donc celui qui vient de crever […] s'en aille à son tour en fumée ! Il reste peu de chose d'un homme : il est encore révoltant d'imaginer de celui-ci, que de toute façon il a été », écrivait Aragon, âgé de vingt-sept ans.

Les mots de Cioran me reviennent à propos des jeunes et de leur besoin « de sang, de cris, de tumulte… » ; mais j'ai hâte d'ajouter que ces jeunes poètes qui pissaient sur le cadavre d'un grand romancier ne cessaient pas pour autant d'être de vrais poètes, des poètes admirables ; leur génie et leur bêtise jaillissaient de la même source. Ils étaient violemment (lyriquement) agressifs envers le passé et avec la même violence (lyrique) dévoués à l'avenir dont ils se considéraient les mandataires et qu'ils voyaient bénir leur joyeuse urine collective.

Puis le moment vient où Picasso est vieux. Il est seul, abandonné par sa bande, abandonné aussi par l'histoire de la peinture qui a pris entre-temps une autre direction. Sans regret, avec un plaisir hédoniste (jamais sa peinture n'a débordé à tel point de bonne humeur), il s'installe dans la maison de son art, sachant que le nouveau ne se trouve pas seulement en avant, sur la grande route, mais aussi à gauche, à droite, en haut, en bas, en arrière, dans toutes les directions possibles de son monde inimitable qui n'est qu'à lui (car personne ne l'imitera : les jeunes imitent les jeunes ; les vieux n'imitent pas les vieux).

Il n'est pas facile pour un jeune artiste novateur de séduire le public et de se faire aimer. Mais quand plus tard, inspiré par sa liberté vespérale, il transforme encore une fois son style et abandonne l'image qu'on se faisait de lui, le public hésite à le suivre. Lié à la jeune compagnie du cinéma italien (ce grand cinéma qui n'existe plus), Federico Fellini a joui pendant longtemps d'une admiration unanime ; *Amarcord* (1973) a été son dernier film dont la beauté lyrique a mis tout le monde d'accord. Puis, sa fantaisie se déchaîne encore plus et son regard s'aiguise ; sa poésie devient anti-lyrique, son modernisme anti-moderne ; les sept films de ses quinze dernières années sont un portrait implacable du monde où nous vivons : *Casanova* (image d'une sexualité exhibée, parvenue à ses limites grotesques) ; *Prova d'orchestra ; La Cité des femmes ; E la nave va* (adieu à l'Europe dont le bateau s'en va vers le néant, accompagné d'airs d'opéra) ; *Ginger et Fred ; Intervista* (grand adieu au cinéma, à l'art moderne, à l'art tout court) ; *La Voce della luna* (adieu final). Au cours de ces années, irrités à la fois par son esthétique très exigeante et par le regard désenchanté qu'il pose sur leur monde contemporain, les salons, la presse, le public (et même les producteurs) se détournent de lui ; ne devant plus rien à personne, il savoure la « joyeuse irresponsabilité » (je le cite) d'une liberté que, jusqu'alors, il n'a pas connue.

Pendant ses dix dernières années, Beethoven n'a plus rien à attendre de Vienne, de son aristocratie, de ses musiciens qui l'honorent mais ne l'écoutent plus ; lui non plus d'ailleurs ne les écoute pas, ne serait-ce que parce qu'il est sourd ; il est au sommet de son art ; ses sonates et ses quatuors ne ressemblent à rien d'autre ; par la complexité de leur construction ils sont loin du classicisme sans être pour autant proches de la spontanéité facile des jeunes romantiques ; dans l'évolution de la musique, il a pris une direction qui n'a pas été suivie ; sans disciples, sans successeurs, l'œuvre de sa liberté vespérale est un miracle, une île.

SEPTIÈME PARTIE

LE ROMAN, LA MÉMOIRE, L’OUBLI

AMÉLIE

Même lorsque personne ne lira plus les romans de Flaubert, la phrase « Madame Bovary, c'est moi » ne sera pas oubliée. Cette sentence fameuse, Flaubert ne l'a jamais écrite. Nous la devons à une demoiselle Amélie Bosquet, romancière médiocre qui a manifesté de l'affection pour son ami Flaubert en éreintant *L'Éducation sentimentale* dans deux articles particulièrement sots. À quelqu'un dont le nom nous est resté inconnu, cette Amélie a confié une information très précieuse : un jour, elle avait demandé à Flaubert quelle femme était le modèle d'Emma Bovary, et il lui aurait répondu : « Madame Bovary, c'est moi ! » Impressionné, l'inconnu a passé l'information à un certain M. Deschermes qui, lui aussi très impressionné, l'a répandue. Les montagnes de commentaires inspirés par cet apocryphe en disent long sur la futilité de la théorie littéraire qui, impuissante devant une œuvre d'art, débite à l'infini des clichés sur la psychologie de l'auteur. Elles en disent long aussi sur ce que nous appelons la mémoire.

L'OUBLI QUI EFFACE, LA MÉMOIRE QUI TRANSFORME

Je me souviens des retrouvailles de ma classe de lycée vingt ans après le baccalauréat : J. s'adressa joyeusement à moi : « Je te vois toujours dire à notre professeur de mathématiques : merde, monsieur le professeur ! » Or la phonétique tchèque du mot merde m'a toujours répugné et j'étais absolument sûr de ne pas avoir dit cela. Mais tout le monde autour de nous éclata de rire, faisant semblant de se souvenir de ma belle proclamation. Comprenant que mon démenti ne convaincrait personne, je souris avec modestie et sans protester car, je l'ajoute à ma honte, cela me plut de me voir transformé en héros crachant le gros mot au visage du maudit professeur.

Tout le monde a vécu de telles histoires. Quand quelqu'un cite ce que vous avez dit dans une conversation, vous ne vous reconnaissez jamais ; vos propos sont dans le meilleur des cas brutalement simplifiés, quelquefois pervertis (quand on prend au sérieux votre ironie) et très souvent ils ne correspondent à rien de ce que vous auriez jamais pu dire ou penser. Et il ne faut pas que vous vous étonniez ni indigniez, car c'est l'évidence des évidences : l'homme est séparé du passé (même du passé vieux de quelques secondes) par deux forces qui se mettent immédiatement à l'œuvre et coopèrent : la force de l'oubli (qui efface) et la force de la mémoire (qui transforme).

C'est l'évidence des évidences mais elle est difficile à admettre car, quand on la pense jusqu'au bout, que deviennent tous les témoignages sur lesquels repose l'historiographie, que deviennent nos certitudes sur le passé, et que devient l'Histoire elle-même, à laquelle nous nous référons tous les jours, avec crédulité, candidement, spontanément ? Derrière la mince lisière de l'incontestable (il n'y a pas de doute que Napoléon a perdu la bataille de Waterloo), un espace infini s'étend, l'espace de l'approximatif, de l'inventé, du déformé, du simplifié, de l'exagéré, du mal compris, un espace infini de non-vérités qui copulent, se multiplient comme des rats, et s'immortalisent.

LE ROMAN COMME UTOPIE D'UN MONDE QUI NE CONNAÎT PAS L'OUBLI

L'activité perpétuelle de l'oubli donne à chacun de nos actes un caractère fantomatique, irréel, vaporeux. De quoi avons-nous déjeuné avant-hier ? Que m'a raconté hier mon ami ? Et même : à quoi ai-je pensé il y a trois secondes ? Tout cela est oublié et (ce qui est mille fois pire !) ne mérite rien

d'autre. Contre notre monde réel qui, par essence, est fugace et digne d'oubli, les œuvres d'art se dressent comme un autre monde, un monde idéal, solide, où chaque détail a son importance, son sens, où tout ce qui s'y trouve, chaque mot, chaque phrase, mérite d'être inoubliable et a été conçu comme tel.

Pourtant, la perception de l'art n'échappe pas non plus au pouvoir de l'oubli. Avec cette précision que, face à l'oubli, les arts se trouvent chacun dans une position différente. De ce point de vue, la poésie est privilégiée. Celui qui lit un sonnet de Baudelaire ne peut en sauter un seul mot. S'il l'aime, il le lira plusieurs fois et, peut-être, à voix haute. S'il l'aime à la folie, il l'apprendra par cœur. La poésie lyrique est une forteresse de mémoire.

Le roman, par contre, est, face à l'oubli, un château piètrement fortifié. Si je compte une heure de lecture pour vingt pages, un roman de quatre cents pages me prendra vingt heures, donc, disons, une semaine. Rarement trouve-t-on toute une semaine libre. Il est plus probable que, entre les séances de lecture, des pauses de plusieurs jours s'introduiront, où l'oubli aussitôt installera son chantier. Mais ce n'est pas seulement dans les pauses que l'oubli travaille, il participe à la lecture d'une façon continue, sans la moindre relâche ; en tournant la page, j'oublie déjà ce que je viens de lire ; je n'en retiens qu'une sorte de résumé indispensable à la compréhension de ce qui va suivre, tandis que tous les détails, les petites observations, les formules admirables sont déjà effacés. Un jour, après des années, l'envie me prendra de parler de ce roman à un ami ; alors nous constaterons que nos mémoires, n'ayant retenu de la lecture que quelques bribes, ont reconstruit pour chacun de nous deux livres tout différents.

Et pourtant, le romancier écrit son roman comme s'il écrivait un sonnet. Regardez-le ! Il est émerveillé de la composition qu'il voit se dessiner devant lui : le moindre détail est pour lui important, il le transforme en motif et le fera revenir en maintes répétitions, variations, allusions, comme dans une fugue. C'est pourquoi il est sûr que la seconde moitié de son roman sera encore plus belle, plus forte que la première ; car plus on avancera dans les salles de ce château, plus les échos des phrases déjà prononcées, des thèmes déjà exposés, se multiplieront et, associés en accords, résonneront de tous les côtés.

Je pense aux dernières pages de *L'Éducation sentimentale* : après avoir depuis longtemps interrompu ses flirts avec l'Histoire, vu pour la dernière fois madame Arnoux, Frédéric se retrouve avec Deslauriers, son ami de jeunesse. Mélancoliques, ils se racontent leur première visite au bordel : Frédéric a quinze ans, Deslauriers dix-huit ; ils y arrivent comme des amoureux, chacun avec un gros bouquet de fleurs ; les filles rient, Frédéric se sauve, paniqué par sa timidité, et Deslauriers le suit. Le souvenir est beau, car il leur rappelle leur vieille amitié qu'ils ont plus tard maintes fois trahie mais qui, avec le recul de trente ans, reste toujours une valeur, peut-être la plus précieuse, même si elle ne leur appartient plus. « C'est là ce que nous avons eu de meilleur », dit Frédéric, et Deslauriers répète la même phrase par laquelle s'achèvent leur éducation sentimentale et le roman.

Cette fin n'a pas trouvé beaucoup d'adhésion. On l'a trouvée vulgaire. Vulgaire ? Vraiment ? Je pourrais imaginer une autre objection, plus convaincante : terminer un roman par un nouveau motif est un défaut de composition ; comme si dans les dernières mesures d'une symphonie, au lieu de revenir au thème principal, le compositeur glissait soudainement une nouvelle mélodie.

Oui, cette autre objection est plus convaincante, sauf que le motif de la visite au bordel n'est pas nouveau ; il n'apparaît pas « soudainement » ; il a été exposé au début du roman, à la fin du deuxième chapitre de la première partie : les très jeunes Frédéric et Deslauriers ont passé une belle journée ensemble (tout ce chapitre est consacré à leur amitié) et, prenant congé l'un de l'autre, ils regardent vers « la rive gauche [où] une lumière brillait dans la lucarne d'une maison basse ». À ce moment,

Deslauriers retire théâtralement son chapeau et prononce avec emphase quelques phrases énigmatiques. « Cette allusion à une aventure commune les mit en joie. Ils riaient très haut, dans les rues. » Toutefois, Flaubert ne dit rien de ce qu'a été cette « aventure commune » ; il se réserve de la raconter à la fin du roman pour que l'écho d'un rire joyeux (celui qui retentissait « très haut, dans les rues ») s'unisse à la mélancolie des phrases finales en un seul accord raffiné.

Mais si pendant toute l'écriture du roman Flaubert entendait ce beau rire d'amitié, son lecteur, lui, l'a aussitôt oublié et, lorsqu'il arrive à la fin, l'évocation de la visite au bordel ne réveille en lui aucun souvenir ; il n'entend aucune musique d'un accord raffiné.

Que doit faire le romancier face à cet oubli dévastateur ? Il en fera fi et bâtira son roman tel un indestructible château de l'inoubliable, quoiqu'il sache que son lecteur ne le parcourra que distraitement, rapidement, oublieusement, sans jamais l'habiter.

LA COMPOSITION

Anna Karénine est composé de deux lignes de narration : celle d'Anna (le drame de l'adultère et du suicide) et celle de Levine (la vie d'un couple plus ou moins heureux). À la fin de la septième partie, Anna se suicide. Suit la dernière partie, la huitième, consacrée exclusivement à la ligne de Levine. Voilà une transgression très nette de la convention ; car pour tout lecteur la mort de l'héroïne est la seule fin possible d'un roman. Or, dans la huitième partie, l'héroïne n'est plus en scène ; il ne reste de son histoire qu'un écho errant, les pas légers d'un souvenir qui s'éloigne ; et c'est beau ; et c'est vrai ; seul Vronski est désespéré et s'en va en Serbie pour chercher la mort dans la guerre contre les Turcs ; et même la grandeur de son acte est relativisée : la huitième partie se déroule presque entièrement à la ferme de Levine qui, pendant les conversations, se moque de l'hystérie pan-slave des volontaires qui s'en vont guerroyer pour les Serbes ; d'ailleurs, cette guerre préoccupe Levine beaucoup moins que ses méditations sur l'homme et sur Dieu ; elles surgissent par fragments pendant son activité de fermier, confondues avec la prose de sa vie quotidienne qui se referme tel un oubli final au-dessus d'un drame d'amour.

En plaçant l'histoire d'Anna dans le vaste espace du monde où elle a fini par se fondre dans l'immensité du temps gouverné par l'oubli, Tolstoï a obéi à la propension fondamentale de l'art du roman. Car la narration telle qu'elle existe depuis la nuit des temps est devenue roman au moment où l'auteur ne s'est plus contenté d'une simple « story » mais a ouvert des fenêtres toutes grandes sur le monde qui s'étendait alentour. Ainsi se sont joints à une « story » d'autres « stories », des épisodes, des descriptions, des observations, des réflexions, et l'auteur s'est trouvé face à une matière très complexe, très hétérogène, à laquelle il était obligé, tel un architecte, d'imprimer une forme ; ainsi, pour l'art du roman, dès le début de son existence, la composition (l'architecture) a-t-elle acquis une importance primordiale.

Cette importance exceptionnelle de la composition est l'un des signes génétiques de l'art du roman ; elle le distingue des autres arts littéraires, des pièces de théâtre (leur liberté architecturale est strictement limitée par la durée d'une représentation et par la nécessité de capter sans relâche l'attention du spectateur) ainsi que de la poésie. À ce propos, n'est-il pas presque choquant que Baudelaire, l'incomparable Baudelaire, ait pu utiliser les mêmes alexandrins et la même forme de sonnet que d'innombrables foules de poètes avant et après lui ? Mais tel est l'art du poète : son originalité se manifeste par la force de l'imagination, non par l'architecture de l'ensemble ; par contre, la beauté d'un roman est inséparable de son architecture ; je dis la *beauté*, car la composition

n'est pas un simple savoir-faire technique ; elle porte en elle l'originalité du style d'un auteur (tous les romans de Dostoïevski sont fondés sur le même principe de composition) ; et elle est la marque d'identité de chaque roman particulier (à l'intérieur de ce principe commun, chaque roman de Dostoïevski a son architecture inimitable). L'importance de la composition est peut-être encore plus frappante dans les grands romans du XX^e^ siècle : *Ulysse* avec son éventail de styles différents ; *Ferdydurke* dont l'histoire « picaresque » est divisée en trois parties par deux intermèdes bouffons sans aucun rapport avec l'action du roman ; le troisième volume des *Somnambules* qui intègre en un seul ensemble cinq « genres » différents (roman, nouvelle, reportage, poésie, essai) ; *Les Palmiers sauvages* de Faulkner composé de deux histoires entièrement autonomes qui ne se rencontrent pas ; etc., etc.

Quand, un jour, l'histoire du roman sera terminée, quel sort attendra les grands romans qui resteront après elle ? Certains sont irracontables et, donc, inadaptables (comme *Pantagruel*, comme *Tristram Shandy*, comme *Jacques le Fataliste*, comme *Ulysse)*. Ils survivront ou disparaîtront tels qu'ils sont. D'autres, grâce à la « story » qu'ils contiennent, semblent racontables (comme *Anna Karénine*, comme *L'Idiot*, comme *Le Procès*) et, donc, adaptables pour le cinéma, pour la télévision, pour le théâtre, pour des bandes dessinées. Mais cette « immortalité » est une chimère ! Car pour faire d'un roman une pièce de théâtre ou un film, il faut d'abord décomposer sa composition ; le réduire à sa simple « story » ; renoncer à sa forme. Mais que reste-t-il d'une œuvre d'art si on la prive de sa forme ? On pense prolonger la vie d'un grand roman par une adaptation et on ne fait que construire un mausolée où seule une petite inscription sur le marbre rappelle le nom de celui qui ne s'y trouve pas.

UNE NAISSANCE OUBLIÉE

Aujourd'hui, qui se souvient encore de l'invasion de la Tchécoslovaquie par l'armée russe en août 1968 ? Dans ma vie, ce fut un incendie. Pourtant, si je rédigeais mes souvenirs de ce temps, le résultat serait pauvre, certainement plein d'erreurs, de mensonges involontaires. Mais à côté de la *mémoire factuelle*, il y en a une autre : mon petit pays m'est apparu privé du dernier reste de son indépendance, englouti *à jamais* par un immense monde étranger ; j'ai cru assister au début de son agonie ; bien sûr, mon évaluation de la situation était fausse ; mais malgré mon erreur (ou plutôt grâce à elle) une grande expérience s'est gravée dans ma *mémoire existentielle* : je sais depuis lors ce qu'aucun Français, aucun Américain ne peut savoir ; je sais ce qu'est pour un homme vivre la mort de sa nation.

Hypnotisé par l'image de sa mort, j'ai pensé à sa naissance, plus exactement à sa seconde naissance, sa renaissance après les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles pendant lesquels, disparue des livres, des écoles, des administrations, la langue tchèque (jadis la grande langue de Jan Hus et de Comenius) vivotait à côté de l'allemand comme idiome domestique ; j'ai pensé aux écrivains et artistes tchèques de ce XIX^e^ siècle, qui, en un temps miraculeusement court, avaient réveillé une nation dormante ; j'ai pensé à Bedrich Smetana qui ne savait même pas écrire correctement en tchèque, qui tenait ses journaux personnels en allemand et était pourtant la personnalité la plus emblématique de la nation. Situation unique : les Tchèques, tous bilingues, avaient alors l'occasion de choisir : naître ou ne pas naître ; être ou ne pas être. L'un d'eux, Hubert Gordon Schauer, eut le courage de formuler sans détour l'essence de l'enjeu : « Ne serions-nous pas plus utiles à l'humanité si nous unissions notre énergie spirituelle à la culture d'une grande nation qui se trouve à un niveau beaucoup plus élevé que la culture tchèque naissante ? » Et pourtant, ils finirent par préférer une « culture naissante » à la culture mûre des Allemands.

J’ai essayé de les comprendre. En quoi consistait la magie de la séduction patriotique ? Était-ce le charme d’un voyage dans l’inconnu ? La nostalgie d’un grand passé révolu ? Une noble générosité préférant le faible au puissant ? Ou bien était-ce le plaisir d’appartenir à une bande d’amis avides de créer un monde nouveau *ex nihilo* ? De créer non seulement un poème, un théâtre, un parti politique mais toute une nation, même avec sa langue à demi disparue ? N’étant séparé de cette époque que par trois ou quatre générations, j’ai été étonné de mon incapacité à me mettre dans la peau de mes ancêtres, à recréer en imagination la situation concrète qu’ils avaient vécue.

Dans les rues déambulaient les soldats russes, j’étais épouvanté à l’idée qu’une force écrasante allait nous empêcher d’être ce que nous étions et, en même temps, je constatais, interdit, que je ne savais pas comment et pourquoi nous étions devenus ce que nous étions ; je n’étais même pas sûr que, un siècle plus tôt, j’aurais choisi d’être tchèque. Ce n’est pas la connaissance des événements historiques qui me manquait. J’avais besoin d’une autre connaissance, celle qui, comme l’aurait dit Flaubert, va dans « l’âme » d’une situation historique, qui saisit son contenu humain. Peut-être un roman, un grand roman, aurait-il pu me faire comprendre comment les Tchèques d’alors avaient vécu leur décision. Or un tel roman n’a pas été écrit. Il est des cas où l’absence d’un grand roman est irrémédiable.

L’OUBLI INOUBLIABLE

Quelques mois après avoir quitté à jamais mon petit pays kidnappé, je me suis retrouvé à la Martinique. Peut-être, pour quelque temps, voulais-je oublier ma condition d’émigré. Mais c’était impossible : hypersensible comme je l’étais au destin des petits pays, là-bas tout m’a rappelé ma Bohême ; d’autant plus que ma rencontre avec la Martinique a eu lieu au moment où sa culture était passionnément en quête de sa propre personnalité.

Que connaissais-je alors de cette île ? Rien. Sauf le nom d’Aimé Césaire dont, à l’âge de dix-sept ans, j’avais lu la poésie en traduction tout de suite après la guerre dans une revue tchèque d’avant-garde. La Martinique était pour moi l’île d’Aimé Césaire. Et, en effet, c’est comme cela qu’elle m’est apparue quand j’y ai mis les pieds. Césaire était alors le maire de Fort-de-France. J’ai vu tous les jours, près de la mairie, des foules qui l’attendaient pour lui parler, se confier à lui, lui demander conseil. Je ne verrai certainement plus jamais un tel contact intime, charnel, entre le peuple et celui qui le représente.

Le poète comme fondateur d’une culture, d’une nation, cela, je l’ai très bien connu dans mon Europe centrale ; tels étaient Adam Mickiewicz en Pologne, Séndor Petofi en Hongrie, Karel Hynek Macha en Bohême. Mais Macha était un poète maudit, Mickiewicz un émigré, Petofi un jeune révolutionnaire tué en 1849 dans une bataille. Il ne leur avait pas été donné de connaître ce qu’a connu Césaire : l’amour ouvertement déclaré des siens. Et puis, Césaire n’est pas un romantique du XIX^{e} siècle, c’est un poète moderne, héritier de Rimbaud, ami des surréalistes. Si la littérature des petits pays centre-européens est enracinée dans la culture du romantisme, celle de la Martinique (et de toutes les Antilles) est née (et cela m’émerveillait !) de l’esthétique de l’art moderne !

C’est un poème du jeune Césaire qui a tout déclenché : *Cahier d’un retour au pays natal* (1939) ; le retour d’un nègre dans une île antillaise de nègres ; sans aucun romantisme, aucune idéalisation (Césaire ne parle pas des Noirs, il parle exprès des *nègres*), le poème se demande, brutalement : *qui sommes-nous* ? Mon dieu, en effet, qui sont-ils, ces Noirs des Antilles ? Ils ont été déportés là au XVII^{e} siècle depuis l’Afrique ; mais d’où, exactement ? de quelle tribu avaient-ils fait partie ? quelle

avait été leur langue ? Le passé fut oublié. Guillotiné. Guillotiné par un long voyage dans des cales, parmi les cadavres, les cris, les pleurs, le sang, les suicides, les assassinats ; rien ne resta après ce passage par l'enfer ; rien que l'oubli : *l'oubli fondamental et fondateur.*

L'inoubliable choc de l'oubli avait transformé l'île des esclaves en théâtre des rêves ; car ce n'est que par des rêves que les Martiniquais purent imaginer leur propre existence, créer leur *mémoire existentielle* ; l'inoubliable choc de l'oubli avait élevé les conteurs populaires au rang de *poètes de l'identité* (c'est pour leur rendre hommage que Patrick Chamoiseau a écrit son *Solibo magnifique)* et léguerait plus tard leur sublime héritage oral, avec ses fantaisies et ses folies, aux romanciers. Ces romanciers, je les aimais ; ils m'étaient étrangement proches (non seulement des Martiniquais, mais aussi des Haïtiens, René Depestre, émigré comme moi, Jacques Stephen Alexis, exécuté en 1961 comme vingt ans plus tôt, à Prague, Vladislav Vancura, mon premier amour littéraire) ; leurs romans étaient très originaux (le rêve, la magie, la fantaisie y jouaient un rôle exceptionnel) et importants non seulement pour leurs îles mais (chose rare que je souligne) pour l'art moderne du roman, pour la *Weltliteratur.*

UNE EUROPE OUBLIÉE

Et nous, en Europe, qui sommes-nous ?

Je pense à la phrase que Friedrich Schlegel a écrite dans les dernières années du XVIII[e] siècle : « La Révolution française, *Wilhelm Meister* de Gœthe et *Wissenschafts-lehre* de Fichte sont les plus grandes tendances de notre époque (*die grôsten Tendenzen des Zeitalters).* » Mettre un roman et un livre de philosophie sur le même plan qu'un immense événement politique, c'était cela, l'Europe ; celle née avec Descartes et Cervantes : l'Europe des Temps modernes.

Difficile d'imaginer que, il y a trente ans, quelqu'un ait écrit (par exemple) : la décolonisation, la critique de la technique de Heidegger et les films de Fellini incarnent les plus grandes tendances de notre époque. Cette façon de penser ne répondait plus à l'esprit du temps.

Et aujourd'hui ? Qui oserait accorder la même importance à une œuvre de culture (de l'art, de la pensée) et (par exemple) à la disparition du communisme en Europe ?

Une œuvre d'une telle importance n'existe-t-elle plus ?

Ou avons-nous perdu la capacité de la reconnaître ?

Ces questions n'ont pas de sens. L'Europe des Temps modernes n'est plus là. Celle dans laquelle nous vivons ne cherche plus son identité dans le miroir de sa philosophie et de ses arts.

Mais où est donc le miroir ? Où aller chercher notre visage ?

LE ROMAN COMME VOYAGE À TRAVERS LES SIÈCLES ET LES CONTINENTS

La Harpe et l'Ombre (1979), roman d'Alejo Carpentier, est composé de trois parties. La première est située au début du XIX[e] siècle au Chili où séjourne pour quelque temps le futur pape Pie IX ; convaincu que la découverte du nouveau continent a été l'événement le plus glorieux de la chrétienté moderne, il décide alors de consacrer sa vie à la béatification de Christophe Colomb. La deuxième partie nous renvoie quelque trois siècles auparavant : Christophe Colomb raconte lui-même

l'incroyable aventure de sa découverte de l'Amérique. Dans la troisième partie, quelque quatre siècles après sa mort, Christophe Colomb assiste, invisible, à la séance du tribunal ecclésiastique qui, après une discussion aussi érudite que fantaisiste (nous sommes à l'époque d'après Kafka où la frontière de l'invraisemblable n'est plus surveillée), lui refuse sa béatification.

Intégrer ainsi différentes époques historiques dans une seule composition – voilà l'une de ces nouvelles possibilités, jadis inconcevables, qui se sont ouvertes devant l'art du roman du XX^e^ siècle dès qu'il a su franchir les limites de sa fascination pour les psychologies individuelles et se pencher sur la problématique existentielle dans le sens large, général, sur-individuel de ce mot ; encore une fois je me réfère aux *Somnambules* où Hermann Broch, pour montrer l'existence européenne emportée par le torrent de la « dégradation des valeurs », s'arrête sur trois époques historiques séparées, trois marches par lesquelles l'Europe descendait vers l'écroulement final de sa culture et de sa raison d'être.

Broch a inauguré un nouveau chemin pour la forme romanesque. Est-ce sur ce même chemin que se trouve l'œuvre de Carpentier ? Bien sûr que oui. Aucun grand romancier ne peut sortir de l'histoire du roman. Mais derrière la forme semblable se cachent des intentions différentes. Par la confrontation de diverses époques historiques, Carpentier ne cherche pas à résoudre le mystère d'une Grande Agonie ; il n'est pas un Européen ; sur son horloge (l'horloge des Antilles et de toute l'Amérique latine) les aiguilles sont encore loin de minuit ; il ne se demande pas : « pourquoi devons-nous disparaître » ; mais : « pourquoi avons-nous dû naître ».

Pourquoi avons-nous dû naître ? Et qui sommes-nous ? Et quelle est notre terre, la *terra nostra* ? On ne comprendra que peu de chose si l'on se contente de sonder l'énigme de l'identité à l'aide d'une mémoire purement introspective ; pour comprendre, il faut comparer, disait Broch ; il faut soumettre l'identité à l'épreuve des confrontations ; il faut confronter (comme Carpentier dans *Le Siècle des lumières*, 1958) la Révolution française avec ses répliques antillaises (la guillotine parisienne avec celle de la Guadeloupe) ; il faut qu'un colon mexicain du XVIII^e^ siècle (dans *Concert baroque* de Carpentier, 1974) fraternise en Italie avec Haendel, Vivaldi, Scarlatti (et même avec Stravinski et Armstrong, dans les heures tardives d'une beuverie !) et nous fasse assister ainsi à une confrontation fantastique de l'Amérique latine avec l'Europe ; il faut que l'amour d'un ouvrier et d'une prostituée, dans *L'Espace d'un cillement* (1959) de Jacques Stephen Alexis, se déroule dans un bordel haïtien avec pour toile de fond un monde totalement étranger représenté par la clientèle des marins nord-américains ; car la confrontation des conquêtes anglaise et espagnole de l'Amérique est partout dans l'air : « Ouvre les yeux, Miss Harriet, et souviens-toi que nous avons massacré nos Peaux-Rouges et que nous n'avons jamais eu le courage de forniquer avec les femmes indiennes pour qu'il en sorte au moins un pays métis », dit le protagoniste du roman de Carlos Fuentes *(Le Vieux Gringo,* 1983), un vieux Nord-Américain égaré dans la révolution mexicaine ; par ces mots, il saisit la différence entre les deux Amériques et, en même temps, deux archétypes opposés de la cruauté : celle ancrée dans le mépris (qui préfère tuer à distance, sans toucher l'ennemi, sans même le voir) et celle qui se nourrit d'un perpétuel contact intime (qui désire tuer en regardant l'ennemi dans les yeux)…

La passion de la confrontation chez tous ces romanciers, c'est en même temps le désir d'un air, d'un espace, d'une respiration : le désir de formes nouvelles ; je pense à *Terra Nostra* (1975) de Fuentes, cet immense voyage à travers les siècles et les continents ; on y rencontre toujours les mêmes personnages qui, grâce à la fantaisie enivrée de l'auteur, se réincarnent sous le même nom à des époques différentes ; leur présence assure l'unité d'une composition qui, dans l'histoire des formes romanesques, se dresse, incroyable, à l'extrême frontière du possible.

LE THÉÂTRE DE LA MÉMOIRE

Il y a, dans *Terra Nostra,* un personnage de savant fou qui possède un curieux laboratoire, un « théâtre de la mémoire », où un fantastique mécanisme médiéval lui permet de projeter sur un écran non seulement tous les événements qui se sont produits mais aussi tous ceux qui *auraient pu* se produire ; selon lui, à côté de la « mémoire scientifique », il y a la « mémoire de poète » qui, additionnant l'histoire réelle et tous les événements qui étaient possibles, contient la « connaissance totale d'un passé total ».

Comme s'il était inspiré par son savant fou, Fuentes met en scène dans *Terra Nostra* des personnages historiques de l'Espagne, des rois et des reines, mais dont les aventures ne ressemblent pas à ce qui s'est vraiment passé ; ce que Fuentes projette sur l'écran de son propre « théâtre de la mémoire » n'est pas l'histoire de l'Espagne ; c'est une *variation fantastique sur le thème de l'histoire de l'Espagne.*

Ce qui me fait penser à un passage très drôle du *Troisième Henri* (1974) de Kazimierz Brandys : dans une université américaine, un émigré polonais enseigne l'histoire de la littérature de son pays ; sachant que personne n'y connaît rien, il invente, pour s'amuser, une littérature fictive, composée d'écrivains et d'œuvres qui n'ont jamais vu le jour. À la fin de l'année universitaire, il constate, étrangement déçu, que cette histoire imaginaire ne se distingue de la vraie par rien d'essentiel. Qu'il n'a rien inventé qui n'eût pu se passer et que ses mystifications reflètent fidèlement le sens et l'essence de la littérature polonaise.

Robert Musil avait lui aussi son « théâtre de la mémoire » ; il y observait l'activité d'une puissante institution viennoise, « l'Action parallèle », qui préparait pour l'année 1914 la célébration de l'anniversaire de son empereur avec l'intention d'en faire une grande fête pan-européenne de la paix (oui, encore une énorme blague noire !) ; toute l'action de *L'Homme sans qualités,* déployée sur deux mille pages, est nouée autour de cette importante institution intellectuelle, politique, diplomatique, mondaine qui n'a jamais existé.

Fasciné par les secrets de l'existence de l'homme moderne, Musil considérait les événements historiques comme (je le cite) *vertauschbar* (interchangeables, permutables) ; car les dates des guerres, les noms des vainqueurs et des vaincus, les diverses initiatives politiques résultent d'un jeu de variations et de permutations dont les limites sont déterminées par des forces profondes et cachées. Souvent, ces forces se manifestent d'une façon beaucoup plus révélatrice dans une autre variation de l'Histoire que celle qui, par hasard, s'est réalisée.

CONSCIENCE DE LA CONTINUITÉ

Tu me dis qu'ils te détestent ? Mais qu'est-ce que cela veut dire, « ils » ? Chacun te déteste d'une façon différente et sois sûr qu'il y en a parmi eux qui t'aiment. Par sa prestidigitation, la grammaire sait transformer une multitude d'individus en une seule entité, un seul sujet, un seul « subjectum » qui s'appelle « nous » ou « ils » mais qui, en tant que réalité concrète, n'existe pas. La vieille Addie meurt au milieu de sa grande famille. Faulkner (dans son roman *Tandis que j'agonise,* 1930) raconte son long voyage dans le cercueil vers le cimetière d'un coin perdu d'Amérique. Le protagoniste du récit est un collectif, une famille ; c'est *leur* cadavre, *leur v*oyage. Mais par la forme du roman, Faulkner déjoue la mystification du pluriel : car ce n'est pas un seul narrateur mais les personnages eux-mêmes (il y en a quinze) qui (dans soixante courts chapitres) racontent, chacun à sa façon, cette anabase.

La tendance à démolir la *tromperie grammaticale du pluriel* et, avec elle, le *pouvoir du seul narrateur*, tendance si frappante dans ce roman de Faulkner, est présente dans l'art du roman, en germe, en tant que possibilité, depuis ses débuts, et, d'une façon quasi programmatique, dans la forme du « roman par lettres » très répandue au XVIII[e] siècle. Cette forme renversa d'emblée le rapport de forces entre la « story » et les personnages : ce n'était plus la logique d'une « story » qui décidait toute seule quel personnage allait entrer et à quel moment sur la scène du roman, cette fois les personnages s'émancipaient, s'appropriaient toute la liberté de la parole, devenaient eux-mêmes maîtres du jeu ; car une lettre, par définition, est la confession d'un correspondant qui parle de ce qu'il veut, qui est libre de divaguer, de passer d'un sujet à un autre.

Je suis ébloui quand je pense à la forme du « roman par lettres » et à ses immenses possibilités ; et plus j'y pense, plus il me semble que ces possibilités sont restées inexploitées, même inaperçues : ah, le naturel avec lequel l'auteur aurait pu mettre dans un surprenant ensemble toutes sortes de digressions, d'épisodes, de réflexions, de souvenirs, confronter différentes versions et interprétations du même événement ! Hélas, le « roman par lettres » a eu son Richardson et son Rousseau mais aucun Laurence Sterne ; il a renoncé à ses libertés, hypnotisé qu'il était par l'autorité despotique de la « story ». Et je me souviens du savant fou de Fuentes et me dis que l'histoire d'un art (le « passé total » d'un art) est faite non seulement de ce que cet art a créé mais aussi de ce qu'il *aurait pu* créer, de toutes ses œuvres accomplies aussi bien que de ses œuvres possibles et non-réalisées ; mais passons ; il est resté de tous les « romans par lettres » un très grand livre qui a résisté au temps : *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos ; c'est à ce roman que je pense quand je lis *Tandis que j'agonise.*

Il ressort de la parenté de ces deux œuvres non pas que l'une a été influencée par l'autre, mais qu'elles appartiennent à la même histoire du même art et se penchent sur un grand problème que cette histoire leur offre : sur le problème du pouvoir abusif du seul narrateur ; séparées par un si long espace de temps, ces deux œuvres sont saisies du même désir de casser ce pouvoir, de détrôner le narrateur ; (et leur révolte ne vise pas seulement le narrateur dans le sens de la théorie littéraire, elle s'attaque aussi à l'atroce pouvoir de ce Narrateur qui depuis des temps immémoriaux raconte à l'humanité une seule version approuvée et imposée de tout ce qui est). Vue sur la toile de fond des *Liaisons dangereuses*, la forme inhabituelle du roman de Faulkner révèle tout son sens profond de même que, inversement, *Tandis que j'agonise* rend perceptible l'énorme audace artistique de Laclos qui a su éclairer une seule « story » sous des angles multiples et faire de son roman un carnaval des vérités individuelles et de leur irréductible relativité.

On peut le dire de tous les romans : leur histoire commune les met dans de nombreux rapports mutuels qui éclairent leur sens, prolongent leur rayonnement et les protègent contre l'oubli. Que resterait-il de François Rabelais si Sterne, Diderot, Gombrowicz, Vancura, Grass, Gadda, Fuentes, Garcia Marquez, Kis, Goytisolo, Chamoiseau, Rushdie n'avaient pas fait résonner l'écho de ses folies dans leurs romans ? C'est à la lumière de *Terra Nostra* (1975) que *Les Somnambules* (1929-1932) laissent voir toute la portée de leur nouveauté esthétique qui, à l'époque de leur parution, était à peine perceptible, et c'est dans le voisinage de ces deux romans que *Les Versets sataniques* (1991) de Salman Rushdie cessent d'être une actualité politique éphémère et deviennent une grande œuvre qui, avec ses confrontations oniriques des époques et des continents, développe les possibilités les plus audacieuses du roman moderne. Et *Ulysse* ! Seul peut le comprendre celui qui est familiarisé avec la vieille passion de l'art du roman pour le mystère du moment présent, pour la richesse contenue dans une seule seconde de vie, pour le scandale existentiel de l'insignifiance. Placé hors du contexte de l'histoire du roman, *Ulysse* ne serait qu'un caprice, l'incompréhensible extravagance d'un fou.

Arrachées à l’histoire de leurs arts, il ne reste pas grand-chose des œuvres d’art.

ÉTERNITÉ

Il y eut de longues époques où l’art ne cherchait pas le nouveau mais était fier de rendre belle la répétition, de renforcer la tradition et d’assurer la stabilité d’une vie collective ; la musique et la danse n’existaient alors que dans le cadre des rites sociaux, des messes et des fêtes. Puis, un jour, au XII^{e} siècle, un musicien d’église à Paris eut l’idée d’ajouter à la mélodie du chant grégorien, inchangé depuis des siècles, une voix en contrepoint. La mélodie fondamentale restait toujours la même, immémoriale, mais la voix en contrepoint était une nouveauté donnant accès à d’autres nouveautés, au contrepoint à trois, à quatre, à six voix, à des formes polyphoniques de plus en plus complexes et inattendues. Puisqu’ils n’imitaient plus ce qui s’était fait auparavant, les compositeurs perdirent l’anonymat et leurs noms s’allumèrent telles des lampes jalonnant un parcours vers des lointains. Ayant pris son envol, la musique devint, pour plusieurs siècles, *histoire* de la musique.

Tous les arts européens, chacun à son heure, s’envolèrent ainsi, transformés en leur propre histoire. Ce fut cela, le grand miracle de l’Europe : non pas son art, mais son art changé en histoire.

Hélas, les miracles sont de courte durée. Qui s’envole, un jour atterrira. Saisi d’angoisse, j’imagine le jour où l’art cessera de chercher le jamais-dit et se remettra, docile, au service de la vie collective qui exigera de lui qu’il rende belle la répétition et aide l’individu à se confondre, en paix et dans la joie, avec l’uniformité de l’être.

Car l’histoire de l’art est périssable. Le babillage de l’art est éternel.

Scriptorium .W.