MILAN KUNDERA

Les testaments trahis

essai

nrf

GALLIMARD

Milan Kundera

Les testaments trahis

essai

© Milan Kundera, 1993.
© Éditions Gallimard 1993, pour l'édition française.

PREMIÈRE PARTIE

LE JOUR OÙ PANURGE NE FERA PLUS RIRE

Madame Grandgousier, enceinte, mangea trop de tripes, si bien qu'on dut lui administrer un astringent ; il était si fort que les lobes placentaires se relâchèrent, le fœtus Gargantua glissa dans une veine, monta et sortit par l'oreille de sa maman. Dès les premières phrases, le livre abat ses cartes : ce qu'on raconte ici n'est pas sérieux : ce qui veut dire : ici, on n'affirme pas des vérités (scientifiques ou mythiques) ; on ne s'engage pas à donner une description des faits tels qu'ils sont en réalité.

Heureux temps de Rabelais : le papillon du roman s'envole en emportant sur son corps les lambeaux de la chrysalide. Pantagruel avec son apparence de géant appartient encore au passé des contes fantastiques, tandis que Panurge arrive de l'avenir alors inconnu du roman. Le moment exceptionnel de la naissance d'un art nouveau donne au livre de Rabelais une incroyable richesse ; tout y est : le vraisemblable et l'invraisemblable, l'allégorie, la satire, les géants et les hommes normaux, les anecdotes, les méditations, les voyages réels et fantastiques, les disputes savantes, les digressions de pure virtuosité verbale. Le romancier d'aujourd'hui, héritier du XIX^e^ siècle, éprouve une envieuse nostalgie de cet univers superbement hétéroclite des premiers romanciers et de la liberté joyeuse avec laquelle ils l'habitent.

De même que Rabelais dans les premières pages de son livre fait tomber Gargantua sur les planches du monde par l'oreille de sa maman, de même dans *Les Versets sataniques*, après l'explosion d'un avion en vol, les deux héros de Salman Rushdie tombent en bavardant, en chantant, et se comportent d'une façon comique et improbable. Tandis qu'« au-dessus, derrière, en dessous, dans le vide » flottaient des sièges à dossier inclinable, des gobelets en carton, des masques à oxygène et des passagers, l'un, Gibreel Farishta, nageait « dans l'air, en brasse papillon, en brasse, il se roulait en boule, tendant bras et jambes dans la quasi-infinité de cette quasi-aube » et l'autre, Saladin Chamcha, comme « une ombre délicate […] tombait la tête la première, en costume gris dont tous les boutons étaient boutonnés, les bras collés au corps […] un chapeau melon sur sa tête ». C'est par cette scène que le roman s'ouvre, car, tel Rabelais, Rushdie sait que le contrat entre le romancier et le lecteur doit être établi dès le début ; il faut que cela soit clair : ce qu'on raconte ici n'est pas sérieux même s'il s'agit de choses on ne peut plus terribles.

Le mariage du non-sérieux et du terrible : voici une scène du *Quart Livre* : le bateau de Pantagruel rencontre en pleine mer un navire avec des marchands de moutons ; un marchand voyant Panurge sans braguette, les lunettes attachées à son bonnet, se croit autorisé à faire le mariolle et le traite de cocu. Panurge aussitôt se venge : il lui achète un mouton qu'il jette à la mer ; habitués à suivre le premier, tous les autres moutons se mettent à sauter à l'eau. Les marchands s'affolent, les saisissent par la toison, par les cornes et sont entraînés dans la mer eux aussi. Panurge tient un aviron à la main, non pas pour les sauver, mais pour les empêcher de grimper sur le navire ; il les exhorte avec éloquence, leur démontrant les misères de ce monde, le bien et le bonheur de l'autre vie, et affirmant que les trépassés sont plus heureux que les vivants. Il leur souhaite néanmoins, au cas où il ne leur déplairait pas de vivre encore parmi les humains, la rencontre de quelque baleine à l'exemple de Jonas. Une fois la noyade achevée, le bon Frère Jean félicite Panurge et lui reproche seulement d'avoir payé le marchand et gaspillé ainsi inutilement de l'argent. Et Panurge : « Au nom de Dieu, j'ai eu du divertissement pour plus de cinquante mille francs ! »

La scène est irréelle, impossible ; a-t-elle au moins une morale ? Rabelais dénonce-t-il la

mesquinerie des marchands dont le châtiment devrait nous réjouir ? ou veut-il nous indigner contre la cruauté de Panurge ? ou se moque-t-il, en bon anticlérical, de la bêtise des clichés religieux que Panurge profère ? Devinez ! Chaque réponse est un piège à nigauds.

Octavio Paz : « Ni Homère ni Virgile ne connurent l'humour ; l'Arioste semble le pressentir, mais l'humour ne prend forme qu'avec Cervantes […] L'humour, continue Paz, est la grande invention de l'esprit moderne. » Idée fondamentale : l'humour n'est pas une pratique immémoriale de l'homme ; c'est une *invention* liée à la naissance du roman. L'humour, donc, ce n'est pas le rire, la moquerie, la satire, mais une sorte particulière de comique, dont Paz dit (et c'est la clé pour comprendre l'essence de l'humour) qu'il « rend tout ce qu'il touche ambigu ». Ceux qui ne savent pas prendre plaisir à la scène où Panurge laisse les marchands de moutons se noyer tout en leur faisant l'éloge de l'autre vie ne comprendront jamais rien à l'art du roman.

LE TERRITOIRE OÙ LE JUGEMENT MORAL EST SUSPENDU

Si quelqu'un me demandait quelle est la cause la plus fréquente des malentendus entre mes lecteurs et moi, je n'hésiterais pas : l'humour. Je n'étais pas encore depuis longtemps en France et j'étais tout sauf blasé. Quand un grand professeur de médecine a souhaité me voir parce qu'il aimait *La Valse aux adieux*, j'ai été très flatté. Selon lui, mon roman est prophétique ; avec le personnage du docteur Skreta qui, dans une ville d'eaux, soigne les femmes apparemment stériles en leur injectant secrètement son propre sperme à l'aide d'une seringue spéciale, j'ai touché le grand problème de l'avenir. Il m'invite à un colloque consacré à l'insémination artificielle. Il retire de sa poche une feuille de papier et me lit le brouillon de son intervention. Le don de sperme doit être anonyme, gratuit et (il me regarde à ce moment-là dans les yeux) motivé par un amour triple : celui pour un ovule inconnu qui désire accomplir sa mission ; celui du donateur pour sa propre individualité qui sera prolongée par le don et, tertio, celui pour un couple qui souffre, inassouvi. Puis, de nouveau il me regarde dans les yeux : malgré toute son estime, il se permet de me critiquer : je n'ai pas réussi à exprimer d'une façon suffisamment puissante la beauté morale du don de semence. Je me défends : le roman est comique ! mon docteur Skreta est un fantaisiste ! il ne faut pas prendre tout tellement au sérieux ! Alors, vos romans, dit-il méfiant, il ne faut pas les prendre au sérieux ? Je m'embrouille et, soudain, je comprends : rien n'est plus difficile que de faire comprendre l'humour.

Dans le *Quart Livre*, il y a une tempête en mer. Tout le monde est sur le pont s'efforçant de sauver le bateau. Seul Panurge, paralysé par la peur, ne fait que gémir : ses belles lamentations s'étalent à longueur de pages. Dès que la tempête se calme, le courage lui revient et il les gourmande tous pour leur paresse. Et voilà ce qui est curieux : ce lâche, ce fainéant, ce menteur, ce cabotin, non seulement ne provoque aucune indignation, mais c'est à ce moment de sa vantardise que nous l'aimons le plus. Ce sont là les passages où le livre de Rabelais devient pleinement et radicalement roman : à savoir : *territoire où le jugement moral est suspendu.*

Suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa *morale.* La morale qui s'oppose à l'indéracinable pratique humaine de juger tout de suite, sans cesse, et tout le monde, de juger avant et sans comprendre. Cette fervente disponibilité à juger est, du point de vue de la sagesse du roman, la plus détestable bêtise, le plus pernicieux mal. Non que le romancier conteste, dans l'absolu, la légitimité du jugement moral, mais il le renvoie au-delà du roman. Là, si cela vous chante, accusez Panurge pour sa lâcheté, accusez Emma Bovary, accusez Rastignac, c'est votre affaire ; le

romancier n'y peut rien.

La création du champ imaginaire où le jugement moral est suspendu fut un exploit d'une immense portée : là seulement peuvent s'épanouir des personnages romanesques, à savoir des individus conçus non pas en fonction d'une vérité préexistante, en tant qu'exemples du bien ou du mal, ou en tant que représentations de lois objectives qui s'affrontent, mais en tant qu'êtres autonomes fondés sur leur propre morale, sur leurs propres lois. La société occidentale a pris l'habitude de se présenter comme celle des droits de l'homme ; mais avant qu'un homme pût avoir des droits, il avait dû se constituer en individu, se considérer comme tel et être considéré comme tel ; cela n'aurait pas pu se produire sans une longue pratique des arts européens et du roman en particulier qui apprend au lecteur à être curieux de l'autre et à essayer de comprendre les vérités qui diffèrent des siennes. En ce sens Cioran a raison de désigner la société européenne comme la « société du roman » et de parler des Européens comme des « fils du roman ».

PROFANATION

La dédivinisation du monde (Entgötterung) est un des phénomènes caractérisant les Temps modernes. La dédivinisation ne signifie pas l'athéisme, elle désigne la situation où l'individu, ego qui pense, remplace Dieu en tant que fondement de tout ; l'homme peut continuer à garder sa foi, à s'agenouiller à l'église, à prier au lit, sa piété n'appartiendra désormais qu'à son univers subjectif. En ayant décrit cette situation Heidegger conclut : « Et c'est ainsi que les Dieux finirent par s'en aller. Le vide qui en résulta est comblé par l'exploration historique et psychologique des mythes. »

Explorer historiquement et psychologiquement les mythes, les textes sacrés, veut dire : les rendre profanes, les profaner. Profane vient du latin *profanum :* le lieu devant le temple, hors du temple. La profanation est donc le déplacement du sacré hors du temple, dans la sphère hors religion. Dans la mesure où le rire est invisiblement dispersé dans l'air du roman, la profanation romanesque est la pire qui soit. Car la religion et l'humour sont incompatibles.

La tétralogie de Thomas Mann, *Joseph et ses frères,* écrite entre 1926 et 1942, est par excellence une « exploration historique et psychologique » des textes sacrés qui, racontés avec le ton souriant et sublimement ennuyeux de Mann, du coup ne sont plus sacrés : Dieu qui, dans la Bible, existe depuis toute éternité devient, chez Mann, création humaine, invention d'Abraham qui l'a fait sortir du chaos polythéiste comme une déité d'abord supérieure, puis unique ; sachant à qui il doit son existence, Dieu s'écrie : « C'est incroyable comme ce pauvre homme me connaît. Ne commencé-je pas à me faire un nom par lui ? En vérité, je m'en vais l'oindre. » Mais surtout : Mann souligne que son roman est une œuvre humoristique. Les Saintes Écritures prêtant à rire ! Comme cette histoire de la Putiphar et de Joseph ; elle, folle d'amour, se meurtrit la langue et prononce ses propos séducteurs en zézayant comme un enfant, cousse avec moi, cousse avec moi, tandis que Joseph, le chaste, pendant trois ans, jour après jour, explique patiemment à la zézayante qu'il leur est interdit de faire l'amour. Le jour fatal, ils se trouvent seuls dans la maison ; elle insiste de nouveau, cousse avec moi, cousse avec moi, et lui, encore une fois, patiemment, pédagogiquement, explique les raisons pour lesquelles il ne faut pas faire l'amour, mais pendant cette explication il bande, il bande, mon Dieu il bande si superbement que la Putiphar, le regardant, est saisie de folie, lui arrache sa chemise, et quand Joseph se sauve en courant, toujours bandant, elle, désaxée, désespérée, déchaînée, hurle et appelle au secours en accusant Joseph de viol.

Le roman de Mann a connu un respect unanime ; preuve que la profanation n'était plus perçue

comme offense mais faisait désormais partie des mœurs. Durant les Temps modernes, l'incroyance cessait d'être défiante et provocatrice, et de son côté la croyance perdait sa certitude missionnaire ou intolérante de jadis. Le choc du stalinisme a joué le rôle décisif dans cette évolution : en tentant de gommer toute la mémoire chrétienne, il rendit clair, brutalement, que nous tous, croyants ou incroyants, blasphémateurs ou dévots, appartenons à la même culture enracinée dans le passé chrétien sans lequel nous ne serions qu'ombres sans substance, raisonneurs sans vocabulaire, apatrides spirituels.

J'ai été élevé comme athée et je m'y suis plu jusqu'au jour où, dans les années les plus noires du communisme, j'ai vu des chrétiens brimés. Du coup, l'athéisme provocateur et enjoué de ma première jeunesse s'est envolé telle une niaiserie juvénile. Je comprenais mes amis croyants et, emporté par la solidarité et l'émotion, je les accompagnais parfois à la messe. Ce faisant, je n'arrivais pas à la conviction qu'un Dieu existe en tant qu'être qui dirige nos destinées. En tout état de cause, que pouvais-je en savoir ? Et eux, que pouvaient-ils en savoir ? Étaient-ils sûrs d'être sûrs ? J'étais assis dans une église avec l'étrange et heureuse sensation que ma non-croyance et leur croyance étaient curieusement proches.

LE PUITS DU PASSÉ

Qu'est-ce qu'un individu ? où réside son identité ? Tous les romans cherchent une réponse à ces questions. En effet, par quoi un moi se définit-il ? Par ce qu'un personnage fait, par ses actions ? Mais l'action échappe à son auteur, se retourne presque toujours contre lui. Par sa vie intérieure donc, par les pensées, par les sentiments cachés ? Mais un homme est-il capable de se comprendre lui-même ? Ses pensées cachées peuvent-elles servir de clé pour son identité ? Ou bien l'homme est-il défini par sa vision du monde, par ses idées, par sa *Weltanschauung* ? C'est l'esthétique de Dostoïevski : ses personnages sont enracinés dans une idéologie personnelle très originale selon laquelle ils agissent avec une inflexible logique. En revanche, chez Tolstoï l'idéologie personnelle est loin d'être une chose stable sur laquelle l'identité individuelle puisse être fondée : « Stéphane Arcadiévitch ne choisissait ni ses attitudes ni ses opinions, non, les attitudes et les opinions venaient seules vers lui, de même qu'il ne choisissait pas la forme de ses chapeaux ou de ses redingotes mais prenait ce qu'on portait » *(Anna Karénine*). Mais si la pensée personnelle n'est pas le fondement de l'identité d'un individu (si elle n'a pas plus d'importance qu'un chapeau), où se trouve ce fondement ?

À cette recherche sans fin, Thomas Mann a apporté sa très importante contribution : nous pensons agir, nous pensons penser, mais c'est un autre ou d'autres qui pensent et agissent en nous : des habitudes immémoriales, des archétypes qui, devenus mythes, passés d'une génération à l'autre, possèdent une immense force de séduction et nous téléguident depuis (comme dit Mann) « le puits du passé ».

Mann : « Le "moi" de l'homme est-il étroitement circonscrit et hermétiquement enclos dans ses limites charnelles et éphémères ? Plusieurs des éléments dont il se compose n'appartiennent-ils pas à l'univers extérieur et antérieur à lui ? […] La distinction entre l'esprit en général et l'esprit individuel ne s'imposait pas jadis aux âmes avec la même puissance qu'aujourd'hui… » Et encore : « Nous nous trouverions devant un phénomène que nous serions tentés de qualifier d'imitation ou de continuation, une conception de la vie selon laquelle le rôle de chacun consiste à ressusciter certaines formes données, certains schémas mythiques établis par les aïeux, et à leur permettre de se réincarner. »

Le conflit entre Jacob et son frère Ésau n'est qu'une reprise de l'ancienne rivalité entre Abel et son

frère Caïn, entre le privilégié de Dieu et l'autre, le négligé, le jaloux. Ce conflit, ce « schéma mythique établi par les aïeux », trouve son nouvel avatar dans le destin du fils de Jacob, Joseph, de la race des privilégiés lui aussi. C'est parce qu'il est mû par l'immémorial sentiment de culpabilité des privilégiés que Jacob l'envoie se réconcilier avec ses frères jaloux (initiative funeste : ceux-ci le jetteront dans un puits).

Même la souffrance, réaction apparemment incontrôlable, n'est qu'« imitation et continuation » : quand le roman nous rend compte du comportement et des paroles de Jacob déplorant la mort de Joseph, Mann commente : « Ce n'était point là sa façon de parler habituelle […] Noé déjà avait tenu au sujet du déluge un langage analogue ou approchant, et Jacob se l'appropriait […] Son désespoir s'exprimait en formules plus ou moins consacrées […] encore qu'il ne faille pas pour cela mettre le moins du monde sa spontanéité en doute. » Remarque importante : l'imitation ne veut pas dire manque d'authenticité, car l'individu ne peut pas ne pas imiter ce qui a déjà eu lieu ; si sincère qu'il soit, il n'est qu'une réincarnation ; si vrai qu'il soit, il n'est qu'une résultante des suggestions et des injonctions émanant du puits du passé.

COEXISTENCE DE TEMPS HISTORIQUES DIFFÉRENTS DANS UN ROMAN

Je pense aux jours où je me suis mis à écrire *La Plaisanterie* : dès le début, et tout spontanément, je savais qu'à travers le personnage de Jaroslav le roman allait plonger son regard dans les profondeurs du passé (du passé de l'art populaire), et que le « moi » de mon personnage se révélerait dans et par ce regard. D'ailleurs les quatre protagonistes sont créés ainsi : quatre univers communistes personnels, greffés sur quatre passés européens : Ludvik : le communisme qui pousse sur l'esprit corrosif voltairien ; Jaroslav : le communisme en tant que désir de reconstruire le temps du passé patriarcal conservé dans le folklore ; Kostka : l'utopie communiste greffée sur l'Évangile ; Hélène : le communisme, source d'enthousiasme d'un *homo sentimentalis.* Tous ces univers personnels sont saisis au moment de leur décomposition : quatre formes de désintégration du communisme ; ce qui veut dire aussi : effondrement de quatre vieilles aventures européennes.

Dans *La Plaisanterie,* le passé se manifeste seulement comme une facette de la psyché des personnages ou dans des digressions essayistiques ; par la suite, j'ai désiré le mettre directement sur la scène. Dans *La vie est ailleurs,* j'ai situé la vie d'un jeune poète de nos jours devant la toile de toute l'histoire de la poésie européenne afin que ses pas se confondent avec ceux de Rimbaud, de Keats, de Lermontov. Et je suis allé plus loin encore, dans la confrontation des différents temps historiques, avec *L'Immortalité.*

Jeune écrivain, à Prague, je détestais le mot « génération » qui me rebutait par ses relents grégaires. La première fois que j'ai eu la sensation d'être lié aux autres ce fut en lisant plus tard, en France, *Terra nostra* de Carlos Fuentes. Comment est-il possible que quelqu'un d'un autre continent, éloigné de moi par son itinéraire et par sa culture, soit possédé par la même obsession esthétique de faire cohabiter différents temps historiques dans un roman, obsession que jusqu'alors j'avais considérée naïvement comme n'appartenant qu'à moi ?

Impossible de saisir ce qu'est la terra nostra, terra nostra du Mexique, sans se pencher au-dessus du puits du passé. Pas à la manière d'un historien pour y lire des événements dans leur déroulement chronologique, mais pour se demander : quelle est pour un homme *l'essence concentrée* de la *terra* mexicaine ? Fuentes a saisi cette essence sous l'aspect d'un roman-rêve où plusieurs époques

historiques se télescopent en une sorte de méta-histoire poétique et onirique ; il a créé ainsi quelque chose de difficilement descriptible et, en tout cas, de jamais vu en littérature.

Le même regard qui plonge dans les profondeurs du passé, je le trouve aussi dans *Les Versets sataniques* : identité compliquée d'un Indien européanisé ; terra non nostra ; terrae non nostrae ; terrae perditae ; pour saisir cette identité déchirée, le roman l'examine à différents endroits de la planète : à Londres, à Bombay, dans un village pakistanais d'aujourd'hui, et puis dans l'Asie du VII^e siècle.

Cette intention esthétique commune (unir plusieurs époques historiques dans un roman) peut-elle s'expliquer par une influence mutuelle ? Non. Par des influences communément subies ? Je ne vois pas lesquelles. Ou, avons-nous respiré le même air de l'Histoire ? L'histoire du roman, par sa logique propre, nous a-t-elle confrontés à la même tâche ?

L'HISTOIRE DU ROMAN EN TANT QUE VENGEANCE SUR L'HISTOIRE TOUT COURT

L'Histoire. Peut-on encore se réclamer de cette autorité désuète ? Ce que je vais dire n'est qu'un aveu purement personnel : en tant que romancier je me suis toujours senti être dans l'histoire, à savoir au milieu d'un chemin, en dialogue avec ceux qui m'ont précédé et même peut-être (moins) avec ceux qui viendront. Je parle bien sûr de l'histoire du roman, d'aucune autre, et je parle d'elle telle que je la vois : elle n'a rien à faire avec la raison extrahumaine de Hegel ; elle n'est ni décidée d'avance ni identique à l'idée de progrès ; elle est entièrement humaine, faite par les hommes, par *quelques* hommes et, partant, comparable à l'évolution d'un seul artiste qui tantôt agit de façon banale, puis imprévisible, tantôt avec génie, puis sans, et qui souvent rate des occasions.

Je suis en train de faire la déclaration d'adhésion à l'histoire du roman, alors que tous mes romans exhalent l'horreur de l'Histoire, de cette force hostile, inhumaine qui, non invitée, non désirée, envahit de l'extérieur nos vies et les démolit. Pourtant, il n'y a rien d'incohérent dans cette double attitude car l'Histoire de l'humanité et l'histoire du roman sont choses toutes différentes. Si la première n'appartient pas à l'homme, si elle s'est imposée à lui comme une force étrangère sur laquelle il n'a aucune prise, l'histoire du roman (de la peinture, de la musique) est née de la liberté de l'homme, de ses créations entièrement personnelles, de ses choix. Le sens de l'histoire d'un art est opposé à celui de l'Histoire tout court. Par son caractère personnel, l'histoire d'un art est une vengeance de l'homme sur l'impersonnalité de l'Histoire de l'humanité.

Caractère personnel de l'histoire du roman ? Pour pouvoir former un seul tout au cours des siècles cette histoire ne doit-elle pas être unie par un sens commun, permanent et, donc, nécessairement suprapersonnel ? Non. Je crois que même ce sens commun reste toujours personnel, humain, car, pendant la course de l'histoire, le concept de tel ou tel art (qu'est-ce que le roman ?) ainsi que le sens de son évolution (d'où vient-il et où va-t-il ?) sont sans cesse définis et redéfinis par chaque artiste, pari chaque nouvelle œuvre. Le sens de l'histoire du roman c'est la recherche de ce sens, sa perpétuelle création et re-création, qui englobe toujours rétroactivement tout le passé du roman : Rabelais n'a certainement jamais appelé son *Gargantua-Pantagruel* roman. Ce *n'était pas* un roman ; ce l'est *devenu* au fur et à mesure que les romanciers ultérieurs (Sterne, Diderot, Balzac, Flaubert, Vancura, Gombrowicz, Rushdie, Kis, Chamoiseau) s'en sont inspirés, s'en sont ouvertement réclamés, l'intégrant ainsi dans l'histoire du roman, plus, le reconnaissant comme la première pierre de cette histoire.

Cela dit, les mots « la fin de l'Histoire » n'ont jamais provoqué en moi ni angoisse ni déplaisir. « Comme il serait délicieux de l'oublier, celle qui a épuisé la sève de nos courtes vies pour l'asservir à ses inutiles travaux, comme il serait beau d'oublier l'Histoire ! » *(La vie est ailleurs).* Si elle doit finir (bien que je ne sache pas imaginer in concreto cette fin dont aiment parler les philosophes) qu'elle se dépêche ! Mais la même formule, « la fin de l'histoire », appliquée à l'art me serre le cœur ; cette fin, je ne sais que trop bien l'imaginer car la plus grande partie de la production romanesque d'aujourd'hui est faite de romans hors de l'histoire du roman : confessions romancées, reportages romancés, règlements de comptes romancés, autobiographies romancées, indiscrétions romancées, dénonciations romancées, leçons politiques romancées, agonies du mari romancées, agonies du père romancées, agonies de la mère romancées, déflorations romancées, accouchements romancés, romans ad infinitum, jusqu'à la fin du temps, qui ne disent rien de nouveau, n'ont aucune ambition esthétique, n'apportent aucun changement ni à notre compréhension de l'homme ni à la forme romanesque, se ressemblent l'un l'autre, sont parfaitement consommables le matin, parfaitement jetables le soir.

Selon moi, les grandes œuvres ne peuvent naître que dans l'histoire de leur art et en *participant* à cette histoire. Ce n'est qu'à l'intérieur de l'histoire que l'on peut saisir ce qui est nouveau et ce qui est répétitif, ce qui est découverte et ce qui est imitation, autrement dit, ce n'est qu'à l'intérieur de l'histoire qu'une œuvre peut exister en tant que *valeur* que l'on peut discerner et apprécier. Rien ne me semble donc plus affreux pour l'art que la chute en dehors de son histoire, car c'est la chute dans un chaos où les valeurs esthétiques ne sont plus perceptibles.

IMPROVISATION ET COMPOSITION

La liberté par laquelle Rabelais, Cervantes, Diderot, Sterne nous envoûtent était liée à l'improvisation. L'art de la composition complexe et rigoureuse n'est devenu nécessité impérative que dans la première moitié du XIX^e^ siècle. La forme du roman telle qu'elle est née alors, avec l'action concentrée sur un espace de temps très réduit, à un carrefour où plusieurs histoires de plusieurs personnages se croisent, exigeait un plan minutieusement calculé des actions et des scènes : avant de commencer à écrire, le romancier traçait donc et retraçait le plan du roman, le calculait et le recalculait, dessinait et redessinait comme cela ne s'était jamais fait auparavant. Il suffit de feuilleter les notes que Dostoïevski écrivait pour *Les Démons* : dans les sept cahiers de notes qui, dans l'édition de la Pléiade, occupent 400 pages (tout le roman en occupe 750), les motifs sont à la recherche des personnages, les personnages à la recherche des motifs, les personnages se disputent longtemps la place de protagoniste ; Stavroguine devrait être marié, mais « avec qui ? » se demande Dostoïevski, et il essaie de le marier successivement avec trois femmes ; etc. (Paradoxe qui n'est qu'apparent : plus cette machine de construction est calculée, plus les personnages sont vrais et naturels. Le préjugé contre la raison constructrice en tant qu'élément « non-artistique » et qui mutile le caractère « vivant » des personnages n'est que la naïveté sentimentale de ceux qui n'ont jamais rien compris à l'art.)

Le romancier de notre siècle, nostalgique de l'art des anciens maîtres du roman, ne peut renouer le fil là où il a été coupé ; il ne peut sauter par-dessus l'immense expérience du XIX^e^ siècle ; s'il veut rejoindre la liberté désinvolte de Rabelais ou de Sterne il doit la réconcilier avec les exigences de la composition.

Je me rappelle ma première lecture de *Jacques le Fataliste ;* enchanté de cette richesse audacieusement hétéroclite où la réflexion côtoie l'anecdote, où un récit en encadre un autre, enchanté

de cette liberté de composition qui se moque de la règle de l'unité de l'action, je me demandais : Ce superbe désordre est-il dû à une admirable construction, calculée avec raffinement, ou est-il dû à l'euphorie d'une pure improvisation ? Sans aucun doute, c'est l'improvisation qui prévaut ici ; mais la question que, spontanément, je me suis posée m'a fait comprendre qu'une prodigieuse possibilité architecturale est contenue dans cette improvisation enivrée, la possibilité d'une construction complexe, riche, et qui, en même temps, serait parfaitement calculée, mesurée et préméditée comme était nécessairement préméditée même la plus exubérante fantaisie architecturale d'une cathédrale. Une telle intention architecturale ferait-elle perdre au roman son charme de liberté ? Son caractère de jeu ? Mais le jeu, qu'est-ce que c'est, en fait ? Tout jeu est fondé sur des règles, et plus les règles sont sévères plus le jeu est jeu. Contrairement au joueur d'échecs, l'artiste invente ses règles lui-même pour lui-même ; en improvisant sans règles il n'est donc pas plus libre qu'en s'inventant son propre système de règles.

Réconcilier la liberté de Rabelais ou de Diderot avec les exigences de la composition pose pourtant au romancier de notre siècle d'autres problèmes que ceux qui ont préoccupé Balzac ou Dostoïevski. Exemple : le troisième livre des *Somnambules* de Broch qui est un fleuve « polyphonique » composé de cinq « voix », cinq lignes entièrement indépendantes : ces lignes ne sont liées ensemble ni par une action commune ni par les mêmes personnages et ont chacune un caractère formel tout différent (A-roman, B-reportage, C-nouvelle, D-poésie, E-essai). Dans les quatre-vingt-huit chapitres du livre, ces cinq lignes alternent dans cet ordre étrange : A-A-A-B-A-B-A-C-A-A-D-E-C-A-B-D-C-D-A-E-A-A-B-E-C-A-D-B-B-A-E-A-A-E-A-B-D-C-B-B-D-A-B-E-A-A-B-A-D-A-C-B-D-A-E-B-A-D-A-B-D-E-A-C-A-D-D-B-A-A-C-D-E-B-A-B-D-B-A-B-A-A-D-A-A-D-D-E.

Qu'est-ce qui a conduit Broch à choisir justement cet ordre et pas un autre ? Qu'est-ce qui l'a conduit à prendre, dans le quatrième chapitre, justement la ligne B et non pas C ou D ? Pas la logique des caractères ou de l'action, car il n'y a aucune action commune à ces cinq lignes. Il a été guidé par d'autres critères : par le charme dû au voisinage surprenant des différentes formes (vers, narration, aphorismes, méditations philosophiques) ; par le contraste de différentes émotions qui imprègnent les différents chapitres ; par la diversité de longueur des chapitres ; enfin, par le développement des mêmes questions existentielles qui se reflètent dans les cinq lignes comme dans cinq miroirs. Faute de mieux, qualifions ces critères de *musicaux*, et concluons : le XIX^e^ siècle a élaboré l'art de la composition, mais c'est le nôtre qui a apporté, à cet art, la musicalité.

Les Versets sataniques sont construits de trois lignes plus ou moins indépendantes : A : les vies de Saladin Chamcha et de Gibreel Farishta, deux Indiens d'aujourd'hui vivant entre Bombay et Londres ; B : l'histoire coranique traitant de la genèse de l'Islam ; C : la marche de villageois vers La Mecque à travers la mer qu'ils croient traverser à pied sec et où ils se noient.

Les trois lignes sont reprises successivement par les neuf parties dans l'ordre suivant : A-B-A-C-A-B-A-C-A (à propos : en musique, un tel ordre s'appelle *rondo* : le thème principal revient régulièrement, en alternance avec quelques thèmes secondaires).

Voici le rythme de l'ensemble (je mentionne entre parenthèses le nombre, arrondi, de pages de l'édition française) : A (100) B (40) A (80) C (40) A (120) B (40) A (70) C (40) A (40). On s'aperçoit que les parties B et C ont toutes la même longueur qui imprime à l'ensemble une régularité rythmique.

La ligne A occupe cinq septièmes, la ligne B un septième, la ligne C un septième de l'espace du roman. De ce rapport quantitatif résulte la position dominante de la ligne A : le centre de gravité du roman se trouve dans le destin contemporain de Farishta et de Chamcha.

Toutefois, même si B et C sont des lignes subordonnées, c'est en elles que se concentre *le pari*

esthétique du roman, car c'est grâce à ces deux parties-là que Rushdie a pu saisir le problème fondamental de tous les romans (celui de l'identité d'un individu, d'un personnage) d'une façon nouvelle et qui dépasse les conventions du roman psychologique : les personnalités de Chamcha ou de Farishta ne sont pas saisissables par une description détaillée de leurs états d'âme ; leur mystère réside dans la cohabitation de deux civilisations à l'intérieur de leur psyché, l'indienne et l'européenne ; il réside dans leurs racines, auxquelles ils se sont arrachés mais qui, cependant, restent vivantes en eux. Ces racines, à quel endroit se sont-elles rompues et jusqu'où faut-il descendre si l'on veut toucher la plaie ? Le regard dans « le puits du passé » n'est pas hors du sujet, ce regard vise le cœur de la chose : le déchirement existentiel de deux protagonistes.

De même que Jacob est incompréhensible sans Abraham (qui, selon Mann, a vécu des siècles avant lui) n'étant que son « imitation et continuation », de même Gibreel Farishta est incompréhensible sans l'archange Gibreel, sans Mahound (Mahomet), incompréhensible même sans cet Islam théocratique de Khomeiny ou de cette jeune fille fanatisée qui conduit les villageois vers La Mecque, ou plutôt vers la mort. Eux tous sont ses propres possibilités qui dorment en lui et auxquelles il doit disputer sa propre individualité. Il n'y a, dans ce roman, aucune question importante que l'on puisse examiner sans un regard dans le puits du passé. Qu'est-ce qui est bon et qu'est-ce qui est mauvais ? Qui est le diable pour l'autre, Chamcha pour Farishta ou Farishta pour Chamcha ? Est-ce le diable ou l'ange qui a inspiré le pèlerinage des villageois ? Leur noyade est-elle un pitoyable naufrage ou le voyage glorieux vers le Paradis ? Qui le dira, qui le saura ? Et si cette insaisissabilité du bien et du mal était le tourment vécu par les fondateurs des religions ? Les terribles mots de désespoir, ce blasphème inouï du Christ, « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? », ne résonnent-ils pas dans l'âme de tout chrétien ? Dans le doute de Mahound se demandant qui lui a soufflé les versets, Dieu ou le diable, n'y a-t-il pas, celée, l'incertitude sur laquelle est fondée l'existence même de l'homme ?

DANS L'OMBRE DES GRANDS PRINCIPES

Depuis ses *Enfants de minuit* qui éveillèrent à son époque (en 1980) une unanime admiration, personne dans le monde littéraire anglo-saxon ne conteste que Rushdie soit l'un des romanciers les plus doués d'aujourd'hui. *Les Versets sataniques,* parus en anglais en septembre 1988, furent accueillis avec l'attention que l'on doit à un grand auteur. Le livre reçut ces hommages sans que personne ait prévu la tempête qui allait éclater quelques mois plus tard quand le maître de l'Iran, l'Imam Khomeiny, condamna Rushdie à mort pour blasphème et envoya des tueurs à gages à ses trousses pour une curée dont personne ne voit la fin.

Cela se passa avant que le roman ait pu être traduit. Partout, hors du monde anglo-saxon, le scandale a donc devancé le livre. En France la presse a donné immédiatement des extraits du roman encore inédit pour faire connaître les raisons du verdict. Comportement on ne peut plus normal, mais mortel pour un roman. En le présentant exclusivement par les passages *incriminés*, on a, dès le début, transformé une œuvre d'art en simple *corps du délit.*

Je ne médirai jamais de la critique littéraire. Car rien n'est pire pour un écrivain que de se heurter à son absence. Je parle de la critique littéraire en tant que méditation, en tant qu'analyse ; de la critique littéraire qui sait lire plusieurs fois le livre dont elle veut parler (comme une grande musique qu'on peut réécouter sans fin, les grands romans eux aussi sont faits pour des lectures répétées) ; de la critique littéraire qui, sourde à l'implacable horloge de l'actualité, est prête à discuter les œuvres nées il y a un an, trente ans, trois cents ans ; de la critique littéraire qui essaie de saisir la nouveauté d'une

œuvre pour l'inscrire ainsi dans la mémoire historique. Si une telle méditation n'accompagnait pas l'histoire du roman, nous ne saurions rien aujourd'hui ni de Dostoïevski, ni de Joyce, ni de Proust. Sans elle toute œuvre est livrée aux jugements arbitraires et à l'oubli rapide. Or, le cas de Rushdie a montré (s'il fallait encore une preuve) qu'une telle méditation ne se pratique plus. La critique littéraire, imperceptiblement, innocemment, par la force des choses, par l'évolution de la société, de la presse, s'est transformée en une simple (souvent intelligente, toujours hâtive) *information sur l'actualité littéraire.*

Dans le cas des *Versets sataniques*, l'actualité littéraire fut la condamnation à mort d'un auteur. Dans une telle situation de vie et de mort, il paraît presque frivole de parler d'art. Que représente l'art, en effet, en face des grands principes menacés ? Aussi, partout dans le monde, tous les commentaires se sont-ils concentrés sur la problématique des principes : la liberté d'expression ; la nécessité de la défendre (en effet, on l'a défendue, on a protesté, on a signé des pétitions) ; la religion ; l'Islam et la Chrétienté ; mais aussi cette question : un auteur a-t-il le droit moral de blasphémer et de blesser ainsi les croyants ? et même ce doute : et si Rushdie avait attaqué l'Islam uniquement pour se faire de la publicité et pour vendre son illisible livre ?

Avec une mystérieuse unanimité (partout dans le monde j'ai constaté la même réaction), les gens de lettres, les intellectuels, les initiés des salons ont snobé ce roman. Ils se sont décidés à résister pour une fois à toute pression commerciale et ont refusé de lire ce qui leur semblait un simple objet à sensation. Ils ont signé toutes les pétitions pour Rushdie, trouvant élégant de dire en même temps, avec un sourire dandyesque : « Son livre ? Oh non oh non ! Je ne l'ai pas lu. » Les hommes politiques ont profité de ce curieux « état de disgrâce » du romancier qu'ils n'aimaient pas. Je n'oublierai jamais la vertueuse impartialité qu'ils affichaient alors : « Nous condamnons le verdict de Khomeiny. La liberté d'expression est pour nous sacrée. Mais nous n'en condamnons pas moins cette attaque contre la foi. Attaque indigne, misérable et qui offense l'âme des peuples. »

Mais oui, personne ne mettait plus en doute que Rushdie avait *attaqué* l'Islam, car seule l'accusation était réelle ; le texte du livre n'avait plus aucune importance, il n'existait plus.

LE CHOC DE TROIS ÉPOQUES

Situation unique dans l'Histoire : par son origine, Rushdie appartient à la société musulmane qui, en grande partie, est encore en train de vivre l'époque d'avant les Temps modernes. Il écrit son livre en Europe, à l'époque des Temps modernes ou, plus exactement, à la fin de cette époque.

De même que l'Islam iranien s'éloignait à ce moment de la modération religieuse vers une théocratie combative, de même l'histoire du roman, avec Rushdie, passait du sourire gentil et professoral de Thomas Mann à l'imagination débridée puisée à la source redécouverte de l'humour rabelaisien. Les antithèses se rencontrèrent, poussées à l'extrême.

De ce point de vue, la condamnation de Rushdie apparaît non pas comme un hasard, une folie, mais comme un conflit on ne peut plus profond entre deux époques : la théocratie s'en prend aux Temps modernes et a pour cible leur création la plus représentative : le roman. Car Rushdie n'a pas blasphémé. Il n'a pas attaqué l'Islam. Il a écrit un roman. Mais cela, pour l'esprit théocratique, est pire qu'une attaque ; si on attaque une religion (par une polémique, un blasphème, une hérésie), les gardiens du temple peuvent aisément la défendre sur leur propre terrain, avec leur propre langage ; mais, pour eux, le roman est une autre planète ; un autre univers fondé sur une autre ontologie ; un infernum où la vérité unique est sans pouvoir et où la satanique ambiguïté tourne toutes les certitudes

en énigmes.

Soulignons-le : non pas attaque ; ambiguïté ; la deuxième partie des *Versets sataniques* (c'est-à-dire la partie incriminée qui évoque Mahomet et la genèse de l'Islam) est présentée dans le roman comme un *rêve* de Gibreel Farishta qui, ensuite, composera d'après ce rêve un film de pacotille où il jouera lui-même le rôle de l'archange. Le récit est ainsi *doublement* relativisé (d'abord comme un rêve, ensuite comme un *mauvais* film qui essuiera un échec), présenté donc non pas comme une affirmation, mais comme une *invention ludique*. Invention désobligeante ? Je le conteste : elle m'a fait comprendre, pour la première fois de ma vie, la *poésie* de la religion islamique, du monde islamique.

Insistons à ce propos : il n'y a pas de place pour la haine dans l'univers de la relativité romanesque : le romancier qui écrit un roman pour régler ses comptes (que ce soient des comptes personnels ou idéologiques) est voué à un naufrage esthétique total et assuré. Ayesha, la jeune fille qui conduit les villageois hallucinés à la mort, est un monstre, bien sûr, mais elle est aussi séduisante, merveilleuse (auréolée des papillons qui l'accompagnent partout) et, souvent, touchante ; même dans le portrait d'un imam émigré (portrait imaginaire de Khomeiny), on trouve une compréhension presque respectueuse ; la modernité occidentale est observée avec scepticisme, en aucun cas elle n'est présentée comme supérieure à l'archaïsme oriental ; le roman « explore historiquement et psychologiquement » d'anciens textes sacrés, mais il montre, en plus, à quel point ils sont *avilis* par la télé, la publicité, l'industrie de divertissement ; est-ce qu'au moins les personnages de gauchistes, qui stigmatisent la frivolité de ce monde moderne, bénéficient d'une sympathie sans faille de la part de l'auteur ? Ah non, ils sont lamentablement ridicules et aussi frivoles que la frivolité environnante ; personne n'a raison et personne n'a entièrement tort dans cet immense *carnaval de la relativité* qu'est cette œuvre.

Avec *Les Versets sataniques*, c'est donc l'art du roman en tant que tel qui est incriminé. C'est pourquoi, de toute cette triste histoire, le plus triste est non pas le verdict de Khomeiny (qui résulte d'une logique atroce mais cohérente) mais l'incapacité de l'Europe à défendre et à expliquer (expliquer patiemment à elle-même et aux autres) l'art le plus européen qu'est l'art du roman, autrement dit, à expliquer et à défendre sa propre culture. Les « fils du roman » ont lâché l'art qui les a formés. L'Europe, la « société du roman », s'est abandonnée elle-même.

Je ne m'étonne pas que des théologiens sorbonnards, la police idéologique de ce XVI^e^ siècle qui a allumé tant de bûchers, aient fait la vie dure à Rabelais, l'obligeant à fuir et à se cacher. Ce qui me semble beaucoup plus étonnant et digne d'admiration, c'est la protection que lui ont procurée des hommes puissants de son temps, le cardinal du Bellay par exemple, le cardinal Odet, et surtout François I^er^, roi de France. Ont-ils voulu défendre des principes ? la liberté d'expression ? les droits de l'homme ? Le motif de leur attitude était meilleur ; ils aimaient la littérature et les arts.

Je ne vois aucun cardinal du Bellay, aucun François I^er^ dans l'Europe d'aujourd'hui. Mais l'Europe est-elle encore l'Europe ? C'est-à-dire la « société du roman » ? Autrement dit : se trouve-t-elle encore à l'époque des Temps modernes ? N'est-elle pas déjà en train d'entrer dans une autre époque qui n'a pas encore de nom et pour laquelle ses arts n'ont plus beaucoup d'importance ? Pourquoi, en ce cas, s'étonner qu'elle ne se soit pas émue outre mesure quand, pour la première fois dans son histoire, l'art du roman, *son* art par excellence, fut condamné à mort ? En cette époque nouvelle, d'après les Temps modernes, le roman ne vit-il pas, depuis un certain temps déjà, une vie de condamné ?

Pour délimiter avec exactitude l'art dont je parle, je l'appelle *roman européen.* Je ne veux pas dire par là : romans créés en Europe par des Européens, mais : romans faisant partie d'une histoire qui a commencé à l'aube des Temps modernes en Europe. Il y a bien sûr d'autres romans : le roman chinois, japonais, le roman de l'Antiquité grecque, mais ces romans-là ne sont reliés par aucune continuité d'évolution à l'entreprise historique née avec Rabelais et Cervantes.

Je parle du *roman européen* non seulement pour le distinguer du roman (par exemple) chinois, mais aussi pour dire que son histoire est transnationale ; que le roman français, le roman anglais ou le roman hongrois ne sont pas en mesure de créer leur propre histoire autonome, mais qu'ils participent tous à une histoire commune, supranationale, laquelle crée le seul contexte où peuvent se révéler et le sens de l'évolution du roman et la valeur des œuvres particulières.

Lors des différentes phases du roman, différentes nations reprirent l'initiative comme dans une course de relais : d'abord l'Italie avec Boccace, le grand précurseur ; puis la France de Rabelais ; puis l'Espagne de Cervantes et du roman picaresque ; le XVIII^e^ siècle du grand roman anglais avec, vers la fin, l'intervention allemande de Goethe ; le XIX^e^ siècle qui, tout entier, appartient à la France, avec, dans le dernier tiers, l'entrée du roman russe et, tout de suite après, l'apparition du roman Scandinave. Puis, le XX^e^ siècle et son aventure centre-européenne avec Kafka, Musil, Broch et Gombrowicz…

Si l'Europe n'était qu'une seule nation, je ne crois pas que l'histoire de son roman aurait pu durer avec une telle vitalité, une telle force et une telle diversité pendant quatre siècles. Ce sont les situations historiques toujours nouvelles (avec leur contenu existentiel nouveau) surgissant une fois en France, une fois en Russie, puis ailleurs et encore ailleurs, qui remirent en marche l'art du roman, lui apportèrent de nouvelles inspirations, lui suggérèrent de nouvelles solutions esthétiques. Comme si l'histoire du roman pendant son trajet éveillait l'une après l'autre les différentes parties de l'Europe, les confirmant dans leur spécificité et les intégrant en même temps à une conscience européenne commune.

C'est dans notre siècle que, pour la première fois, les grandes initiatives de l'histoire du roman européen naissent hors de l'Europe : d'abord en Amérique du Nord, dans les années vingt et trente, puis, avec les années soixante, en Amérique latine. Après le plaisir que m'ont procuré l'art de Patrick Chamoiseau, le romancier des Antilles, et puis celui de Rushdie, je préfère parler plus généralement du *roman d'au-dessous du trente-cinquième parallèle,* ou du *roman du Sud :* une nouvelle grande culture romanesque caractérisée par un extraordinaire sens du réel lié à une imagination débridée qui franchit toutes les règles de la vraisemblance.

Cette imagination m'enchante sans que je comprenne tout à fait d'où elle provient. Kafka ? Certainement. Pour notre siècle, c'est lui qui a légitimé l'invraisemblable dans l'art du roman. Pourtant, l'imagination kafkaïenne est différente de celle de Rushdie ou de Garcia Marquez ; cette imagination foisonnante semble enracinée dans la culture très spécifique du Sud ; par exemple dans sa littérature orale, toujours vivante (Chamoiseau se réclamant des conteurs créoles) ou, dans le cas de l'Amérique latine, comme aime le rappeler Fuentes, dans son baroque, plus exubérant, plus « fou » que celui de l'Europe.

Une autre clé de cette imagination : la *tropicalisation du roman.* Je pense à cette fantaisie de Rushdie : Farishta vole au-dessus de Londres et désire « tropicaliser » cette ville hostile : il résume les bénéfices de la tropicalisation : « l'institution d'une sieste nationale […] de nouvelles variétés d'oiseaux sur les arbres (aras, paons, cacatoès), de nouvelles espèces d'arbres sous les oiseaux (cocotiers, tamariniers, banians barbus) […] ferveur religieuse, agitation politique […] les amis qui

débarquent les uns chez les autres sans prévenir, fermeture des maisons de retraite, importance des grandes familles, nourriture plus épicée […]. Désavantages : choléra, typhoïde, maladie du légionnaire, cafards, poussière, bruit, une culture de l'excès ».

(« Culture de l'excès » : c'est une excellente formule. La tendance du roman dans les dernières phases de son modernisme : en Europe : quotidienneté poussée à l'extrême ; analyse sophistiquée de la grisaille sur fond de grisaille ; hors de l'Europe : accumulation des coïncidences les plus exceptionnelles ; couleurs sur les couleurs. Danger : ennui de la grisaille en Europe, monotonie du pittoresque hors de l'Europe.)

Les romans créés au-dessous du trente-cinquième parallèle, quoique un peu étrangers au goût européen, sont le prolongement de l'histoire du roman européen, de sa forme, de son esprit, et sont même étonnamment proches de ses sources premières ; nulle part ailleurs la vieille sève rabelaisienne ne coule aujourd'hui si joyeusement que dans les œuvres de ces romanciers non-européens.

LE JOUR OÙ PANURGE NE FERA PLUS RIRE

Ce qui me fait revenir une dernière fois à Panurge. Dans *Pantagruel*, il tombe amoureux d'une dame et à tout prix veut l'avoir. Dans l'église, pendant la messe (n'est-ce pas un sacré sacrilège ?), il lui adresse d'ébouriffantes obscénités (qui, dans l'Amérique d'aujourd'hui, lui coûteraient cent treize ans de prison pour harcèlement sexuel) et, quand elle ne veut pas entendre, il se venge en dispersant sur ses vêtements le sexe d'une chienne en chaleur. Sortant de l'église, tous les chiens des environs (six cent mille et quatorze, dit Rabelais) courent après elle et pissent sur elle. Je me rappelle mes vingt ans, un dortoir d'ouvriers, mon Rabelais tchèque sous mon lit. Aux ouvriers curieux de ce gros livre, maintes fois j'ai dû lire cette histoire que, bientôt, ils ont connue par cœur. Bien qu'ils fussent des gens d'une morale paysanne plutôt conservatrice, il n'y avait, dans leur rire, pas la moindre condamnation du harceleur verbal et urinaire ; ils ont adoré Panurge, et à tel point qu'ils ont donné son nom à l'un de nos compagnons ; ah non, pas à un coureur de femmes, mais à un jeune homme connu pour sa naïveté et son hyperbolique chasteté, qui, sous la douche, avait honte d'être vu nu. J'entends leurs cris comme si c'était hier : « Panourque (c'était notre prononciation tchèque de ce nom), sous la douche ! Ou bien on va te laver dans la pisse des chiens ! »

J'entends toujours ce beau rire qui se moquait de la pudeur d'un copain mais qui, pour cette pudeur, exprimait en même temps une tendresse presque émerveillée. Ils étaient enchantés des obscénités que Panurge adressait à la dame à l'église, mais également enchantés de la punition que lui infligeait la chasteté de la dame, laquelle, à son tour, à leur grand plaisir, était punie par l'urine des chiens. Avec qui avaient-ils sympathisé, mes compagnons d'antan ? Avec la pudeur ? Avec l'impudeur ? Avec Panurge ? Avec la dame ? Avec des chiens ayant l'enviable privilège d'uriner sur une beauté ?

L'humour : l'éclair divin qui découvre le monde dans son ambiguïté morale et l'homme dans sa profonde incompétence à juger les autres ; l'humour : l'ivresse de la relativité des choses humaines ; le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude.

Mais l'humour, pour rappeler Octavio Paz, est « la grande invention de l'esprit moderne ». Il n'est pas là depuis toujours, il n'est pas là pour toujours non plus.

Le cœur serré, je pense au jour où Panurge ne fera plus rire.

DEUXIÈME PARTIE

L’OMBRE CASTRATRICE DE SAINT GARTA

1

À la base de l'image de Kafka, partagée aujourd'hui plus ou moins par tout le monde, il y a un roman. Max Brod l'a écrit immédiatement après la mort de Kafka, et l'a édité en 1926. Savourez le titre : *Le Royaume enchanté de l'amour*. Ce roman-clé est un roman à clé. On reconnaît dans son protagoniste, l'écrivain allemand de Prague nommé Nowy, l'autoportrait flatteur de Brod (adoré des femmes, jalousé des littérateurs). Nowy-Brod cocufie un homme qui, par de méchantes intrigues très tarabiscotées, réussit à le mettre ensuite pour quatre ans en prison. On se trouve d'emblée dans une histoire cousue des coïncidences les plus invraisemblables (les personnages, par pur hasard, se rencontrent au milieu de la mer sur un paquebot, dans une rue de Haïfa, dans une rue de Vienne), on assiste à la lutte entre les bons (Nowy, sa maîtresse) et les méchants (le cocufié, si vulgaire qu'il mérite bien ses cornes, et un critique littéraire qui éreinte systématiquement les beaux livres de Nowy), on est ému par des retournements mélodramatiques (l'héroïne se suicide parce qu'elle ne peut plus supporter la vie entre le cocufié et le cocufiant), on admire la sensibilité de l'âme de Nowy-Brod qui s'évanouit en toute occasion.

Ce roman aurait été oublié avant d'avoir été écrit s'il n'y avait le personnage de Garta. Car Garta, ami intime de Nowy, est un portrait de Kafka. Sans cette clé, ce personnage serait le plus inintéressant de toute l'histoire des lettres ; il est caractérisé comme un « saint de notre temps », mais même sur le ministère de sa sainteté on n'apprend pas grand-chose, sauf que, de temps en temps, Nowy-Brod, dans ses difficultés amoureuses, cherche auprès de son ami un conseil que celui-ci est incapable de lui donner, n'ayant en tant que saint aucune expérience de ce genre.

Quel admirable paradoxe : toute l'image de Kafka et tout le destin posthume de son œuvre sont pour la première fois conçus et dessinés dans ce roman naïf, dans ce navet, dans cette affabulation caricaturalement romanesque, qui, esthétiquement, se situe exactement au pôle opposé de l'art de Kafka.

2

Quelques citations du roman : Garta « était un saint de notre temps, un véritable saint ». « Une de ses supériorités était de rester toujours indépendant, libre et si saintement raisonnable en face de toutes les mythologies, bien qu'au fond il leur fût apparenté. » « Il voulait la pureté absolue, il ne pouvait vouloir autre chose… »

Les mots saint, saintement, mythologie, pureté ne relèvent pas d'une rhétorique ; il faut les prendre au pied de la lettre : « De tous les sages et les prophètes qui ont foulé cette terre, il a été le plus silencieux […] Peut-être ne lui aurait-il fallu que la confiance en lui-même pour être le guide de l'humanité ! Non, ce n'était pas un guide, il ne parlait pas au peuple, ni à des disciples comme les autres chefs spirituels des hommes. Il gardait le silence ; était-ce parce qu'il a pénétré plus avant dans le grand mystère ? Ce qu'il entreprit était sans doute plus difficile encore que ce que voulait Bouddha, car s'il avait réussi c'eût été pour toujours. »

Et encore : « Tous les fondateurs de religions étaient sûrs d'eux-mêmes ; l'un d'eux cependant – qui sait s'il n'est pas le plus sincère de tous –, Lao-tseu, rentra dans l'ombre de son propre mouvement. Garta fit sans doute de même. »

Garta est présenté comme quelqu'un qui écrit. Nowy « avait accepté d'être exécuteur testamentaire de Garta en ce qui concernait ses œuvres. Garta l'en avait prié, mais avec l'étrange condition de tout détruire ». Nowy « devinait la raison de cette dernière volonté. Garta n'annonçait pas une religion nouvelle, il voulait *vivre sa foi*. Il exigeait de lui-même l'effort ultime. Comme il n'y avait pas atteint, ses écrits (pauvres échelons qui devaient l'aider à monter vers les cimes) demeuraient pour lui sans valeur ».

Pourtant Nowy-Brod ne voulait pas obéir à la volonté de son ami car, selon lui, « même à l'état de simples essais, les écrits de Garta apportent aux hommes errant dans la nuit le pressentiment du bien supérieur et irremplaçable vers lequel ils tendent ».

Oui, tout y est.

3

Sans Brod, aujourd'hui nous ne connaîtrions même pas le nom de Kafka. Tout de suite après la mort de son ami, Brod a fait éditer ses trois romans. Sans écho. Alors il a compris que, pour imposer l'œuvre de Kafka, il devait entreprendre une vraie et longue guerre. Imposer une œuvre, cela veut dire la présenter, l'interpréter. C'était de la part de Brod une véritable offensive d'artilleur : les préfaces : pour *Le Procès* (1925), pour *Le Château* (1926), pour *L'Amérique* (1927), pour *Description d'un combat* (1936), pour le journal et les lettres (1937), pour les nouvelles (1946) ; pour les *Conversations* de Janouch (1952) ; puis, les dramatisations : du *Château* (1953) et de *L'Amérique* (1957) ; mais surtout quatre importants livres d'interprétation (remarquez bien les titres !) : *Franz Kafka, biographie* (1937), *La Foi et l'Enseignement de Franz Kafka* (1946), *Franz Kafka, celui qui indique le chemin* (1951), et *Le Désespoir et le Salut dans l'œuvre de Franz Kafka* (1959).

Par tous ces textes, l'image esquissée dans *Le Royaume enchanté de l'amour* est confirmée et développée : Kafka est avant tout un penseur religieux, der religiöse Denker. Il est vrai qu'il « n'a jamais donné une explication systématique de sa philosophie et de sa conception religieuse du monde. Malgré cela, on peut déduire sa philosophie de son œuvre, notamment de ses aphorismes, mais aussi de sa poésie, de ses lettres, de ses journaux, ensuite aussi de sa façon de vivre (surtout d'elle) ».

Plus loin : « On ne peut pas comprendre la vraie importance de Kafka si on ne distingue pas deux courants dans son œuvre : 1) ses aphorismes, 2) ses textes narratifs (les romans, les nouvelles).

« Dans ses aphorismes Kafka expose "das positive Wort", la parole positive, sa foi, son appel sévère à changer la vie personnelle de chaque individu. »

Dans ses romans et ses nouvelles, « il décrit d'horribles punitions destinées à ceux qui ne veulent pas entendre la parole (das Wort) et ne suivent pas le bon chemin ».

Notez bien la hiérarchie : en haut : la vie de Kafka en tant qu'exemple à suivre ; au milieu : les aphorismes, c'est-à-dire tous les passages sentencieux, « philosophiques » de son journal ; en bas : l'œuvre narrative.

Brod était un brillant intellectuel d'une exceptionnelle énergie ; un homme généreux prêt à se battre pour les autres ; son attachement à Kafka était chaleureux et désintéressé. Le malheur ne consistait que dans son orientation artistique : homme d'idées, il ne savait pas ce qu'est la passion de la forme ; ses romans (il en a écrit une vingtaine) sont tristement conventionnels ; et surtout : il ne comprenait rien du tout à l'art moderne.

Pourquoi, malgré cela, Kafka l'aimait-il tellement ? Vous cessez peut-être d'aimer votre meilleur ami parce qu'il a la manie d'écrire de mauvais vers ?

Pourtant l'homme qui écrit de mauvais vers est dangereux dès qu'il commence à éditer l'œuvre de son ami poète. Imaginons que le plus influent commentateur de Picasso soit un peintre qui n'arriverait même pas à comprendre les impressionnistes. Que dirait-il des tableaux de Picasso ? Probablement la même chose que Brod à propos des romans de Kafka : qu'ils nous décrivent les « horribles punitions destinées à ceux qui ne suivent pas le bon chemin ».

4

Max Brod a créé l'image de Kafka et celle de son œuvre ; il a créé en même temps la *kafkologie*. Même si les kafkologues aiment se distancier de leur père, ils ne sortent jamais du terrain que celui-ci leur a délimité. Malgré la quantité astronomique de ses textes, la kafkologie développe, en variantes infinies, toujours le même discours, la même spéculation qui, de plus en plus indépendante de l'œuvre de Kafka, ne se nourrit que d'elle-même. Par d'innombrables préfaces, postfaces, notes, biographies et monographies, conférences universitaires et thèses, elle produit et entretient son image de Kafka, si bien que l'auteur que le public connaît sous le nom de Kafka n'est plus Kafka mais le Kafka kafkologisé.

Tout ce qu'on écrit sur Kafka n'est pas de la kafkologie. Comment donc définir la kafkologie ? Par une tautologie : La kafkologie est le discours destiné à kafkologiser Kafka. À substituer à Kafka le Kafka kafkologisé :

1) À l'instar de Brod, la kafkologie examine les livres de Kafka non pas dans le *grand contexte* de l'histoire littéraire (de l'histoire du roman européen), mais presque exclusivement dans le *microcontexte biographique*. Dans leur monographie, Boisdefïre et Albérès se réclament de Proust refusant l'explication biographique de l'art, mais seulement pour dire que Kafka exige une exception à la règle, ses livres n'étant pas « séparables de sa personne. Qu'il s'appelle Joseph K, Rohan, Samsa, l'arpenteur, Bendemann, Joséphine la cantatrice, le Jeûneur ou le Trapéziste, le héros de ses livres n'est autre que Kafka lui-même ». La biographie est la clé principale pour la compréhension du sens de l'œuvre. Pis : le seul sens de l'œuvre est d'être une clé pour comprendre la biographie.

2) À l'instar de Brod, sous la plume des kafkologues, *la biographie de Kafka devient hagiographie ;* l'inoubliable emphase avec laquelle Roman Karst a terminé son discours au colloque de Liblice en 1963 : « Franz Kafka a vécu et a souffert pour nous ! » Différentes sortes d'hagiographies : religieuses ; laïques : Kafka, martyr de sa solitude ; gauchistes : Kafka qui fréquentait « assidûment » les réunions des anarchistes (selon un témoignage mythomaniaque, toujours cité, jamais vérifié) et était « très attentif à la Révolution de 1917 ». À chaque Église, ses apocryphes : *Conversations* de Gustav Janouch. À chaque saint, un geste sacrificiel : la volonté de Kafka de faire détruire son œuvre.

3) À l'instar de Brod, *la kafkologie déloge Kafka systématiquement du domaine de l'esthétique* : ou bien en tant que « penseur religieux », ou bien, à gauche, en tant que contestataire de l'art, dont « la bibliothèque idéale ne comprendrait que des livres d'ingénieurs ou de machinistes, et de juristes énonciateurs » (le livre de Deleuze et Guattari). Elle examine infatigablement ses rapports à Kierkegaard, à Nietzsche, aux théologiens, mais ignore les romanciers et les poètes. Même Camus, dans son essai, ne parle pas de Kafka comme d'un romancier, mais comme d'un philosophe. On traite de la même façon ses écrits privés et ses romans mais en préférant nettement les premiers : je prends au hasard l'essai sur Kafka de Garaudy, alors encore marxiste : 54 fois il cite les lettres de Kafka, 45 fois le journal de Kafka ; 35 fois les *Conversations* de Janouch ; 20 fois les nouvelles ; 5 fois *Le*

Procès, 4 fois *Le Château*, pas une fois *L'Amérique*.

4) À l'instar de Brod, *la kafkologie ignore l'existence de l'art moderne* ; comme si Kafka n'appartenait pas à la génération des grands novateurs, Stravinski, Webern, Bartok, Apollinaire, Musil, Joyce, Picasso, Braque, tous nés comme lui entre 1880 et 1883. Quand, dans les années cinquante, on avançait l'idée de sa parenté avec Beckett, Brod a tout de suite protesté : saint Garta n'a rien à voir avec cette décadence !

5) La kafkologie n'est pas une critique littéraire (elle n'examine pas la valeur de l'œuvre : les aspects jusqu'alors inconnus de l'existence dévoilés par l'œuvre, les innovations esthétiques par lesquelles elle a infléchi l'évolution de l'art, etc.) ; *la kafkologie est une exégèse.* En tant que telle, elle ne sait voir dans les romans de Kafka que des allégories. Elles sont religieuses (Brod : Château = la grâce de Dieu ; l'arpenteur = le nouveau Parsifal en quête du divin ; etc., etc.) ; elles sont psychanalytiques, existentialisantes, marxistes (l'arpenteur = symbole de la révolution, parce qu'il entreprend une nouvelle distribution des terres) ; elles sont politiques *(Le Procès* d'Orson Welles). Dans les romans de Kafka, la kafkologie ne cherche pas le monde réel transformé par une immense imagination ; elle décrypte des messages religieux, elle déchiffre des paraboles philosophiques.

5

« Garta était un saint de notre temps, un véritable saint. » Mais un saint peut-il fréquenter des bordels ? Brod a édité le journal de Kafka en le censurant un peu ; il en a éliminé non seulement les allusions aux putains mais tout ce qui concernait la sexualité. La kafkologie a toujours émis des doutes sur la virilité de son auteur et se complaît à discourir à propos du martyre de son impuissance. Ainsi, depuis longtemps, Kafka est-il devenu le saint patron des névrosés, des déprimés, des anorexiques, des chétifs, le saint patron des tordus, des précieuses ridicules et des hystériques (chez Orson Welles, K. hurle hystériquement, alors que les romans de Kafka sont les moins hystériques de toute l'histoire de la littérature).

Les biographes ne connaissent pas la vie sexuelle de leur propre épouse, mais ils croient connaître celle de Stendhal ou de Faulkner. Je n'oserais dire sur celle de Kafka que ceci : la vie érotique (pas trop aisée) de son époque ressemblait peu à la nôtre : les jeunes filles d'alors ne faisaient pas l'amour avant le mariage ; pour un célibataire ne restaient que deux possibilités : les femmes mariées de bonne famille ou les femmes faciles des classes inférieures : vendeuses, bonnes et, bien sûr, prostituées.

L'imagination des romans de Brod se nourrissait à la première source ; d'où leur érotisme exalté, romantique (cocufiages dramatiques, suicides, jalousies pathologiques) et asexuel : « Les femmes se trompent en croyant qu'un homme de cœur n'attache d'importance qu'à la possession physique. Elle n'est qu'un symbole et il s'en faut de beaucoup qu'elle égale en importance le sentiment qui la transfigure. Tout l'amour de l'homme vise à gagner la bienveillance (au véritable sens du mot) et la bonté de la femme » *(Le Royaume enchanté de l'amour).*

L'imagination érotique des romans de Kafka, au contraire, puise presque exclusivement à l'autre source : « Je passai devant le bordel comme devant la maison de la bien-aimée » (journal, 1910, phrase censurée par Brod).

Les romans du XIX^e^ siècle, bien que sachant analyser magistralement toutes les stratégies de la séduction, laissaient la sexualité et l'acte sexuel lui-même occultés. Dans les premières décennies de notre siècle, la sexualité sort des brumes de la passion romantique. Kafka fut l'un des premiers (avec Joyce, certainement) à l'avoir découverte dans ses romans. Il ne dévoile pas la sexualité en tant que

terrain de jeu destiné au petit cercle des libertins (à la manière du XVIIIe), mais en tant que réalité à la fois banale et fondamentale de la vie de tout un chacun. Kafka dévoile les aspects *existentiels* de la sexualité : la sexualité s'opposant à l'amour ; l'étrangeté de l'autre comme condition, comme exigence de la sexualité ; l'ambiguïté de la sexualité : ses côtés excitants qui en même temps répugnent ; sa terrible insignifiance qui ne diminue nullement son pouvoir effrayant, etc.

Brod était un romantique. Par contre, à la base des romans de Kafka je crois distinguer un profond antiromantisme ; il se manifeste partout : dans la façon dont Kafka voit la société, de même que dans sa façon de construire une phrase ; mais peut-être son origine se trouve-t-elle dans la vision que Kafka a eue de la sexualité.

6

Le jeune Karl Rossmann (protagoniste de *L'Amérique*) est chassé du foyer paternel et envoyé en Amérique à cause de son malheureux accident sexuel avec une bonne qui « l'avait rendu père ». Avant le coït : « Karl, ô mon Karl ! » s'exclamait la bonne, « tandis que lui ne voyait rien du tout et se sentait mal dans toute cette literie chaude qu'elle semblait avoir entassée spécialement pour lui… ». Puis, elle « le secoua, écouta son cœur, lui tendit sa poitrine pour qu'il écoute le sien de la même façon ». Ensuite, elle « fouilla entre ses jambes, d'une manière si dégoûtante que Karl émergea de la tête et du cou hors des oreillers en se débattant ». Enfin, « elle poussa un certain nombre de fois son ventre contre lui, il avait l'impression qu'elle était une partie de lui-même et c'est peut-être pourquoi il avait été envahi d'une détresse affreuse ».

Cette modeste copulation est la cause de tout ce qui, dans le roman, va suivre. Prendre conscience que notre destin a pour cause quelque chose de tout à fait insignifiant est déprimant. Mais toute révélation d'une insignifiance inattendue est en même temps source de comique. Post coïtum omne animal triste. Kafka fut le premier à décrire le comique de cette tristesse.

Le comique de la sexualité : idée inacceptable pour les puritains ainsi que pour les néo-libertins. Je pense à D.H. Lawrence, à ce chantre d'Éros, à cet évangéliste du coït qui, dans *L'Amant de lady Chatterley*, essaie de réhabiliter la sexualité en la rendant lyrique. Mais la sexualité lyrique est encore beaucoup plus lisible que la sentimentalité lyrique du siècle passé.

Le joyau érotique de *L'Amérique* est Brunelda. Elle a fasciné Federico Fellini. Depuis longtemps, il rêve de faire de *L'Amérique* un film, et dans *Intervista* il nous a fait voir la scène du casting pour ce film rêvé : s'y produisent plusieurs incroyables candidates pour le rôle de Brunelda, choisies par Fellini avec ce plaisir exubérant qu'on lui connaît. (Mais j'insiste : ce plaisir exubérant, c'était aussi celui de Kafka. Car Kafka n'a pas *souffert* pour nous ! Il s'est *amusé* pour nous !)

Brunelda, l'ancienne cantatrice, la « très délicate » qui a « de la goutte dans les jambes ». Brunelda aux petites mains grasses, au double menton, « démesurément grosse ». Brunelda qui, assise, les jambes écartées, « au prix de grands efforts, en souffrant beaucoup et en se reposant souvent », se penche pour « attraper le bord supérieur de ses bas ». Brunelda qui retrousse sa robe et, avec l'ourlet, sèche les yeux de Robinson en train de pleurer. Brunelda incapable de monter deux ou trois marches et qui doit être portée – spectacle dont Robinson fut si impressionné que, toute sa vie durant, il soupirera : « Ah ce qu'elle était belle, cette femme, ah, grands dieux, qu'elle était belle ! » Brunelda debout dans la baignoire, nue, lavée par Delamarche, se plaignant et geignant. Brunelda couchée dans la même baignoire, furieuse et donnant des coups de poing dans l'eau. Brunelda que deux hommes mettront deux heures à descendre par l'escalier pour la déposer dans un fauteuil roulant que Karl va

pousser à travers la ville vers un endroit mystérieux, probablement un bordel. Brunelda qui, dans ce véhicule, est entièrement recouverte d'un châle, si bien qu'un flic la prend pour des sacs de pommes de terre.

Ce qui est nouveau dans ce dessin de la grosse laideur c'est qu'elle est attirante ; morbidement attirante, ridiculement attirante, mais pourtant attirante ; Brunelda est un monstre de sexualité à la frontière du répugnant et de l'excitant, et les cris d'admiration des hommes ne sont pas seulement comiques (ils *sont* comiques, bien sûr, la sexualité *est* comique !), mais en même temps tout à fait vrais. On ne s'étonne pas que Brod, adorateur romantique des femmes, pour qui le coït n'était pas réalité mais « symbole du sentiment », n'ait pu voir rien de vrai dans Brunelda, pas l'ombre d'une expérience réelle, mais seulement la description des « horribles punitions destinées à ceux qui ne suivent pas le bon chemin ».

7

La plus belle scène érotique que Kafka ait écrite se trouve au troisième chapitre du *Château* : l'acte d'amour entre K. et Frieda. À peine une heure après avoir vu pour la première fois cette « petite blonde insignifiante », K. l'étreint derrière le comptoir « dans les flaques de bière et les autres saletés dont le sol était couvert ». La saleté : elle est inséparable de la sexualité, de son essence.

Mais, immédiatement après, dans le même paragraphe, Kafka nous fait entendre la poésie de la sexualité : « Là, s'en allaient des heures, des heures d'haleines communes, de battements de cœur communs, des heures durant lesquelles K. avait sans cesse le sentiment qu'il s'égarait, ou bien qu'il était plus loin dans le monde étranger qu'aucun être avant lui, dans un monde étranger où l'air même n'avait aucun élément de l'air natal, où l'on devait étouffer d'étrangeté et où l'on ne pouvait rien faire, au milieu de séductions insensées, que continuer à aller, que continuer à s'égarer. »

La longueur du coït se transforme en métaphore d'une marche sous le ciel de l'étrangeté. Et pourtant cette marche n'est pas laideur ; au contraire, elle nous attire, elle nous invite à aller encore plus loin, elle nous enivre : elle est beauté.

Quelques lignes au-dessous : « il était beaucoup trop heureux de tenir Frieda entre ses mains, trop anxieusement heureux aussi car il lui semblait que si Frieda l'abandonnait tout ce qu'il avait l'abandonnait. » Donc quand même l'amour ? Mais non, pas l'amour ; si l'on est banni et dépossédé de tout, un petit bout de femme à peine connue, embrassée dans les flaques de bière, devient tout un univers – sans aucune intervention de l'amour.

8

André Breton dans son *Manifeste du surréalisme* se montre sévère à l'égard de l'art du roman. Il lui reproche d'être incurablement encombré de médiocrité, de banalité, de tout ce qui est contraire à la poésie. Il se moque de ses descriptions ainsi que de sa psychologie ennuyeuse. Cette critique du roman est immédiatement suivie par l'éloge des rêves. Ensuite, il résume : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire. »

Paradoxe : cette « résolution du rêve et de la réalité », que les surréalistes ont proclamée sans savoir la réaliser vraiment dans une grande œuvre littéraire, avait déjà eu lieu et précisément dans ce genre qu'ils décriaient : dans les romans de Kafka écrits au cours de la décennie précédente.

Il est très difficile de décrire, de définir, de nommer cette sorte d'imagination avec laquelle Kafka nous envoûte. Fusion du rêve et de la réalité, cette formule que Kafka, bien sûr, n'a pas connue me paraît éclairante. De même qu'une autre phrase chère aux surréalistes, celle de Lautréamont sur la beauté de la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre : plus les choses sont étrangères l'une à l'autre, et plus magique est la lumière qui jaillit de leur contact. J'aimerais parler d'une poétique de la surprise ; ou de la beauté en tant que perpétuel étonnement. Ou bien utiliser, comme critère de valeur, la notion de *densité* : densité de l'imagination, densité des rencontres inattendues. La scène, que j'ai citée, du coït de K. et de Frieda est un exemple de cette vertigineuse densité : le court passage, à peine une page, embrasse trois découvertes existentielles toutes différentes (le triangle existentiel de la sexualité) qui nous étonnent dans leur succession immédiate : la saleté ; l'enivrante beauté noire de l'étrangeté ; et l'émouvante et anxieuse nostalgie.

Tout le troisième chapitre est un tourbillon de l'inattendu : sur un espace relativement serré se succèdent : la première rencontre de K. et de Frieda dans l'auberge ; le dialogue extraordinairement réaliste de la séduction déguisée à cause de la présence de la troisième personne (Olga) ; le motif d'un trou dans la porte (motif banal mais qui sort de la vraisemblance empirique) par où K. voit Klamm dormir derrière le bureau ; la foule de domestiques qui dansent avec Olga ; la surprenante cruauté de Frieda qui les chasse avec un fouet et la surprenante peur avec laquelle ils obéissent ; l'aubergiste qui arrive tandis que K. se cache en s'allongeant sous le comptoir ; l'arrivée de Frieda qui découvre K. à même le sol et nie sa présence à l'aubergiste (tout en caressant amoureusement, de son pied, la poitrine de K.) ; l'acte d'amour interrompu par l'appel de Klamm qui, derrière la porte, s'est réveillé ; le geste étonnamment courageux de Frieda criant à Klamm « je suis avec l'arpenteur ! » ; et puis, le comble (là, on sort complètement de la vraisemblance empirique) : au-dessus d'eux, sur le comptoir, les deux aides sont assis ; ils les ont observés pendant tout ce temps.

9

Les deux aides du château sont probablement la plus grande trouvaille poétique de Kafka, la merveille de sa fantaisie ; non seulement leur existence est infiniment étonnante, elle est, en plus, bourrée de significations : ce sont de pauvres maîtres chanteurs, des emmerdeurs ; mais ils représentent aussi toute la menaçante « modernité » du monde du château : ils sont flics, reporters, photographes : agents de la destruction totale de la vie privée ; ils sont les clowns innocents traversant la scène du drame ; mais ils sont aussi des voyeurs lubriques dont la présence insuffle à tout le roman le parfum sexuel d'une promiscuité malpropre et kafkaesquement comique.

Mais surtout : l'invention de ces deux aides est comme un levier qui hisse l'histoire dans ce domaine où tout est à la fois étrangement réel et irréel, possible et impossible. Chapitre douze : K., Frieda et leurs deux aides campent dans une classe d'école primaire qu'ils ont transformée en chambre à coucher. L'institutrice et les écoliers y entrent au moment où l'incroyable ménage à quatre commence à faire sa toilette matinale ; derrière les couvertures suspendues sur les barres parallèles, ils se rhabillent, tandis que les enfants, amusés, intrigués, curieux (eux aussi voyeurs) les observent. C'est plus que la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre. C'est la rencontre superbement incongrue de deux espaces : une classe d'école primaire et une suspecte chambre à coucher.

Cette scène d'une immense poésie comique (qui devrait figurer en tête d'une anthologie de la modernité romanesque) est impensable à l'époque d'avant Kafka. Totalement impensable. Si j'insiste c'est pour dire toute la radicalité de la révolution esthétique de Kafka. Je me rappelle une

conversation, il y a vingt ans déjà, avec Gabriel Garcia Marquez qui m'a dit : « C'est Kafka qui m'a fait comprendre qu'on peut écrire *autrement*. » Autrement, cela voulait dire : en franchissant la frontière du vraisemblable. Non pas pour s'évader du monde réel (à la manière des romantiques) mais pour mieux le saisir.

Car, saisir le monde réel fait partie de la définition même du roman ; mais comment le saisir et s'adonner en même temps à un ensorcelant jeu de fantaisie ? Comment être rigoureux dans l'analyse du monde et en même temps irresponsablement libre dans les rêveries ludiques ? Comment unir ces deux fins incompatibles ? Kafka a su résoudre cette immense énigme. Il a ouvert la brèche dans le mur du vraisemblable ; la brèche par laquelle l'ont suivi beaucoup d'autres, chacun à sa manière : Fellini, Garcia Marquez, Fuentes, Rushdie. Et d'autres, et d'autres.

Au diable saint Garta ! Son ombre castratrice a rendu invisible l'un des plus grands poètes du roman de tous les temps.

TROISIÈME PARTIE

IMPROVISATION
EN HOMMAGE À STRAVINSKI

L'APPEL DU PASSÉ

Dans une conférence à la radio, en 1931, Schönberg parle de ses maîtres : « in erster Linie Bach und Mozart ; in zweiter Beethoven, Wagner, Brahms », « en premier lieu Bach et Mozart, en second lieu, Beethoven, Wagner, Brahms ». Dans des phrases condensées, aphoristiques, il définit ensuite ce qu'il a appris de chacun de ces cinq compositeurs.

Entre la référence à Bach et celle aux autres il y a, pourtant, une très grande différence : chez Mozart, par exemple, il apprend « l'art des phrases de longueurs inégales » ou « l'art de créer des idées secondaires », c'est-à-dire un savoir-faire tout à fait individuel qui n'appartient qu'à Mozart lui-même. Chez Bach, il découvre des principes qui avaient été aussi ceux de toute la musique pendant des siècles avant Bach : primo, « l'art d'inventer des groupes de notes tels qu'ils puissent s'accompagner eux-mêmes » ; et, secundo, « l'art de créer le tout à partir d'un seul noyau », « die Kunst, alles aus einem zu erzeugen ».

Par les deux phrases qui résument la leçon que Schönberg a retenue de Bach (et de ses prédécesseurs) toute la révolution dodécaphonique pourrait se définir : contrairement à la musique classique et à la musique romantique, composées sur l'alternance des différents thèmes musicaux qui se succèdent l'un l'autre, une fugue de Bach ainsi qu'une composition dodécaphonique, dès le commencement et jusqu'à la fin, sont développées à partir d'un seul noyau, qui est mélodie et accompagnement à la fois.

Vingt-trois ans plus tard, quand Roland Manuel demande à Stravinski : « Quelles sont aujourd'hui vos préoccupations majeures ? », celui-ci répond : « Guillaume de Machaut, Heinrich Isaak, Dufay, Pérotin et Webern. » C'est la première fois qu'un compositeur proclame si nettement l'immense importance de la musique du XII^e^, du XIV^e^ et du XV^e^ siècle et la rapproche de la musique moderne (de celle de Webern).

Quelques années après, Glenn Gould donne à Moscou un concert pour les étudiants du conservatoire ; après avoir joué Webern, Schönberg et Krenek, il s'adresse à ses auditeurs par un petit commentaire et il dit : « Le plus beau compliment que je puisse faire à cette musique c'est de dire que les principes qu'on peut y trouver ne sont pas neufs, qu'ils ont au moins cinq cents ans » ; puis, il poursuit avec trois fugues de Bach. C'était une provocation bien réfléchie : le réalisme socialiste, doctrine alors officielle en Russie, combattait le modernisme au nom de la musique traditionnelle ; Glenn Gould a voulu montrer que les racines de la musique moderne (interdite en Russie communiste) vont beaucoup plus profond que celles de la musique officielle du réalisme socialiste (qui n'était, en effet, qu'une conservation artificielle du romantisme musical).

LES DEUX MI-TEMPS

L'histoire de la musique européenne est âgée d'environ un millénaire (si je vois ses débuts dans les premiers essais de la polyphonie primitive). L'histoire du roman européen (si je vois son commencement dans l'œuvre de Rabelais et dans celle de Cervantes), d'environ quatre siècles. Quand je pense à ces deux histoires, je ne peux me libérer de l'impression qu'elles se sont déroulées à des rythmes semblables, pour ainsi dire, en deux mi-temps. Les césures entre les mi-temps, dans l'histoire

de la musique et dans celle du roman, ne sont pas synchrones. Dans l'histoire de la musique, la césure s'étend sur tout le XVIIIe siècle (l'apogée symbolique de la première moitié se trouvant dans *L'Art de la fugue* de Bach, le commencement de la deuxième dans les œuvres des premiers classiques) ; la césure dans l'histoire du roman arrive un peu plus tard : entre le XVIIIe et le XIXe siècle, à savoir entre, d'un côté, Laclos, Sterne, et de l'autre côté, Scott, Balzac. Cet asynchronisme témoigne que les causes les plus profondes qui régissent le rythme de l'histoire des arts ne sont pas sociologiques, politiques, mais esthétiques : liées au caractère intrinsèque de tel ou tel art ; comme si l'art du roman, par exemple, contenait deux possibilités différentes (deux façons différentes d'être roman) qui ne pouvaient pas être exploitées en même temps, parallèlement, mais successivement, l'une après l'autre.

L'idée métaphorique des deux mi-temps m'est venue autrefois au cours d'une conversation amicale et ne prétend à aucune scientificité ; c'est une expérience banale, élémentaire, naïvement évidente : en ce qui concerne la musique et le roman, nous sommes tous éduqués dans l'esthétique de la deuxième mi-temps. Une messe d'Ockeghem ou *L'Art de la fugue* de Bach sont pour un mélomane moyen aussi difficiles à comprendre que la musique de Webern. Si captivantes que soient leurs histoires, les romans du XVIIIe siècle intimident le lecteur par leur forme, si bien qu'ils sont beaucoup plus connus par des adaptations cinématographiques (qui dénaturent fatalement et leur esprit et leur forme) que par le texte. Les livres du romancier le plus célèbre du XVIIIe siècle, Samuel Richardson, sont introuvables dans les librairies et pratiquement oubliés. Balzac, par contre, même s'il peut paraître vieilli, est toujours facile à lire, sa forme est compréhensible, familière au lecteur et, bien plus, elle est pour lui le modèle même de la forme romanesque.

Le fossé entre les esthétiques des deux mi-temps est la cause d'une multitude de malentendus. Vladimir Nabokov, dans son livre consacré à Cervantes, donne une opinion provocativement négative de *Don Quichotte* : livre surestimé, naïf, répétitif et plein d'une insupportable et invraisemblable cruauté ; cette « hideuse cruauté » a fait de ce livre un des « plus durs et plus barbares qu'on ait jamais écrits » ; le pauvre Sancho, passant d'une bastonnade à l'autre, perd au moins cinq fois toutes ses dents. Oui, Nabokov a raison : Sancho perd trop de dents, mais nous ne sommes pas chez Zola où une cruauté, décrite exactement et en détail, devient document vrai d'une réalité sociale ; avec Cervantes, nous sommes dans un monde créé par les sortilèges du conteur qui invente, qui exagère et qui se laisse emporter par ses fantaisies, par ses outrances ; les cent trois dents cassées de Sancho, on ne peut pas les prendre au pied de la lettre, comme d'ailleurs rien dans ce roman. « Madame, un rouleau compresseur est passé sur votre fille ! – Bon, bon, je suis dans ma baignoire. Glissez-la-moi sous la porte. » Faut-il faire un procès de cruauté à cette vieille blague tchèque de mon enfance ? La grande œuvre fondatrice de Cervantes a été animée par l'esprit du non-sérieux, esprit qui, depuis, fut rendu incompréhensible par l'esthétique romanesque de la deuxième mi-temps, par son impératif de la vraisemblance.

La deuxième mi-temps a non seulement éclipsé la première, elle l'a *refoulée ;* la première mi-temps est devenue la mauvaise conscience du roman et surtout de la musique. L'œuvre de Bach en est l'exemple le plus célèbre : la renommée de Bach de son vivant ; oubli de Bach après sa mort (oubli long d'un demi-siècle) ; la lente redécouverte de Bach pendant tout le XIXe siècle. Beethoven est le seul qui a presque réussi vers la fin de sa vie (c'est-à-dire soixante-dix ans après la mort de Bach) à intégrer l'expérience de Bach dans la nouvelle esthétique de la musique (ses essais réitérés pour insérer la fugue dans la sonate), tandis que, après Beethoven, plus les romantiques adoraient Bach, et plus, par leur pensée structurelle, ils s'éloignaient de lui. Pour le rendre plus accessible on l'a subjectivisé, sentimentalisé (les célèbres arrangements de Busoni) ; puis, en réaction à cette romantisation, on a voulu retrouver sa musique telle qu'elle avait été jouée à son époque, ce qui a

donné naissance à des interprétations d'une remarquable insipidité. Une fois passée par le désert de l'oubli, la musique de Bach, me semble-t-il, garde son visage toujours mi-voilé.

HISTOIRE COMME PAYSAGE QUI SURGIT DES BRUMES

Au lieu de parler de l'oubli de Bach, je pourrais retourner mon idée et dire : Bach est le premier grand compositeur qui, par l'immense poids de son œuvre, a obligé le public à prendre en considération sa musique bien qu'elle appartînt déjà au passé. Événement sans précédent car, jusqu'au XIXe siècle, la société vivait presque exclusivement avec la seule musique contemporaine. Elle n'avait pas de contact vivant avec le passé musical : même si les musiciens avaient étudié (rarement) la musique des époques précédentes, ils n'avaient pas l'habitude de l'exécuter publiquement. C'est durant le XIXe siècle que la musique du passé commence à revivre à côté de la musique contemporaine et à prendre progressivement de plus en plus de place, si bien qu'au XXe siècle le rapport entre le présent et le passé se renverse : on écoute la musique des époques anciennes beaucoup plus qu'on n'écoute la musique contemporaine qui, aujourd'hui, a fini par quitter presque complètement les salles de concert.

Bach fut donc le premier compositeur qui s'imposa à la mémoire de la postérité ; avec lui, l'Europe du XIXe siècle a alors découvert non seulement une partie importante du passé de la musique, elle a découvert *l'histoire* de la musique. Car Bach n'était pas pour elle un passé quelconque, mais un passé radicalement distinct du présent ; ainsi le temps de la musique s'est-il révélé d'emblée (et pour la première fois) non pas comme une simple succession d'œuvres, mais comme une succession de changements, d'époques, d'esthétiques différentes.

Je l'imagine souvent, l'année de sa mort, exactement au milieu du XVIIIe siècle, penché, sa vue s'opacifiant, sur *L'Art de la fugue*, une musique dont l'orientation esthétique représente dans son œuvre (qui comporte des orientations multiples) la tendance la plus archaïque, étrangère à son époque laquelle s'est déjà complètement détournée de la polyphonie vers un style simple, voire simpliste, qui frise souvent la frivolité ou l'indigence.

La situation historique de l'œuvre de Bach révèle donc ce que les générations venues après étaient en train d'oublier, à savoir que l'Histoire n'est pas nécessairement un chemin qui monte (vers le plus riche, le plus cultivé), que les exigences de l'art peuvent être en contradiction avec les exigences du jour (de telle ou telle modernité) et que le nouveau (l'unique, l'inimitable, le jamais dit) peut se trouver dans une autre direction que celle tracée par ce que tout le monde ressent comme étant le progrès. En effet, l'avenir que Bach a pu lire dans l'art de ses contemporains et de ses cadets devait ressembler, à ses yeux, à une chute. Quand, vers la fin de sa vie, il se concentra exclusivement sur la polyphonie pure, il tourna le dos aux goûts du temps et à ses propres fils-compositeurs ; ce fut un geste de défiance envers l'Histoire, un refus tacite de l'avenir.

Bach : extraordinaire carrefour des tendances et des problèmes historiques de la musique. Quelque cent ans avant lui, un pareil carrefour se trouve dans l'œuvre de Monteverdi : celle-ci est le lieu de rencontre de deux esthétiques opposées (Monteverdi les appelle *prima* et *seconda pratica*, l'une fondée sur la polyphonie savante, l'autre, programmatiquement expressive, sur la monodie) et préfigure ainsi le passage de la première à la deuxième mi-temps.

Un autre extraordinaire carrefour des tendances historiques : l'œuvre de Stravinski. Le passé millénaire de la musique, qui pendant tout le XIXe siècle sortait lentement des brumes de l'oubli,

apparut d'emblée, vers le milieu de notre siècle (deux cents ans après la mort de Bach), tel un paysage inondé de lumière, dans toute son étendue ; moment unique où toute l'histoire de la musique est totalement présente, totalement accessible, disponible (grâce aux recherches historiographiques, grâce aux moyens techniques, à la radio, aux disques), totalement ouverte aux questions scrutant son sens ; c'est dans la musique de Stravinski que ce moment du grand bilan me semble avoir trouvé son monument.

LE TRIBUNAL DES SENTIMENTS

La musique est « impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique », dit Stravinski dans *Chronique de ma vie* (1935). Cette affirmation (certainement exagérée, car comment nier que la musique peut provoquer des sentiments ?) est précisée et nuancée quelques lignes plus loin : la *raison d'être* de la musique, dit Stravinski, ne réside pas dans sa faculté d'exprimer les sentiments. Il est curieux de constater quelle irritation a provoquée cette attitude.

La conviction qui, contrairement à Stravinski, voyait la raison d'être de la musique dans l'expression des sentiments existait probablement depuis toujours, mais s'est imposée comme dominante, communément acceptée et allant de soi, au XVIII^e^ siècle ; Jean-Jacques Rousseau le formule avec une brutale simplicité : la musique, comme tout art, imite le monde réel, mais d'une façon spécifique : elle « ne représentera pas directement les choses, mais elle excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant ». Cela exige une certaine structure de l'œuvre musicale ; Rousseau : « Toute la musique ne peut être composée que de ces trois choses : mélodie ou chant, harmonie ou accompagnement, mouvement ou mesure. » Je souligne : harmonie *ou* accompagnement ; cela veut dire que tout est subordonné à la mélodie : c'est elle qui est primordiale, l'harmonie est un simple accompagnement « n'ayant que très peu de pouvoir sur le cœur humain ».

La doctrine du réalisme socialiste qui, deux siècles plus tard, étouffera pendant plus d'un demi-siècle la musique en Russie n'affirmait rien d'autre. On reprochait aux compositeurs dits formalistes d'avoir négligé les mélodies (l'idéologue en chef Jdanov s'indignait parce que leur musique ne pouvait être sifflotée à la sortie du concert) ; on les exhortait à exprimer « tout l'éventail des sentiments humains » (la musique moderne, à partir de Debussy, fut fustigée pour son incapacité à le faire) ; dans la faculté d'exprimer les sentiments que la réalité provoque en l'homme, on voyait (tout à fait comme Rousseau) le « réalisme » de la musique. (Le réalisme socialiste en musique : les principes de la deuxième mi-temps transformés en dogmes pour faire barrage au modernisme.)

La critique la plus sévère et la plus profonde de Stravinski est certainement celle de Theodor Adorno dans son fameux livre *La Philosophie de la nouvelle musique* (1949). Adorno dépeint la situation de la musique comme si c'était un champ de bataille politique : Schönberg, héros positif, représentant du progrès (même s'il s'agit d'un progrès pour ainsi dire tragique, d'une époque où on ne peut plus progresser), et Stravinski, héros négatif, représentant de la restauration. Le refus stravinskien de voir la raison d'être de la musique dans la confession subjective devient une des cibles de la critique adornienne ; cette « fureur antipsychologique » est, selon lui, une forme de l'« indifférence à l'égard du monde » ; la volonté de Stravinski d'objectiver la musique est une sorte d'accord tacite avec la société capitaliste qui écrase la subjectivité humaine ; car c'est la « liquidation de l'individu que célèbre la musique de Stravinski », rien de moins.

Ernest Ansermet, excellent musicien, chef d'orchestre et un des premiers interprètes des œuvres de Stravinski (« un de mes amis les plus fidèles et dévoués », dit Stravinski dans *Chroniques de ma vie)*,

est devenu plus tard son critique implacable ; ses objections sont radicales, elles visent « la raison d'être de la musique ». Selon Ansermet, c'est « l'activité affective latente au cœur de l'homme […] qui a toujours été la source de la musique » ; dans l'expression de cette « activité affective » réside l'« essence éthique » de la musique ; chez Stravinski, qui « refuse d'engager sa personne dans l'acte d'expression musicale », la musique « cesse donc d'être une expression esthétique de l'éthique humaine » ; ainsi, par exemple, « sa *Messe* n'est pas l'expression, mais le *portrait* de la messe [qui] aurait tout aussi bien pu être écrite par un musicien irréligieux » et qui, par conséquent, n'apporte qu'« une religiosité de confection » ; en escamotant ainsi la vraie raison d'être de la musique (en remplaçant la confession par des portraits), Stravinski ne manque à rien de moins qu'à son devoir éthique.

Pourquoi cet acharnement ? Est-ce l'héritage du siècle passé, le romantisme en nous qui se rebiffe contre sa plus conséquente, sa plus parfaite négation ? Stravinski a-t-il outragé un besoin existentiel caché dans tout un chacun ? Le besoin de considérer les yeux mouillés comme meilleurs que les yeux secs, la main posée sur le cœur meilleure que la main dans la poche, la croyance meilleure que le scepticisme, la passion meilleure que la sérénité, la confession meilleure que la connaissance ?

Ansermet passe de la critique de la musique à la critique de son auteur : si Stravinski « n'a pas fait ni tenté de faire de sa musique un acte d'expression de lui-même, ce n'est pas par libre choix, mais par une sorte de limitation de sa nature, par le manque d'autonomie de son activité affective (pour ne pas dire par sa pauvreté de cœur qui ne cesse d'être pauvre que quand il a quelque chose à aimer) ».

Diable ! que savait-il, Ansermet, ami le plus fidèle, de la pauvreté du cœur de Stravinski ? Que savait-il, ami le plus dévoué, de sa faculté d'aimer ?

Et d'où prenait-il la certitude que le cœur est éthiquement supérieur au cerveau ? Les bassesses ne sont-elles pas commises aussi bien avec la participation du cœur que sans elle ? Les fanatiques, aux mains tachées de sang, ne peuvent-ils pas se vanter d'une grande « activité affective » ? Va-t-on un jour en finir enfin avec cette imbécile inquisition sentimentale, avec cette Terreur du cœur ?

QU'EST-CE QUI EST SUPERFICIEL ET QU'EST-CE QUI EST PROFOND ?

Les combattants du cœur attaquent Stravinski, ou bien, pour sauver sa musique, tâchent de la séparer des conceptions « erronées » de son auteur. Cette bonne volonté de « sauver » la musique des compositeurs susceptibles de ne pas avoir assez de cœur se manifeste très souvent à l'égard des musiciens de la première mi-temps. Au hasard, je tombe sur un petit commentaire d'un musicologue ; il concerne le grand contemporain de Rabelais, Clément Janequin, et ses compositions dites « descriptives », comme par exemple *Le Chant des oiseaux* ou *Le Caquet des femmes ;* (je souligne moi-même les mots-clés) : « Ces pièces-là, toutefois, demeurent assez *superficielles.* Or, Janequin est un artiste beaucoup plus complet qu'on ne veut bien le dire, car en plus de ses indéniables *dons pittoresques,* on rencontre chez lui *une tendre poésie, une ferveur pénétrante dans l'expression des sentiments…* C'est un poète raffiné, sensible aux beautés de la nature ; c'est aussi *un chantre incomparable de la femme,* dont il trouve, pour en parler, *des accents de tendresse, d'admiration, de respect… »*

Retenons bien le vocabulaire : les pôles du bien et du mal sont désignés par l'adjectif *superficiel* et son contraire sous-entendu, *profond.* Mais les compositions « descriptives » de Janequin sont-elles vraiment superficielles ? Dans ces quelques compositions, Janequin transcrit des sons a-musicaux (le

chant des oiseaux, le bavardage des femmes, le jacassement des rues, les bruits d'une chasse ou d'une bataille, etc.) par des moyens musicaux (par le chant choral) ; cette « description » est travaillée polyphoniquement. L'union d'une imitation « naturaliste » (qui apporte à Janequin d'admirables sonorités nouvelles) et d'une polyphonie savante, l'union donc de deux extrêmes quasi incompatibles est fascinante : voilà un art raffiné, ludique, joyeux et plein d'humour.

N'empêche : ce sont précisément les mots « raffiné », « ludique », « joyeux », « humour » que le discours sentimental situe à l'opposé du profond. Mais qu'est-ce qui est profond et qu'est-ce qui est superficiel ? Pour le critique de Janequin, sont superficiels les « dons pittoresques », la « description » ; sont profonds la « ferveur pénétrante dans l'expression des sentiments », les « accents de tendresse, d'admiration, de respect » pour la femme. Est donc profond ce qui touche aux sentiments. Mais on peut définir le profond autrement : est profond ce qui touche à l'essentiel. Le problème auquel touche Janequin dans ces compositions est le problème ontologique fondamental de la musique : le problème du rapport du bruit et du son musical.

MUSIQUE ET BRUIT

Quand l'homme a créé un son musical (en chantant ou en jouant d'un instrument), il a divisé le monde acoustique en deux parties strictement séparées : celle des sons artificiels et celle des sons naturels. Janequin a essayé, dans sa musique, de les mettre en contact. Au milieu du XVI^e^ siècle, il avait ainsi préfiguré ce qu'au XX^e^ siècle allaient faire, par exemple, Janacek (ses études du langage parlé), Bartok, ou, d'une façon extrêmement systématique, Messiaen (ses compositions inspirées de chants d'oiseaux).

L'art de Janequin rappelle qu'il existe un univers acoustique extérieur à l'âme humaine et qui n'est pas seulement composé de bruits de la nature mais aussi de voix humaines qui parlent, qui crient, qui chantent, et qui donnent la chair sonore à la vie de tous les jours comme à celle des fêtes. Il rappelle que le compositeur a toute possibilité de donner à cet univers « objectif » une grande forme musicale.

Une des compositions les plus originales de Janacek : *Soixante-dix mille* (1909) : un chœur pour voix d'hommes qui raconte le destin des mineurs de Silésie. La seconde moitié de cette œuvre (qui devrait figurer dans toute anthologie de la musique moderne) est une explosion des cris de la foule, cris s'enchevêtrant dans un fascinant tumulte : une composition qui (malgré son incroyable émotivité dramatique) se rapproche curieusement de ces madrigaux qui, à l'époque de Janequin, ont mis en musique les cris de Paris, les cris de Londres.

Je pense aux *Noces* de Stravinski (composées entre 1914 et 1923) : un *portrait* (ce terme qu'Ansermet utilise comme péjoratif est en effet très approprié) de noces villageoises ; on entend des chansons, des bruits, des discours, des cris, des appels, des monologues, des blagues (tumulte des voix préfiguré par Janacek) dans une orchestration (quatre pianos et percussion) d'une fascinante brutalité (qui préfigure Bartók).

Je pense aussi à la suite pour piano *En plein air* (1926) de Bartók ; la quatrième partie : les bruits de la nature (des voix, me semble-t-il, de grenouilles près d'un étang) suggèrent à Bartók des motifs mélodiques d'une rare étrangeté ; puis, avec cette sonorité animale, une chanson populaire se confond qui, bien que création humaine, se trouve sur le même plan que les sons des grenouilles ; ce n'est pas un Lied, chanson du romantisme censée dévoiler Inactivité affective » de l'âme du compositeur ; c'est une mélodie venue de l'extérieur en tant que bruit parmi des bruits.

Et je pense à l'adagio du troisième *Concerto pour piano et orchestre* de Bartók (œuvre de sa

dernière, sa triste période américaine). Le thème hypersubjectif d'une ineffable mélancolie alterne ici avec l'autre thème hyperobjectif (qui d'ailleurs rappelle la quatrième partie de la suite *En plein air*) *:* comme si le pleur d'une âme ne pouvait être consolé que par la non-sensibilité de la nature.

Je dis bien : « consolé par la non-sensibilité de la nature ». Car la non-sensibilité est consolante ; le monde de la non-sensibilité, c'est le monde en dehors de la vie humaine ; c'est l'éternité ; « c'est la mer allée avec le soleil ». Je me rappelle les années tristes que j'ai passées en Bohême au début de l'occupation russe. Je suis, alors, tombé amoureux de Varèse et de Xenakis : ces images de mondes sonores objectifs mais non existants m'ont parlé de l'être libéré de la subjectivité humaine, agressive et encombrante ; elles m'ont parlé de la beauté doucement inhumaine du monde avant ou après le passage des hommes.

MÉLODIE

J'écoute un chant polyphonique pour deux voix de l'école de Notre-Dame de Paris, du XII^e^ siècle : en bas, dans des valeurs augmentées, en tant que *cantus firmus,* un ancien chant grégorien (chant remontant à un passé immémorial et probablement non européen) ; au-dessus, dans des valeurs plus brèves, évolue la mélodie d'accompagnement polyphonique. Cette étreinte de deux mélodies, chacune appartenant à une époque différente (éloignées l'une de l'autre par des siècles), a quelque chose de merveilleux : comme réalité et parabole à la fois, voilà la naissance de la musique européenne en tant qu'art : une mélodie est créée pour suivre en contrepoint une autre mélodie, très vieille, d'origine quasi inconnue ; elle est donc là comme quelque chose de secondaire, de subordonné, elle est là pour *servir ;* quoique « secondaire », c'est pourtant en elle que se concentre toute l'invention, tout le travail du musicien médiéval, la mélodie accompagnée étant reprise telle quelle d'un antique répertoire.

Cette vieille composition polyphonique me ravit : la mélodie est longue, sans fin et *immémorisable* ; elle n'est pas le résultat d'une *inspiration subite,* elle n'a pas jailli telle l'expression immédiate d'un état d'âme ; elle a le caractère d'une *élaboration,* d'un travail « artisanal » d'ornementation, d'un travail fait non pas pour que l'artiste ouvre son âme (montre son « activité affective », pour parler comme Anser-met) mais pour qu'il embellisse, tout humblement, une liturgie.

Et il me semble que l'art de la mélodie, jusqu'à Bach, gardera ce caractère que lui ont imprimé les premiers polyphonistes. J'écoute l'adagio du concerto de Bach pour violon en *mi* majeur : comme une sorte de *cantus firmus*, l'orchestre (les violoncelles) joue un thème très simple, facilement mémorisable et qui se répète maintes fois, tandis que la mélodie du violon (et c'est là que se concentre le défi mélodique du compositeur) plane au-dessus, incomparablement plus longue, plus changeante, plus riche que le *cantus firmus* d'orchestre (auquel elle est pourtant subordonnée), belle, envoûtante mais insaisissable, immémorisable, et pour nous, enfants de la deuxième mi-temps, sublimement archaïque.

La situation change à l'aube du classicisme. La composition perd son caractère polyphonique ; dans la sonorité des harmonies d'accompagnement, l'autonomie des différentes voix particulières se perd, et elle se perd d'autant plus que la grande nouveauté de la deuxième mi-temps, l'orchestre symphonique et sa pâte sonore, gagne de l'importance ; la mélodie qui était « secondaire », « subordonnée », devient l'idée première de la composition et domine la structure musicale qui s'est d'ailleurs transformée entièrement.

Alors, change aussi le caractère de la mélodie : ce n'est plus cette longue ligne qui traverse tout le morceau ; elle est réductible à une formule de quelques mesures, formule très expressive, concentrée,

donc facilement mémorisable, capable de saisir (ou de provoquer) une émotion immédiate (s'impose ainsi à la musique, plus que jamais, une grande tâche sémantique : capter et « définir » musicalement toutes les émotions et leurs nuances). Voilà pourquoi le public applique le terme de « grand mélodiste » aux compositeurs de la deuxième mi-temps, à un Mozart, à un Chopin, mais rarement à Bach ou à Vivaldi et encore moins à Josquin des Prés ou à Palestrina : l'idée courante aujourd'hui de ce qu'est la mélodie (de ce qu'est la belle mélodie) a été formée par l'esthétique née avec le classicisme.

Pourtant, il n'est pas vrai que Bach soit moins mélodique que Mozart ; seulement, sa mélodie est différente. *L'Art de la fugue* : le thème fameux

est ce noyau à partir duquel (comme l'a dit Schönberg) le tout est créé ; mais là n'est pas le trésor mélodique *de L'Art de la fugue,* il est dans toutes ces mélodies qui s'élèvent de ce thème, et font son contrepoint. J'aime beaucoup l'orchestration et l'interprétation de Hermann Scherchen ; par exemple, la *quatrième fugue simple,* il la fait jouer deux fois plus lentement qu'il n'est coutume (Bach n'a pas prescrit les tempi) ; d'emblée, dans cette lenteur, toute l'insoupçonnée beauté mélodique se dévoile. Cette *remélodisation* de Bach n'a rien à voir avec une *romantisation* (pas de rubato, pas d'accords ajoutés, chez Scherchen) ; ce que j'entends, c'est la mélodie authentique de la première mi-temps, insaisissable, immémorisable, irréductible à une courte formule, une mélodie (un enchevêtrement de mélodies) qui m'ensorcelle par son ineffable sérénité. Impossible de l'entendre sans grande émotion. Mais c'est une émotion essentiellement différente de celle éveillée par un nocturne de Chopin.

Comme si, derrière l'art de la mélodie, deux intentionnalités possibles, opposées l'une à l'autre, se cachaient : comme si une fugue de Bach, en nous faisant contempler une beauté extrasubjective de l'être, voulait nous faire oublier nos états d'âme, nos passions et chagrins, nous-mêmes ; et, au contraire, comme si la mélodie romantique voulait nous faire plonger dans nous-mêmes, nous faire ressentir notre moi avec une terrible intensité et nous faire oublier tout ce qui se trouve en dehors.

LES GRANDES ŒUVRES DU MODERNISME EN TANT QUE RÉHABILITATION DE LA PREMIÈRE MI-TEMPS

Les plus grands romanciers de la période post-proustienne, je pense notamment à Kafka, à Musil, à Broch, à Gombrowicz ou, de ma génération, à Fuentes, ont été extrêmement sensibles à l'esthétique du roman, quasiment oubliée, qui a précédé le XIX^e^ siècle : ils ont intégré la réflexion essayistique à l'art du roman ; ils ont rendu plus libre la composition ; reconquis le droit à la digression ; insufflé au roman l'esprit du non-sérieux et du jeu ; renoncé aux dogmes du réalisme psychologique en créant des personnages sans prétendre concurrencer (à la manière de Balzac) l'état civil ; et surtout : ils se sont opposés à l'obligation de suggérer au lecteur l'illusion du réel : obligation qui a souverainement gouverné toute la deuxième mi-temps du roman.

Le sens de cette réhabilitation des principes du roman de la première mi-temps n'est pas un retour à tel ou tel style rétro ; pas plus qu'un refus naïf du roman du XIX^e^ siècle ; le sens de cette réhabilitation est plus général : *redéfinir* et *élargir* la notion même du roman ; s'opposer à sa *réduction* effectuée par l'esthétique romanesque du XIX^e^ siècle ; lui donner pour base *toute*

l'expérience historique du roman.

Je ne veux pas faire un parallèle facile entre le roman et la musique, les problèmes structurels de ces deux arts étant incomparables ; pourtant les situations historiques se ressemblent : comme les grands romanciers, les grands compositeurs modernes (cela concerne Stravinski aussi bien que Schönberg) ont voulu embrasser *tous* les siècles de la musique, re-penser, re-composer l'échelle de valeurs de *toute* son histoire ; pour cela, il leur a fallu faire sortir la musique de l'ornière de la deuxième mi-temps (remarquons à cette occasion : le terme *néoclassicisme* plaqué couramment sur Stravinski est fourvoyant car les plus décisives de ses excursions en arrière vont vers les époques d'avant le classicisme) ; d'où leur réticence : aux techniques compositionnelles nées avec la sonate ; à la prééminence de la mélodie ; à la démagogie sonore de l'orchestration symphonique ; mais surtout : leur refus de voir la raison d'être de la musique *exclusivement* dans la confession de la vie émotionnelle, attitude devenue au XIX^e^ siècle aussi impérative que, pour l'art du roman à la même époque, l'obligation de la vraisemblance.

Si cette tendance à re-lire et à ré-évaluer toute l'histoire de la musique est commune à tous les grands modernistes (si elle est, selon moi, le signe qui distingue le grand art moderniste du cabotinage moderniste), c'est toutefois Stravinski qui l'exprime plus clairement que quiconque (et, dirais-je, de façon hyperbolique). C'est d'ailleurs là que se concentrent les attaques de ses détracteurs : dans son effort pour s'enraciner dans toute l'histoire de la musique ils voient éclectisme ; manque d'originalité ; perte d'invention. Son « incroyable diversité de procédés stylistiques […] ressemble à une absence de style », dit Ansermet. Et Adorno, sarcastiquement : la musique de Stravinski ne s'inspire que de la musique, c'est une « musique faite d'après la musique ».

Jugements injustes : car si Stravinski, comme aucun compositeur ni avant ni après lui, s'est penché sur toute l'étendue de l'histoire de la musique en y puisant l'inspiration, cela n'enlève rien à l'originalité de son art. Et je ne veux pas seulement dire que derrière les changements de son style on apercevra toujours les mêmes traits personnels. Je veux dire que c'est précisément son vagabondage à travers l'histoire de la musique, donc son « éclectisme » conscient, intentionnel, gigantesque et sans pareil, qui est sa totale et incomparable originalité.

LE TROISIÈME TEMPS

Mais que signifie, chez Stravinski, cette volonté d'embrasser le temps entier de la musique ? Quel en est le sens ?

Jeune homme, je n'hésitais pas à répondre : Stravinski était pour moi l'un de ceux qui ont ouvert les portes vers des lointains que je croyais sans fin. Je pensais que, pour ce *voyage infini qu'est l'art moderne*, il avait voulu convoquer et mobiliser toutes les forces, tous les moyens dont l'histoire de la musique dispose.

Voyage infini qu'est l'art moderne ? Entre-temps, j'ai perdu ce sentiment. Le voyage fut court. C'est pourquoi, dans ma métaphore des deux mi-temps pendant lesquelles s'est déroulée l'histoire de la musique, j'ai imaginé la musique moderne comme un simple postlude, un épilogue de l'histoire de la musique, une fête à la fin de l'aventure, un embrasement du ciel à la fin du jour.

Maintenant, j'hésite : même s'il est vrai que le temps de la musique moderne a été si court, même s'il n'a appartenu qu'à une ou deux générations, donc si vraiment il n'a été qu'un épilogue, en raison de son immense beauté, de son importance artistique, de son esthétique entièrement nouvelle, de sa sagesse synthétisante, ne mérite-t-il pas d'être considéré comme une époque à part entière, comme un

troisième temps ? Ne devrais-je pas corriger ma métaphore sur l'histoire de la musique et celle du roman ?

Ne devrais-je pas dire qu'elles se sont déroulées en trois temps ?

Si. Et je corrigerai ma métaphore d'autant plus volontiers que je suis passionnément attaché à ce troisième temps en forme d'« embrasement du ciel à la fin du jour », attaché à ce temps dont je crois faire moi-même partie, même si je fais partie de quelque chose qui n'est déjà plus.

Mais revenons à ma question : que signifie la volonté de Stravinski d'embrasser le temps entier de la musique ? Quel en est le sens ?

Une image me poursuit : selon une croyance populaire, dans la seconde de l'agonie celui qui va mourir voit se dérouler devant ses yeux toute sa vie passée. Dans l'œuvre de Stravinski, la musique européenne s'est souvenue de sa vie millénaire ; cela a été son dernier rêve avant de partir pour un sommeil éternel sans rêves.

TRANSCRIPTION LUDIQUE

Distinguons deux choses. D'un côté : la tendance générale à réhabiliter des principes oubliés de la musique du passé, tendance qui traverse toute l'œuvre de Stravinski et celle de ses grands contemporains ; de l'autre côté : le dialogue direct que Stravinski mène une fois avec Tchaïkovski, une autre fois avec Pergolèse, puis avec Gesualdo, etc. ; ces « dialogues directs », transcriptions de telle ou telle œuvre ancienne, de tel ou tel style concret, sont la manière propre à Stravinski qu'on ne rencontre pratiquement pas chez ses contemporains compositeurs (on la rencontre chez Picasso).

Adorno interprète ainsi les transcriptions de Stravinski (je souligne les mots-clés) : « Ces notes [à savoir les notes dissonantes, étrangères à l'harmonie, que Stravinski utilise, par exemple, dans *Pulcinella,* M.K.] deviennent les traces de la *violence* exercée par le compositeur contre l'idiome, et c'est cette *violence* qu'on savoure en elles, cette façon de *brutaliser* la musique, *d'attenter en quelque sorte à sa vie.* Si la dissonance était autrefois l'expression de la souffrance subjective, son âpreté, changeant de valeur, devient maintenant la marque d'une *contrainte sociale,* dont l'agent est le compositeur lanceur de modes. Ses œuvres n'ont d'autre matériau que les emblèmes de cette *contrainte,* nécessité extérieure au sujet, sans commune mesure avec lui, et qui lui est simplement imposée du dehors. Il se pourrait que le large retentissement qu'ont connu les œuvres néoclassiques de Stravinski ait été dû en grande partie au fait que sans en avoir conscience, et sous couleur d'esthétisme, *elles ont à leur manière formé les hommes à quelque chose qui leur a été bientôt infligé méthodiquement sur le plan politique. »*

Récapitulons : une dissonance est justifiée si elle est l'expression d'une « souffrance subjective », mais chez Stravinski (moralement coupable, comme on sait, de ne pas parler de ses souffrances) la même dissonance est signe de brutalité ; celle-ci est mise en parallèle (par un brillant court-circuit de la pensée adornienne) avec la brutalité politique : ainsi les accords dissonants ajoutés à la musique d'un Pergolèse préfigurent (et donc préparent) la prochaine oppression politique (ce qui, dans le contexte historique concret, ne pouvait signifier qu'une seule chose : le fascisme).

J'ai eu ma propre expérience de la transcription libre d'une œuvre du passé quand, au commencement des années soixante-dix, alors que j'étais encore à Prague, je me suis mis à écrire une variation théâtrale sur *Jacques le Fataliste.* Diderot étant pour moi l'incarnation de l'esprit libre, rationnel, critique, j'ai vécu alors mon affection pour lui comme une nostalgie de l'Occident (l'occupation russe de mon pays représentait à mes yeux une désoccidentalisation imposée). Mais les

choses changent perpétuellement leur sens : aujourd'hui je dirais que Diderot incarnait pour moi le premier temps de l'art du roman et que ma pièce était l'exaltation de quelques principes familiers aux anciens romanciers, et qui, en même temps, m'étaient chers : 1) la liberté euphorique de la composition ; 2) le voisinage constant des histoires libertines et des réflexions philosophiques ; 3) le caractère non-sérieux, ironique, parodique, choquant, de ces mêmes réflexions. La règle du jeu était claire : ce que j'ai fait n'était pas une *adaptation* de Diderot, c'était ma pièce à moi, ma *variation* sur Diderot, mon hommage à Diderot : j'ai recomposé entièrement son roman ; même si les histoires d'amour sont reprises de lui, les réflexions dans les dialogues sont plutôt les miennes ; chacun peut découvrir immédiatement qu'il y a là des phrases impensables sous la plume de Diderot ; le XVIII^e^ siècle était optimiste, le mien ne l'est plus, je le suis encore moins, et les personnages du Maître et de Jacques se laissent aller chez moi à des énormités noires difficilement imaginables à l'époque des Lumières.

Après cette petite expérience personnelle je ne peux que tenir pour bêtes les propos sur la brutalisation et la violence de Stravinski. Il a aimé son vieux maître comme j'ai aimé le mien. En ajoutant aux mélodies du XVIII^e^ siècle les dissonances du XX^e^, peut-être imaginait-il qu'il intriguerait son maître dans l'au-delà, qu'il lui confierait quelque chose d'important sur notre époque, voire qu'il l'amuserait. Il avait besoin de s'adresser à lui, de lui parler. La *transcription ludique* d'une œuvre ancienne était pour lui comme une façon d'établir une communication entre les siècles.

TRANSCRIPTION LUDIQUE SELON KAFKA

Curieux roman, *L'Amérique* de Kafka : en effet, pourquoi ce jeune prosateur de vingt-neuf ans a-t-il situé son premier roman dans un continent où il n'a jamais mis les pieds ? Ce choix montre une intention claire : ne pas faire du réalisme ; encore mieux : ne pas faire du sérieux. Il ne s'est même pas efforcé de pallier son ignorance par des études ; il s'est créé son idée de l'Amérique d'après une lecture de second ordre, d'après des images d'Épinal, et, en effet, l'image de l'Amérique dans son roman est faite (intentionnellement) de clichés ; en ce qui concerne les personnages et l'affabulation, l'inspiration principale (comme il l'avoue dans son journal), c'est Dickens, spécialement son *David Copperfield* (Kafka qualifie le premier chapitre de *L'Amérique* de « pure imitation » de Dickens) : il en reprend les motifs concrets (il les énumère : « l'histoire du parapluie, des travaux forcés, les maisons sales, la bien-aimée dans une maison de campagne »), il s'inspire des personnages (Karl est une tendre parodie de David Copperfield) et surtout de l'atmosphère où baignent tous les romans de Dickens : le sentimentalisme, la distinction naïve entre les bons et les mauvais. Si Adorno parle de la musique de Stravinski comme d'une « musique faite d'après la musique », *L'Amérique* de Kafka est une « littérature faite d'après la littérature » et elle est même, dans ce genre, une œuvre classique, sinon fondatrice.

La première page du roman : dans le port de New York, Karl est en train de sortir du bateau quand il se rend compte qu'il a oublié son parapluie dans la cabine. Pour pouvoir aller le chercher, avec une crédulité à peine croyable, il confie sa valise (lourde valise où il a tout son avoir) à un inconnu : bien sûr, il perdra ainsi et la valise et le parapluie. Dès les premières lignes, l'esprit de parodie ludique fait naître un monde imaginaire où rien n'est tout à fait probable et où tout est un peu comique.

Le château de Kafka qui n'existe sur aucune carte du monde n'est pas plus irréel que cette Amérique conçue à l'image-cliché de la nouvelle civilisation du gigantisme et de la machine. Dans la maison de son oncle sénateur, Karl trouve un bureau qui est une machine extraordinairement

compliquée, avec une centaine de cases obéissant aux ordres d'une centaine de boutons, objet à la fois pratique et tout à fait inutile, à la fois miracle technique et non-sens. J'ai compté dans ce roman dix de ces mécanismes merveilleux, amusants et invraisemblables, depuis le bureau de l'oncle, la dédaléenne villa de campagne, l'hôtel Occidental (architecture monstrueusement complexe, organisation diaboliquement bureaucratique), jusqu'au théâtre d'Oklahoma, lui aussi immense administration insaisissable. Ainsi, c'est par la voie du jeu parodique (du jeu avec des clichés) que Kafka a abordé pour la première fois son plus grand thème, celui de l'organisation sociale labyrinthique où l'homme se perd et va à sa perte. (Du point de vue génétique : c'est dans le mécanisme comique du bureau de l'oncle que se trouve l'origine de l'administration terrifiante du château.) Ce thème, si grave, Kafka a pu le saisir non pas par la voie d'un roman réaliste, fondé sur une étude à la Zola de la société, mais justement par cette voie apparemment frivole d'une « littérature faite d'après la littérature » qui a donné à son imagination toute la liberté nécessaire (liberté d'exagérations, d'énormités, d'improbabilités, liberté d'inventions ludiques).

SÉCHERESSE DU CŒUR DISSIMULÉE DERRIÈRE LE STYLE DÉBORDANT DE SENTIMENTS

On trouve dans *L'Amérique* beaucoup de gestes sentimentaux inexplicablement excessifs. La fin du premier chapitre : Karl est déjà prêt à partir avec son oncle, le chauffeur reste, abandonné dans la cabine du capitaine. C'est alors (je souligne les formules-clés) que « Karl alla trouver le chauffeur, sortit la main droite que l'homme tenait enfoncée dans sa ceinture, et *la tint en jouant dans la sienne. […]* Karl *faisait aller et venir ses doigts entre ceux du chauffeur* qui regardait à la ronde, les yeux brillants, *comme s'il connaissait un bonheur immense mais pour lequel personne ne pouvait lui en vouloir ».*

« "Il faut te défendre, dire oui et non, autrement les gens ne pourront pas savoir la vérité. Il faut que tu me jures que tu m'obéiras car, je ne le crains pas sans motif, je ne pourrai plus t'aider du tout." Et Karl *se mit à pleurer en baisant la main du chauffeur* ; il prenait cette main crevassée et presque sans vie, et *la pressait contre ses joues comme un trésor* auquel il était contraint de renoncer. Mais déjà l'oncle sénateur était à ses côtés et, *bien que ne le contraignant qu'avec la plus grande douceur*, l'entraînait loin de là… »

Un autre exemple : À la fin de la soirée dans la villa de Pollunder, Karl explique longuement pourquoi il veut retourner chez son oncle. « Pendant ce long discours de Karl, M. Pollunder avait écouté attentivement ; souvent, surtout quand on mentionnait l'oncle, il *avait pressé Karl contre lui… »*

Les gestes sentimentaux des personnages ne sont pas seulement exagérés, ils sont déplacés. Karl connaît le chauffeur depuis à peine une heure et n'a aucune raison de s'attacher à lui si passionnément. Et si on finit par croire que le jeune homme est naïvement attendri par la promesse d'une amitié virile, on reste d'autant plus étonné qu'une seconde plus tard il se laisse entraîner loin de son nouvel ami si facilement, sans aucune résistance.

Pollunder pendant la scène du soir sait bien que l'oncle a déjà chassé Karl de chez lui ; c'est pourquoi il le serre affectueusement contre lui. Pourtant, au moment où Karl est en train de lire en sa présence la lettre de l'oncle et apprend son sort pénible, Pollunder ne lui manifeste plus aucune affection et ne lui procure aucune aide.

Dans *L'Amérique* de Kafka on se trouve dans un univers de sentiments déplacés, mal placés, exagérés, incompréhensibles ou, au contraire, bizarrement absents. Dans son journal, Kafka caractérise les romans de Dickens par les mots : « Sécheresse du cœur dissimulée derrière un style débordant de sentiments. » Tel est, en effet, le sens de ce théâtre des sentiments ostensiblement manifestés et immédiatement oubliés qu'est ce roman de Kafka. Cette « critique de la sentimentalité » (critique implicite, parodique, drôle, jamais agressive) vise non seulement Dickens, mais le romantisme en général, elle vise ses héritiers, contemporains de Kafka, notamment les expressionnistes, leur culte de l'hystérie et de la folie ; elle vise toute la Sainte Église du cœur ; et, encore une fois, elle rapproche l'un de l'autre ces deux artistes apparemment si différents que sont Kafka et Stravinski.

UN PETIT GARÇON EN EXTASE

Bien sûr, on ne peut pas dire que la musique (toute la musique) est incapable d'exprimer les sentiments ; celle de l'époque du romantisme est authentiquement et légitimement expressive ; mais même à propos de cette musique on peut dire : sa *valeur* n'a rien de commun avec l'intensité des sentiments qu'elle provoque. Car la musique est capable d'éveiller puissamment des sentiments sans aucun *art* musical. Je me rappelle mon enfance : assis au piano je m'adonnais aux improvisations passionnées pour lesquelles me suffisaient un accord *ut* mineur et la sous-dominante *fa* mineur, joués fortissimo et sans fin. Les deux accords et le motif mélodique primitif perpétuellement répétés m'ont fait vivre une intense émotion qu'aucun Chopin, qu'aucun Beethoven ne m'a jamais procurée. (Une fois, mon père, musicien, tout furieux – je ne l'ai jamais vu furieux ni avant ni après –, accourut dans ma chambre, me souleva du tabouret et me porta dans la salle à manger pour me déposer, avec un dégoût à peine dominé, sous la table.)

Ce que je vivais alors, pendant mes improvisations, était une *extase.* Qu'est-ce que l'extase ? Le garçon battant le clavier ressent un enthousiasme (un chagrin, une gaieté) et l'émotion s'élève à un tel degré d'intensité qu'elle devient insoutenable : le garçon s'enfuit dans un état d'aveuglement et d'assourdissement où tout est oublié, où on s'oublie même soi-même. Par l'extase, l'émotion touche à son paroxysme, et ainsi, simultanément, à sa négation (à son oubli).

L'extase signifie être « hors de soi », comme le dit l'étymologie du mot grec : action de sortir de sa position (*stasis*). Être « hors de soi » ne signifie pas qu'on est hors du moment présent à la manière d'un rêveur qui s'évade vers le passé ou vers l'avenir. Exactement le contraire : l'extase est identification absolue à l'instant présent, oubli total du passé et de l'avenir. Si on efface l'avenir ainsi que le passé, la seconde présente se trouve dans l'espace vide, en dehors de la vie et de sa chronologie, en dehors du temps et indépendante de lui (c'est pourquoi on peut la comparer à l'éternité qui, elle aussi, est la négation du temps).

On peut voir l'image acoustique de l'émotion dans la mélodie romantique d'un Lied : sa longueur semble vouloir maintenir l'émotion, la développer, la faire lentement savourer. Par contre, l'extase ne peut se refléter dans une mélodie, car la mémoire étranglée par l'extase n'est pas capable de maintenir ensemble les notes d'une phrase mélodique tant soit peu longue ; l'image acoustique de l'extase c'est le cri (ou : un très court motif mélodique qui imite le cri).

L'exemple classique de l'extase, c'est le moment de l'orgasme. Transférons-nous dans le temps où les femmes ne connaissaient pas encore le bénéfice de la pilule. Il arrivait souvent qu'un amant au moment de la jouissance oubliât de glisser à temps du corps de sa maîtresse et la rendît mère, même

si, quelques moments avant, il avait eu la ferme intention d'être extrêmement prudent. La seconde de l'extase lui avait fait oublier et sa décision (son passé immédiat) et ses intérêts (son avenir).

L'instant de l'extase posé sur la balance a donc pesé plus que l'enfant non désiré ; et puisque l'enfant non désiré remplira, probablement, par sa non désirée présence toute la vie de l'amant, on peut dire qu'un instant d'extase a pesé plus que toute une vie. La vie de l'amant se trouvait face à l'instant de l'extase à peu près dans le même état d'infériorité que la finitude face à l'éternité. L'homme désire l'éternité mais il ne peut avoir que son ersatz : l'instant de l'extase.

Je me rappelle un jour de ma jeunesse : j'étais avec un ami dans sa voiture ; devant nous, les gens traversaient la rue. J'ai reconnu quelqu'un que je n'aimais pas et je l'ai montré à mon ami : « Écrase-le ! » C'était bien sûr une blague purement verbale, mais mon ami était dans un état d'extraordinaire euphorie et il accéléra. L'homme s'effraya, glissa, tomba. Mon ami arrêta la voiture au dernier moment. L'homme n'était pas blessé, toutefois les gens se groupèrent autour de nous et voulurent (je les comprends) nous lyncher. Pourtant, mon ami n'avait pas un cœur d'assassin. Mes mots l'avaient poussé dans une brève extase (d'ailleurs, l'une des plus étranges : l'extase d'une blague).

On est habitué à lier la notion d'extase aux grands moments mystiques. Mais il y a l'extase quotidienne, banale, vulgaire : l'extase de la colère, l'extase de la vitesse au volant, l'extase de l'assourdissement par le bruit, l'extase dans les stades de football. Vivre, c'est un lourd effort perpétuel pour ne pas se perdre soi-même de vue, pour être toujours solidement présent dans soi-même, dans sa *stasis*. Il suffit de sortir un petit instant de soi-même et on touche au domaine de la mort.

BONHEUR ET EXTASE

Je me demande si Adorno a jamais éprouvé le moindre plaisir à l'écoute de la musique de Stravinski. Plaisir ? D'après lui, la musique de Stravinski n'en connaît qu'un seul : « le plaisir pervers de la privation » ; car elle ne fait que se « priver » de tout : de l'expressivité ; de la sonorité orchestrale ; de la technique de développement ; en jetant sur elles un « méchant regard », elle déforme les vieilles formes ; « grimaçante », elle n'est pas capable d'inventer, elle « ironise » seulement, « caricature », « parodie » ; elle n'est que la « négation » non seulement de la musique du XIX^e^ siècle, mais de la musique tout court (« la musique de Stravinski est une musique d'où la musique est bannie », dit Adorno).

Curieux, curieux. Et le bonheur qui rayonne de cette musique ?

Je me souviens de l'exposition Picasso à Prague au milieu des années soixante. Un tableau m'est resté en mémoire. Une femme et un homme mangent de la pastèque ; la femme est assise, l'homme est couché à même la terre, les jambes levées au ciel dans un geste de joie indicible. Et tout cela peint avec une délectable insouciance qui m'a fait penser que le peintre, en peignant le tableau, a dû éprouver la même joie que l'homme qui lève les jambes.

Le bonheur du peintre peignant l'homme qui lève les jambes est un bonheur dédoublé ; c'est le bonheur de contempler (avec le sourire) un bonheur. C'est ce sourire qui m'intéresse. Le peintre entrevoit dans le bonheur de l'homme levant les jambes au ciel une merveilleuse goutte du comique, et s'en réjouit. Son sourire éveille en lui une imagination gaie et irresponsable, aussi irresponsable que l'est le geste de l'homme qui lève les jambes au ciel. Le bonheur dont je parle porte donc la marque de l'humour ; c'est ce qui le distingue du bonheur des autres époques de l'art, du bonheur romantique d'un Tristan wagnérien, par exemple, ou du bonheur idyllique d'un Philémon et d'une Baucis. (Est-ce

à cause du manque fatal d'humour qu'Adorno a été si insensible à la musique de Stravinski ?)

Beethoven a écrit « L'Hymne à la joie », mais cette joie beethovénienne est une cérémonie obligeant à se tenir en respectueux garde-à-vous. Les rondos et les menuets des symphonies classiques sont, si on veut, une invitation à la danse, mais le bonheur dont je parle et auquel je suis attaché ne veut pas se déclarer bonheur par le geste collectif d'une danse. C'est pourquoi aucune polka ne m'apporte le bonheur sauf la *Cirkus Polka* de Stravinski, qui n'est pas écrite pour qu'on la danse mais pour qu'on l'écoute, les jambes levées au ciel.

Il y a des œuvres dans l'art moderne qui ont découvert un inimitable bonheur de l'être, le bonheur se manifestant par l'euphorique irresponsabilité de l'imagination, par le plaisir d'inventer, de surprendre, voire de choquer par une invention. On pourrait dresser toute une liste d'œuvres d'art qui sont imprégnées de ce bonheur : à côté de Stravinski *(Petrouchka, Noces, Renard, Capriccio pour piano et orchestre, Concerto pour violon,* etc., etc.) toute l'œuvre de Mirô ; les tableaux de Klee ; de Dufy ; de Dubuffet ; certaines proses d'Apollinaire ; le Janacek de sa vieillesse (*Rimes enfantines, Sextuor pour instruments à vent,* l'opéra *La Renarde rusée*) ; des compositions de Milhaud ; et de Poulenc : son opéra bouffe *Les Mamelles de Tirésias,* d'après Apollinaire, écrit dans les derniers jours de la guerre, fut condamné par ceux qui trouvaient scandaleux de célébrer la Libération avec une plaisanterie ; en effet, l'époque du bonheur (de ce bonheur rare qu'illumine l'humour) était terminée ; après la Seconde Guerre mondiale, seuls les très vieux maîtres Matisse et Picasso ont su, contre l'esprit du temps, le garder encore dans leur art.

Dans cette énumération des grandes œuvres du bonheur, je ne peux oublier la musique de jazz. Tout le répertoire de jazz consiste en des variations d'un nombre relativement limité de mélodies. Ainsi, dans toute la musique de jazz on peut entrevoir un sourire qui s'est faufilé entre la mélodie originelle et son élaboration. De même que Stravinski, les grands maîtres du jazz aimaient l'art de la *transcription ludique,* et ils composèrent leurs propres versions non seulement des vieux songs nègres, mais aussi de Bach, de Mozart, de Chopin ; Ellington fait ses transcriptions de Tchaïkovski et de Grieg, et, pour sa *Uwis Suite,* il compose une variante de polka de village qui, par son esprit, rappelle *Petrouchka.* Le sourire est non seulement présent d'une façon invisible dans l'espace qui sépare Ellington de son « portrait » de Grieg, mais il est tout à fait visible sur les visages des musiciens du vieux Dixieland : quand vient le moment de son solo (qui est toujours en partie improvisé, c'est-à-dire qui apporte toujours des surprises), le musicien s'avance un peu pour céder ensuite sa place à un autre musicien et s'adonner lui-même au plaisir de l'écoute (au plaisir d'autres surprises).

Dans les concerts de jazz on applaudit. Applaudir veut dire : je t'ai écouté attentivement et maintenant je te dis mon estime. La musique dite de rock change la situation. Fait important : aux concerts de rock on n'applaudit pas. Ce serait presque un sacrilège d'applaudir et de donner ainsi à voir la distance critique entre celui qui joue et celui qui écoute ; ici, on est non pas pour juger et pour apprécier mais pour se livrer à la musique, pour crier avec les musiciens, pour se confondre avec eux ; ici, on cherche l'identification, pas le plaisir ; l'effusion, pas le bonheur. Ici on s'extasie : le rythme est battu très fortement et régulièrement, les motifs mélodiques sont courts et sans cesse répétés, il n'y a pas de contrastes dynamiques, tout est fortissimo, le chant préfère les registres les plus aigus et ressemble au cri. Ici, on n'est plus dans de petits dancings où la musique enferme les couples dans leur intimité ; ici on est dans de grandes salles, dans des stades, serré l'un sur l'autre, et, si on danse en boîte, il n'y a pas de couples : chacun fait ses mouvements à la fois seul et avec tous. La musique transforme les individus en un seul corps collectif : parler ici d'individualisme et d'hédonisme n'est que l'une des automystifications de notre époque qui veut se voir (comme d'ailleurs toutes les époques le veulent) différente de ce qu'elle est.

LA SCANDALEUSE BEAUTÉ DU MAL

Ce qui m'irrite chez Adorno, c'est la méthode du court-circuit qui relie avec une redoutable facilité les œuvres d'art à des causes, à des conséquences ou à des significations politiques (sociologiques) ; les réflexions extrêmement nuancées (les connaissances musicologiques d'Adorno sont admirables) conduisent ainsi à des conclusions extrêmement pauvres ; en effet, vu que les tendances politiques d'une époque sont toujours réductibles à deux seules tendances opposées, on finit fatalement par classer une œuvre d'art ou du côté du progrès ou du côté de la réaction ; et parce que la réaction c'est le mal, l'inquisition peut ouvrir ses procès.

Le Sacre du printemps : un ballet qui se termine par le sacrifice d'une jeune fille qui doit mourir pour que le printemps ressuscite. Adorno : Stravinski est du côté de la barbarie ; sa « musique ne s'identifie pas avec la victime, mais avec l'instance destructrice » ; (je me demande : pourquoi le verbe « identifier » ? comment Adorno sait-il si Stravinski « s'identifie » ou non ? pourquoi ne pas dire « peindre », « faire un portrait », « figurer », « représenter » ? réponse : parce que seule *l'identification* avec le mal est coupable et peut légitimer un procès).

Depuis toujours, profondément, violemment, je déteste ceux qui veulent trouver dans une œuvre d'art une *attitude* (politique, philosophique, religieuse, etc.), au lieu d'y chercher une *intention de connaître*, de comprendre, de saisir tel ou tel aspect de la réalité. La musique, avant Stravinski, n'a jamais su donner une grande forme aux rites barbares. On ne savait pas les imaginer musicalement. Ce qui veut dire : on ne savait pas imaginer la *beauté* de la barbarie. Sans sa beauté, cette barbarie resterait incompréhensible. (Je souligne : pour connaître à fond tel ou tel phénomène il faut comprendre sa beauté, réelle ou potentielle.) Dire qu'un rite sanglant possède une beauté, voilà le scandale, insupportable, inacceptable. Pourtant, sans comprendre ce scandale, sans aller jusqu'au bout de ce scandale, on ne peut comprendre grand-chose à l'homme. Stravinski donne au rite barbare une forme musicale forte, convaincante, mais qui ne ment pas : écoutons la dernière séquence du *Sacre*, la danse du sacrifice : l'horreur n'est pas escamotée. Elle est là. Qu'elle soit seulement montrée ? Qu'elle ne soit pas dénoncée ? Mais si elle était dénoncée, c'est-à-dire privée de sa beauté, montrée dans sa laideur, ce serait une tricherie, une simplification, une « propagande ». C'est *parce qu'il* est beau que l'assassinat de la jeune fille est tellement horrible.

De même qu'il a fait un portrait de la messe, un portrait de la fête foraine (*Petrouchka*), Stravinski a fait ici un portrait de l'extase barbare. C'est d'autant plus intéressant qu'il s'est toujours, et explicitement, déclaré partisan du principe apollinien, adversaire du principe dionysiaque : *Le Sacre du printemps* (notamment ses danses rituelles) est le portrait apollinien de l'extase dionysiaque : dans ce portrait, les éléments extatiques (le battement agressif du rythme, les quelques motifs mélodiques extrêmement courts, maintes fois répétés, jamais développés et ressemblant à des cris) sont transformés en grand art raffiné (par exemple, le rythme, malgré son agressivité, devient tellement complexe dans l'alternance rapide de mesures différentes qu'il crée un temps artificiel, irréel, tout à fait stylisé) ; néanmoins, la beauté apollinienne de ce portrait de la barbarie n'occulte pas l'horreur ; elle nous fait voir qu'au fin fond de l'extase ne se trouvent que la dureté du rythme, les coups sévères de percussion, l'extrême insensibilité, la mort.

L'ARITHMÉTIQUE DE L'ÉMIGRATION

La vie d'un émigré, voilà une question arithmétique : Jozef Konrad Korzeniowski (célèbre sous le

nom de Joseph Conrad) a vécu dix-sept ans en Pologne (éventuellement en Russie avec sa famille bannie), le reste de sa vie, cinquante ans, en Angleterre (ou sur des bateaux anglais). Il a pu ainsi adopter l'anglais comme sa langue d'écrivain et aussi la thématique anglaise. Seule son allergie antirusse (ah, pauvre Gide incapable de comprendre l'énigmatique aversion de Conrad pour Dostoïevski !) garde la trace de sa polonité.

Bohuslav Martinu a vécu jusqu'à ses trente-deux ans en Bohême, ensuite, pendant trente-six ans, en France, en Suisse, en Amérique et de nouveau en Suisse. Une nostalgie de la vieille patrie se reflétait toujours dans son œuvre et il se proclamait toujours compositeur tchèque. Pourtant, après la guerre, il a décliné toutes les invitations venues de là-bas et selon son souhait exprès il fut enterré en Suisse. Bafouant sa dernière volonté, les agents de la mère patrie réussirent, en 1979, vingt ans après sa mort, à kidnapper sa dépouille et à l'installer solennellement sous la terre natale.

Gombrowicz a vécu trente-cinq ans en Pologne, vingt-trois en Argentine, six en France. Pourtant, il ne pouvait écrire ses livres qu'en polonais et les personnages de ses romans sont polonais. En 1964, séjournant à Berlin, il est invité en Pologne. Il hésite et, à la fin, il refuse. Son corps est inhumé à Vence.

Vladimir Nabokov a vécu vingt ans en Russie, vingt et un ans en Europe (en Angleterre, en Allemagne, en France), vingt ans en Amérique, seize ans en Suisse. Il a adopté l'anglais comme sa langue d'écrivain mais un peu moins la thématique américaine ; dans ses romans, il y a beaucoup de personnages russes. Pourtant, sans équivoque et avec insistance, il se proclamait citoyen et écrivain américain. Son corps repose à Montreux, en Suisse.

Kazimierz Brandys a vécu en Pologne soixante-cinq ans, il est installé à Paris depuis le putsch de Jaruzelski en 1981. Il n'écrit qu'en polonais, sur la thématique polonaise, et pourtant, même si après 1989 il n'y a plus de raison politique pour rester à l'étranger, il ne retourne pas vivre en Pologne (ce qui me procure le plaisir de le voir de temps en temps).

Ce regard furtif révèle d'abord le problème artistique d'un émigré : les blocs quantitativement égaux de la vie n'ont pas le même poids s'ils appartiennent à l'âge jeune ou à l'âge adulte. Si l'âge adulte est plus important et plus riche, tant pour la vie que pour l'activité créatrice, en revanche le subconscient, la mémoire, la langue, tout le soubassement de la création se forme très tôt ; pour un médecin cela ne posera pas de problèmes, mais pour un romancier, pour un compositeur, s'éloigner du lieu auquel son imagination, ses obsessions, donc ses thèmes fondamentaux sont liés pourrait causer une sorte de déchirure. Il doit mobiliser toutes ses forces, toute sa ruse d'artiste pour transformer les désavantages de cette situation en atouts.

L'émigration est difficile aussi du point de vue purement personnel : on pense toujours à la douleur de la nostalgie ; mais ce qui est pire, c'est la douleur de l'aliénation ; le mot allemand *die Entfremdung* exprime mieux ce que je veux désigner : le processus durant lequel ce qui nous a été proche est devenu étranger. On ne subit pas l'Entfremdung à l'égard du pays d'émigration : là, le processus est inverse : ce qui était étranger devient, peu à peu, familier et cher. L'étrangeté dans sa forme choquante, stupéfiante, ne se révèle pas sur une femme inconnue qu'on drague, mais sur une femme qui, autrefois, a été la nôtre. Seul le retour au pays natal après une longue absence peut dévoiler l'étrangeté substantielle du monde et de l'existence.

Je pense souvent à Gombrowicz à Berlin. À son refus de revoir la Pologne. Méfiance à l'égard du régime communiste qui y régnait alors ? Je ne le crois pas : le communisme polonais se décomposait déjà, les gens de culture faisaient presque tous partie de l'opposition et ils auraient transformé la visite de Gombrowicz en triomphe. Les vraies raisons du refus ne pouvaient être qu'existentielles. Et incommunicables. Incommunicables parce que trop intimes. Incommunicables aussi, parce que trop

blessantes pour les autres. Il y a des choses qu'on ne peut que taire.

LE CHEZ-SOI DE STRAVINSKI

La vie de Stravinski est divisée en trois parties de longueur à peu près égale : Russie : vingt-sept ans ; France et Suisse francophone : vingt-neuf ans ; Amérique : trente-deux ans.

L'adieu à la Russie est passé par plusieurs stades : Stravinski est d'abord en France (à partir de 1910) comme pour un long voyage d'études. Ces années sont d'ailleurs les plus russes dans sa création : *Petrouchka*, *Zvezdoliki* (d'après la poésie d'un poète russe, Balmont), *Le Sacre du printemps*, *Pribaoutki*, le commencement des *Noces*. Puis survient la guerre, les contacts avec la Russie deviennent difficiles ; pourtant, il reste toujours compositeur russe avec *Renard* et *Histoire du soldat*, inspirés par la poésie populaire de sa patrie ; c'est seulement après la révolution qu'il comprend que son pays natal est perdu pour lui probablement à jamais : la vraie émigration commence.

Émigration : un séjour forcé à l'étranger pour celui qui considère son pays natal comme sa seule patrie. Mais l'émigration se prolonge et une nouvelle fidélité est en train de naître, celle au pays adopté ; vient alors le moment de la rupture. Peu à peu, Stravinski abandonne la thématique russe. Il écrit encore en 1922 *Mavra* (opéra bouffe d'après Pouchkine), ensuite, en 1928, *Le Baiser de la fée*, ce souvenir de Tchaïkovski, et puis, à part quelques exceptions marginales, il n'y revient plus. Quand il meurt, en 1971, sa femme Vera, obéissant à sa volonté, refuse la proposition du gouvernement soviétique de l'enterrer en Russie et le fait transférer au cimetière de Venise.

Sans aucun doute, Stravinski portait en lui la blessure de son émigration comme tous les autres ; sans aucun doute, son évolution artistique aurait pris un chemin différent s'il avait pu rester là où il était né. En effet, le commencement de son voyage à travers l'histoire de la musique coïncide à peu près avec le moment où son pays natal n'existe plus pour lui ; ayant compris qu'aucun autre pays ne peut le remplacer, il trouve sa seule patrie en musique ; ce n'est pas de ma part une jolie tournure lyrique, je le pense on ne peut plus concrètement : sa seule patrie, son seul chez-soi, c'était la musique, toute la musique de tous les musiciens, l'histoire de la musique ; c'est là qu'il a décidé de s'installer, de s'enraciner, d'habiter ; c'est là qu'il a fini par trouver ses seuls compatriotes, ses seuls proches, ses seuls voisins, de Pérotin à Webern ; c'est avec eux qu'il a engagé une longue conversation qui ne s'est arrêtée qu'avec sa mort.

Il a tout fait pour s'y sentir chez lui : il s'est arrêté dans toutes les pièces de cette maison, a touché tous les coins, a caressé tous les meubles ; il est passé de la musique de l'ancien folklore à Pergolèse qui lui a procuré *Pulcinella* (1919), aux autres maîtres du baroque sans lesquels son *Apollon Musagète* (1928) serait impensable, à Tchaïkovski dont il transcrit les mélodies dans *Le Baiser de la fée* (1928), à Bach qui parraine son *Concerto pour piano et instruments à vent* (1924), son *Concerto pour violon* (1931) et dont il réécrit *Choral Variationen über Vom Himmel hoch* (1956), au jazz qu'il célèbre dans *Ragtime pour onze instruments* (1918), dans *Pianorag music* (1919), dans *Preludium pour Jazz Ensemble* (1937) et dans *Ebony Concerto* (1945), à Pérotin et autres vieux polyphonistes qui inspirent sa *Symphonie des Psaumes* (1930) et surtout son admirable *Messe* (1948), à Monteverdi qu'il étudie en 1957, à Gesualdo dont, en 1959, il transcrit les madrigaux, à Hugo Wolf dont il arrange deux chansons (1968) et à la dodécapho-nie envers laquelle il avait d'abord eu de la réticence mais en laquelle, enfin, après la mort de Schönberg (1951), il a reconnu aussi l'une des pièces de son chez-soi.

Ses détracteurs, défenseurs de la musique conçue comme expression des sentiments, qui

s’indignaient de l’insupportable discrétion de son « activité affective » et l’accusaient de « pauvreté du cœur », n’avaient pas eux-mêmes assez de cœur pour comprendre quelle blessure sentimentale se trouve derrière son vagabondage à travers l’histoire de la musique.

Mais il n’y a là aucune surprise : personne n’est plus insensible que les gens sentimentaux. Souvenez-vous : « Sécheresse du cœur dissimulée derrière le style débordant de sentiments. »

QUATRIÈME PARTIE

UNE PHRASE

Dans « L'ombre castratrice de saint Garta », j'ai cité une phrase de Kafka, une de celles où toute l'originalité de sa poésie romanesque me paraissait condensée : la phrase du troisième chapitre du *Château* où Kafka décrit le coït de K. et de Frieda. Pour montrer avec exactitude la beauté spécifique de l'art de Kafka, au lieu d'utiliser les traductions existantes j'ai préféré improviser moi-même une traduction le plus fidèle possible. Les différences entre une phrase de Kafka et ses reflets dans le miroir des traductions m'ont conduit ensuite aux quelques réflexions que voici :

TRADUCTIONS

Faisons défiler les traductions. La première est celle de Vialatte, de 1938 :

« Des heures passèrent là, des heures d'haleines mêlées, de battements de cœur communs, des heures durant lesquelles K. ne cessa d'éprouver l'impression qu'il se perdait, qu'il s'était enfoncé si loin que nul être avant lui n'avait fait plus de chemin ; à l'étranger, dans un pays où l'air même n'avait plus rien des éléments de l'air natal, où l'on devait étouffer d'exil et où l'on ne pouvait plus rien faire, au milieu d'insanes séductions, que continuer à marcher, que continuer à se perdre. »

On savait que Vialatte se comportait un peu trop librement à l'égard de Kafka ; c'est pourquoi les Éditions Gallimard ont voulu faire corriger ses traductions pour l'édition des romans de Kafka dans la Pléiade en 1976. Mais les héritiers de Vialatte s'y sont opposés ; ainsi est-on arrivé à une solution inédite : les romans de Kafka sont publiés dans la version fautive de Vialatte, tandis que Claude David, éditeur, publie ses propres corrections de la traduction à la fin du livre sous forme de notes incroyablement nombreuses, si bien que le lecteur est obligé, afin de restituer dans son esprit une « bonne » traduction, de tourner perpétuellement les pages pour regarder les notes. La combinaison de la traduction de Vialatte avec les corrections à la fin du livre constitue en fait une deuxième traduction française que je me permets de désigner, pour plus de simplicité, du seul nom de David :

« Des heures passèrent là, des heures d'haleines mêlées, de battements de cœur confondus, des heures durant lesquelles K. ne cessa d'éprouver l'impression qu'il s'égarait, qu'il s'enfonçait plus loin qu'aucun être avant lui ; il était dans un pays étranger, où l'air même n'avait plus rien de commun avec l'air du pays natal ; l'étrangeté de ce pays faisait suffoquer et pourtant, parmi de folles séductions, on ne pouvait que marcher toujours plus loin, s'égarer toujours plus avant. »

Bernard Lortholary a le grand mérite d'avoir été radicalement insatisfait des traductions existantes et d'avoir retraduit les romans de Kafka. Sa traduction du *Château* date de 1984 :

« Là passèrent des heures, des heures de respirations mêlées, de cœurs battant ensemble, des heures durant lesquelles K. avait le sentiment constant de s'égarer, ou bien de s'être avancé plus loin que jamais aucun homme dans des contrées étrangères, où l'air lui-même n'avait pas un seul élément qu'on retrouvât dans l'air du pays natal, où l'on ne pouvait qu'étouffer à force d'étrangeté, sans pouvoir pourtant faire autre chose, au milieu de ces séductions insensées, que de continuer et de s'égarer davantage. »

Voilà maintenant la phrase en allemand : « Dort vergingen Stunden, Stunden gemeinsa-men Atems, gemeinsamen Herzschlags, Stunden, in denen K. immerfort das Gefuhl hatte, er verirre sich oder er sei so weit in der Fremde, wie vor ihm noch kein Mensch, einer Fremde, in der selbst die Luft

keinen Bestandteil der Heimatluft habe, in der man vor Fremdheit ersticken musse und in deren unsinnigen Verlockungen man doch nichts tun kônne als weiter gehen, weiter sich verirren. » Ce qui, dans une traduction fidèle, donne ceci :

« Là, s'en allaient des heures, des heures d'haleines communes, de battements de cœur communs, des heures durant lesquelles K. avait sans cesse le sentiment qu'il s'égarait, ou bien qu'il était plus loin dans le monde étranger qu'aucun être avant lui, dans un monde étranger où l'air même n'avait aucun élément de l'air natal, où l'on devait étouffer d'étrangeté et où l'on ne pouvait rien faire, au milieu de séductions insensées, que continuer à aller, que continuer à s'égarer. »

MÉTAPHORE

Toute la phrase n'est qu'une longue métaphore. Rien n'exige, de la part d'un traducteur, plus d'exactitude que la traduction d'une métaphore. C'est là que l'on touche le cœur de l'originalité poétique d'un auteur. Le mot par lequel Vialatte a fauté est d'abord le verbe « s'enfoncer » : « il s'était enfoncé si loin ». Chez Kafka, K. ne s'enfonce pas, il « est ». Le mot « s'enfoncer » déforme la métaphore : il la lie trop visuellement à l'action réelle (celui qui fait l'amour s'enfonce) et la prive ainsi de son *degré d'abstraction* (le caractère *existentiel* de la métaphore de Kafka ne prétend pas à l'évocation matérielle, visuelle, du mouvement amoureux). David qui corrige Vialatte garde le même verbe : « s'enfoncer ». Et même Lortholary (le plus fidèle) évite le mot « être » et le remplace par « s'avancer dans ».

Chez Kafka, K. faisant l'amour se trouve « in der Fremde », « à l'étranger » ; Kafka répète deux fois le mot, et la troisième fois il utilise son dérivé « die Fremdheit » (l'étrangeté) : dans l'air de l'étranger on étouffe d'étrangeté. Tous les traducteurs se sentent gênés par cette triple répétition : c'est pourquoi Vialatte utilise une fois seulement le mot « étranger » et, au lieu d'« étrangeté », choisit un autre mot : « où l'on devait étouffer d'exil ». Mais chez Kafka on ne parle nulle part d'exil. Exil et étrangeté sont des notions différentes. K. faisant l'amour n'est pas *chassé* de quelque chez-soi, il n'est pas *banni* (il n'est donc pas à plaindre) ; il est là où il est par sa propre volonté, il est là parce qu'il a *osé* y être. Le mot « exil » donne à la métaphore une aura de martyre, de souffrance, il la sentimentalise, la mélodramatise.

Le mot « die Fremde » est le seul qui ne supporte pas une simple traduction mot à mot. En effet, en allemand, « die Fremde » signifie non seulement « un pays étranger » mais aussi, plus généralement, plus abstraitement, tout « ce qui est étranger », « une réalité étrangère, un monde étranger ». Si on traduisait « in der Fremde » par « à l'étranger », ce serait comme s'il y avait chez Kafka le mot « Ausland » (= un autre pays que le mien). La tentation de traduire, pour plus d'exactitude sémantique, le mot « die Fremde » par une périphrase de deux mots français me paraît donc compréhensible ; mais dans toutes les solutions concrètes (Vialatte : « à l'étranger, dans un *pays* où » ; David : « dans un *pays* étranger » ; Lortholary : « dans ces *contrées* étrangères ») la métaphore perd, encore une fois, le degré d'abstraction qu'elle a chez Kafka, et son côté « touristique », au lieu d'être supprimé, est souligné.

LA MÉTAPHORE EN TANT QUE DÉFINITION PHÉNOMÉNOLOGIQUE

Il faut corriger l'idée affirmant que Kafka n'aimait pas les métaphores ; il n'aimait pas les

métaphores d'un *certain genre,* mais il est un des grands créateurs de la métaphore que je qualifie *d'existentielle* ou *phénoménologique.* Quand Verlaine dit : « L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable », c'est une superbe imagination *lyrique.* Elle est toutefois impensable dans la prose de Kafka. Car ce que, certainement, Kafka n'aimait pas, c'était la lyrisation de la prose romanesque.

L'imagination métaphorique de Kafka n'était pas moins riche que celle de Verlaine ou de Rilke, mais elle n'était pas lyrique, à savoir : elle était animée exclusivement par la volonté de déchiffrer, de comprendre, de saisir le sens de l'action des personnages, le sens des situations où ils se trouvent.

Rappelons une autre scène de coït, entre Mme Hentjen et Esch, dans *Les Somnambules* de Broch : « Voici qu'elle presse sa bouche contre la sienne comme la trompe d'un animal sur une vitre et Esch frémit de colère en voyant que, pour la lui dérober, elle gardait son âme prisonnière derrière ses dents serrées. »

Les mots « trompe d'un animal », « vitre » sont ici non pas pour évoquer par une comparaison une image visuelle de la scène, mais pour saisir la *situation existentielle* d'Esch qui, même pendant l'étreinte amoureuse, reste inexplicablement séparé (comme par une vitre) de sa maîtresse et incapable de s'emparer de son âme (prisonnière derrière les dents serrées). Situation difficilement saisissable, ou bien qui n'est saisissable que par une métaphore.

Au commencement du chapitre IV du *Château*, il y a le deuxième coït de K. et de Frieda ; lui aussi exprimé par une seule phrase (phrase-métaphore) dont j'improvise, le plus fidèlement possible, la traduction : « Elle cherchait quelque chose et il cherchait quelque chose, enragés, grimaçants, la tête enfoncée dans la poitrine de l'autre ils cherchaient, et leurs étreintes et leurs corps cabrés ne leur faisaient pas oublier mais leur rappelaient le devoir de chercher, comme des chiens désespérés fouillent la terre ils fouillaient leurs corps, et irrémédiablement déçus, pour prendre encore un dernier bonheur, ils se passaient parfois largement la langue sur le visage. »

De même que les mots-clés de la métaphore du premier coït étaient « étranger », « étrangeté », ici les mots-clés sont « chercher », « fouiller ». Ces mots n'expriment pas une image visuelle de ce qui se passe, mais une ineffable situation existentielle. Quand David traduit : « comme des chiens enfoncent désespérément *leurs griffes* dans le sol, ils *enfonçaient leurs ongles dans leurs corps* », il est non seulement infidèle (Kafka ne parle ni de griffes ni d'ongles qui s'enfoncent), mais il transfère la métaphore du domaine existentiel au domaine de la description visuelle ; il se place ainsi dans une autre esthétique que celle de Kafka.

(Ce décalage esthétique est encore plus évident dans le dernier fragment de la phrase : Kafka dit : « [sie] fuhren manchmal ihre Zungen breit iiber des anderen Gesicht » – « ils se passaient parfois largement la langue sur le visage » ; cette constatation précise et neutre se transforme chez David en cette métaphore expressionniste : « ils se *fouaillaient* le visage à *coups* de langue ».)

RICHESSE DU VOCABULAIRE

Examinons les verbes de la phrase : vergehen (passer – de la racine gehen = aller) ; haben (avoir) ; sich verirren (s'égarer) ; sein (être) ; haben (avoir) ; ersticken mussen (devoir étouffer) ; tun kônnen (pouvoir faire) ; gehen (aller) ; sich verirren (s'égarer). Kafka choisit donc les verbes les plus simples, les plus élémentaires : aller (2 fois), avoir (2 fois), s'égarer (2 fois), être, faire, étouffer, devoir, pouvoir.

Les traducteurs ont tendance à enrichir le vocabulaire : « ne pas cesser d'éprouver » (au lieu d'« avoir ») ; « s'enfoncer », « s'avancer », « faire du chemin » (au lieu d'« être ») ; « faire

suffoquer » (au lieu de « devoir étouffer ») ; « retrouver » (au lieu d'« avoir »).

(Signalons la terreur qu'éprouvent tous les traducteurs du monde entier devant les mots « être » et « avoir » ! Ils feront n'importe quoi pour les remplacer par un mot qu'ils considèrent comme moins banal.)

Cette tendance est compréhensible : d'après quoi le traducteur sera-t-il apprécié ? D'après sa fidélité au style de l'auteur ? C'est exactement ce que les lecteurs de son pays n'auront pas la possibilité de juger. En revanche, la richesse du vocabulaire sera automatiquement ressentie par le public comme une valeur, comme une performance, une preuve de la maîtrise et de la compétence du traducteur.

Or, la richesse du vocabulaire en elle-même ne représente aucune valeur. L'étendue du vocabulaire dépend de l'intention esthétique qui organise l'œuvre. Le vocabulaire de Carlos Fuentes est riche jusqu'au vertige. Mais le vocabulaire de Hemingway est extrêmement limité. La beauté de la prose de Fuentes est liée à la richesse, celle de Hemingway à la limitation du vocabulaire.

Le vocabulaire de Kafka aussi est relativement restreint. Cette restriction a souvent été expliquée comme une ascèse de Kafka. Comme son anesthétisme. Comme son indifférence à l'égard de la beauté. Ou bien comme le tribut payé à la langue allemande de Prague qui, arrachée au milieu populaire, se desséchait. Personne n'a voulu admettre que ce dépouillement du vocabulaire exprimait *l'intention esthétique* de Kafka, était un des signes distinctifs de la *beauté* de sa prose.

REMARQUE GÉNÉRALE SUR LE PROBLÈME DE L'AUTORITÉ

L'autorité suprême, pour un traducteur, devrait être le *style personnel* de l'auteur. Mais la plupart des traducteurs obéissent à une autre autorité : à celle du *style commun* du « beau français » (du bel allemand, du bel anglais, etc.), à savoir du français (de l'allemand, etc.) tel qu'on l'apprend au lycée. Le traducteur se considère comme l'ambassadeur de cette autorité auprès de l'auteur étranger. Voilà l'erreur : tout auteur d'une certaine valeur *transgresse* le « beau style » et c'est dans cette transgression que se trouve l'originalité (et, partant, la raison d'être) de son art. Le premier effort du traducteur devrait être la compréhension de cette transgression. Ce n'est pas difficile lorsque celle-ci est évidente, comme, par exemple, chez Rabelais, chez Joyce, chez Céline. Mais il y a des auteurs dont la transgression du « beau style » est délicate, à peine visible, cachée, discrète ; en ce cas, il n'est pas facile de la saisir. N'empêche que c'est d'autant plus important.

RÉPÉTITION

Die Stunden (des heures) trois fois – répétition gardée dans toutes les traductions ;

gemeinsamen (communs) deux fois – répétition éliminée dans toutes les traductions ;

sich verirren (s'égarer) deux fois – répétition gardée dans toutes les traductions ;

die Fremde (l'étranger) deux fois, puis une fois *die Fremdheit* (l'étrangeté) – chez Vialatte : « étranger » une seule fois, « étrangeté » remplacé par « exil »; chez David et chez Lortho-lary : une fois « étranger » (adjectif), une fois « étrangeté » ;

die Luft (l'air) deux fois – répétition gardée chez tous les traducteurs ;

haben (avoir) deux fois – la répétition n'existe dans aucune traduction ;

weiter (plus loin) deux fois – cette répétition est remplacée chez Vialatte par la répétition du mot « continuer »; chez David par la répétition (de faible résonance) du mot « toujours »; chez Lortholary, la répétition a disparu ;

gehen, vergehen (aller, passer) – cette répétition (d'ailleurs difficile à garder) a disparu chez tous les traducteurs.

En général, on constate que les traducteurs (obéissant aux professeurs de lycée) ont tendance à limiter les répétitions.

SENS SÉMANTIQUE D'UNE RÉPÉTITION

Deux fois *die Fremde,* une fois *die Fremdheit* : par cette répétition l'auteur introduit dans son texte un mot qui a le caractère d'une notion-clé, d'un concept. Si l'auteur, à partir de ce mot, développe une longue réflexion, la répétition du même mot est nécessaire du point de vue sémantique et logique. Imaginons que le traducteur de Heidegger, pour éviter les répétitions, utilise à la place du mot « das Sein » une fois « l'être », ensuite « l'existence », puis « la vie », puis encore « la vie humaine » et, à la fin, « l'être-là ». Ne sachant jamais si Heidegger parle d'une seule chose différemment dénommée ou de choses différentes on aura, à la place d'un texte scrupuleusement logique, un gâchis. La prose du roman (je parle, bien sûr, des romans dignes de ce mot) exige la même rigueur (surtout dans les passages qui ont un caractère réflexif ou métaphorique).

AUTRE REMARQUE SUR LA NÉCESSITÉ DE GARDER LA RÉPÉTITION

Un peu plus loin dans la même page du *Château :* « … Stimme nach Frieda gerufen wurde. "Frieda", sagte K. in Friedas Ohr und gab so den Ruf weiter. »

Ce qui veut dire mot à mot : « … une voix a appelé Frieda. "Frieda", dit K. à l'oreille de Frieda, transmettant ainsi l'appel. »

Les traducteurs veulent éviter la triple répétition du nom Frieda :

Vialatte : « "Frieda !" dit-il à l'oreille *de la bonne,* transmettant ainsi… »

Et David : « "Frieda", dit K. à l'oreille *de sa compagne,* en lui transmettant… »

Comme les mots remplaçant le nom Frieda sonnent faux ! Remarquez bien que K., dans le texte du *Château,* n'est jamais que K. Dans le dialogue, les autres peuvent l'appeler « arpenteur » et peut-être même autrement encore, mais Kafka lui-même, le narrateur, ne désigne jamais K. par les mots : étranger, nouveau venu, jeune homme ou je ne sais quoi. K. n'est que K. Et non seulement lui mais tous les personnages, chez Kafka, ont toujours un seul nom, une seule désignation.

Frieda est donc Frieda ; pas amante, pas maîtresse, pas compagne, pas bonne, pas serveuse, pas putain, pas jeune femme, pas jeune fille, pas amie, pas petite amie. Frieda.

IMPORTANCE MÉLODIQUE D'UNE RÉPÉTITION

Il y a des moments où la prose de Kafka s'envole et devient chant. C'est le cas des deux phrases sur lesquelles je me suis arrêté. (Remarquons que ces deux phrases d'une beauté exceptionnelle sont toutes les deux des descriptions de l'acte amoureux ; ce qui en dit, sur l'importance de l'érotisme pour

Kafka, cent fois plus que toutes les recherches des biographes. Mais passons.) La prose de Kafka s'envole portée sur deux ailes : l'intensité de l'imagination métaphorique et la mélodie captivante.

La beauté mélodique est liée ici à la répétition des mots ; la phrase commence : « Dort vergingen *Stunden, Stunden gemeinsamen* Atems, *gemeinsamen* Herzschlags, *Stunden.*.. » Sur neuf mots, cinq répétitions. Au milieu de la phrase : la répétition du mot *die Fremde,* et le mot *die Fremdheit.* Et à la fin de la phrase, encore une répétition : « … *weiter* gehen, *weiter* sich verirren ». Ces répétitions multiples ralentissent le tempo et donnent à la phrase une cadence nostalgique.

Dans l'autre phrase, le deuxième coït de K., on trouve le même principe de répétition : le verbe « chercher » répété quatre fois, les mots « quelque chose » deux fois, le mot « corps » deux fois, le verbe « fouiller » deux fois ; et n'oublions pas la conjonction « et » qui, à l'encontre de toutes les règles de l'élégance syntactique, est répétée quatre fois.

En allemand, cette phrase commence : « Sie suchte etwas und er suchte etwas… » Vialatte dit quelque chose de tout à fait différent : « Elle cherchait et cherchait encore quelque chose… » David le corrige : « Elle cherchait quelque chose et lui aussi, de son côté. » Curieux : on préfère dire « et lui aussi, de son côté » que traduire mot à mot la belle et simple répétition de Kafka : « Elle cherchait quelque chose et il cherchait quelque chose… »

SAVOIR-FAIRE DE LA RÉPÉTITION

Il existe un savoir-faire de la répétition. Car il y a, bien sûr, des répétitions mauvaises, maladroites (quand pendant la description d'un dîner on lit dans deux phrases trois fois les mots « chaise » ou « fourchette », etc.). La règle : si on répète un mot c'est parce que celui-ci est important, parce qu'on veut faire retentir, dans l'espace d'un paragraphe, d'une page, sa sonorité ainsi que sa signification.

DIGRESSION : UN EXEMPLE DE LA BEAUTÉ DE LA RÉPÉTITION

La très petite nouvelle (deux pages) de Hemingway, *Une lectrice écrit*, est divisée en trois parties : 1) un court paragraphe qui décrit une femme écrivant une lettre « sans s'interrompre, sans barrer ou récrire un seul mot » ; 2) la lettre elle-même où la femme parle de la maladie vénérienne de son mari ; 3) le monologue intérieur qui suit et que je reproduis :

« Peut-être pourra-t-il me dire ce qu'il faut faire, songea-t-elle. Peut-être me le dira-t-il ? Sur la photo du journal, il a l'air très savant et très intelligent.

Tous les jours, il dit aux gens ce qu'il faut faire. Il saura sûrement. Je ferai tout ce qu'il faudra. Pourtant il y a si longtemps que ça dure… si longtemps. Vraiment longtemps. Mon Dieu, comme il y a longtemps. Je sais très bien qu'il devait aller où on l'envoyait, mais je ne sais pas pourquoi il a été attraper ça. Oh, mon Dieu, j'aurais tellement voulu qu'il ne l'attrape pas. Je m'en fiche de savoir comment il l'a attrapé. Mais Dieu du ciel, j'aurais tant voulu qu'il ne l'attrape pas. Il n'aurait vraiment pas dû. Je ne sais pas quoi faire. Si seulement il n'avait pas attrapé de maladie. Je ne sais vraiment pas pourquoi il a fallu qu'il soit malade. »

L'envoûtante mélodie de ce passage est fondée entièrement sur des répétitions. Elles ne sont pas un artifice (comme une rime en poésie) mais ont leur source dans le langage parlé de tous les jours, dans le langage le plus brut.

Et j'ajoute : cette petite nouvelle représente dans l'histoire de la prose, me semble-t-il, un cas tout à fait unique où l'intention musicale est primordiale : sans cette mélodie le texte perdrait toute sa raison d'être.

LE SOUFFLE

D'après ce qu'il en a dit lui-même, Kafka a écrit sa longue nouvelle *Le Verdict* en une seule nuit, sans interruption, c'est-à-dire à une extraordinaire vitesse, se laissant porter par une imagination quasi incontrôlée. La vitesse, qui est devenue plus tard pour les surréalistes la méthode programmatique (l'« écriture automatique »), permettant de libérer le subconscient de la surveillance de la raison et de faire exploser l'imagination, a joué chez Kafka à peu près le même rôle.

L'imagination kafkaïenne, réveillée par cette *vitesse méthodique,* court comme une rivière, rivière onirique qui ne trouve de répit qu'à la fin d'un chapitre. Ce long souffle de l'imagination se reflète dans le caractère de la syntaxe : dans les romans de Kafka, il y a une quasi-absence de deux-points (sauf ceux de routine qui introduisent le dialogue) et une présence exceptionnellement modeste de points-virgules. Si on consulte le manuscrit (voir l'édition critique, Fischer, 1982), on constate que même les virgules, apparemment nécessaires du point de vue des règles syntactiques, manquent souvent. Le texte est divisé en très peu de paragraphes. Cette *tendance à affaiblir l'articulation* – peu de paragraphes, peu de pauses graves (en relisant le manuscrit, Kafka a même souvent changé les points en virgules), peu de signes soulignant l'organisation logique du texte (deux-points, points-virgules) – est consubstantielle au style de Kafka ; elle est en même temps une perpétuelle atteinte au « beau style » allemand (ainsi qu'au « beau style » de toutes les langues dans lesquelles Kafka est traduit).

Kafka n'a pas fait une rédaction définitive du *Château* pour l'impression et on pourrait, à juste titre, supposer qu'il aurait pu apporter encore telle ou telle correction y compris dans la ponctuation. Je ne suis donc pas choqué outre mesure (enchanté non plus, évidemment) que Max Brod, en tant que premier éditeur de Kafka, pour rendre le texte plus facile à lire, ait créé *de temps en temps* un alinéa ou ajouté un point-virgule. En effet, même dans cette édition de Brod, le *caractère général* de la syntaxe de Kafka reste clairement perceptible, et le roman garde son grand souffle.

Revenons à notre phrase du troisième chapitre : elle est relativement longue, avec des virgules mais sans points-virgules (dans le manuscrit et dans toutes les éditions allemandes). Ce qui me dérange le plus dans la version vialattienne de cette phrase c'est donc le point-virgule ajouté. Il représente le terme d'un segment logique, une césure qui invite à baisser la voix, à faire une petite pause. Cette césure (bien que correcte du point de vue des règles syntactiques) étrangle le souffle de Kafka. David, lui, divise même la phrase en trois parties, avec *deux* points-virgules. Ces deux points-virgules sont d'autant plus incongrus que Kafka pendant tout le troisième chapitre (si on revient au manuscrit) n'a utilisé qu'un seul point-virgule. Dans l'édition établie par Max Brod il y en a treize. Vialatte arrive à trente et un. Lortholary à vingt-huit, plus trois deux-points.

IMAGE TYPOGRAPHIQUE

Le vol, long et enivrant, de la prose de Kafka, vous le *voyez* dans l'image typographique du texte qui, souvent, pendant des pages, n'est qu'un seul paragraphe « infini » où même les longs passages de

dialogue sont enfermés. Dans le manuscrit de Kafka, le troisième chapitre n'est divisé qu'en deux longs paragraphes. Dans l'édition de Brod il y en a cinq. Dans la traduction de Vialatte, quatre-vingt-dix. Dans la traduction de Lortholary, quatre-vingt-quinze. On a imposé en France aux romans de Kafka une articulation qui n'est pas la leur : des paragraphes beaucoup plus nombreux, et donc beaucoup plus courts, qui simulent une organisation plus logique, plus rationnelle du texte, qui le dramatisent, séparant nettement toutes les répliques dans les dialogues.

Dans aucune traduction en d'autres langues, autant que je sache, on n'a changé l'articulation originelle des textes de Kafka. Pourquoi les traducteurs français (tous, unanimement) l'ont-ils fait ? Certainement, ils ont dû avoir une raison pour cela. L'édition des romans de Kafka dans la Pléiade comporte plus de cinq cents pages de notes. Pourtant, je n'y trouve pas une seule phrase donnant cette raison.

ET POUR FINIR, UNE REMARQUE SUR LES PETITS ET LES GRANDS CARACTÈRES

Kafka insistait pour que ses livres soient imprimés en très grands caractères. On le rappelle aujourd'hui avec la souriante indulgence que provoquent les caprices des grands hommes. Pourtant, il n'y a rien là-dedans qui mérite un sourire ; le souhait de Kafka était justifié, logique, sérieux, lié à son esthétique, ou, plus concrètement, à sa façon d'articuler la prose.

L'auteur qui divise son texte en de nombreux petits paragraphes n'insistera pas tellement sur les grands caractères : une page richement articulée peut se lire assez facilement.

Par contre, le texte qui s'écoule en un paragraphe infini est très peu lisible. L'œil ne trouve pas d'endroits où s'arrêter, où se reposer, les lignes « se perdent » facilement. Un tel texte, pour être lu avec plaisir (c'est-à-dire sans fatigue oculaire), exige des lettres relativement grandes qui rendent la lecture aisée et permettent de s'arrêter à n'importe quel moment pour savourer la beauté des phrases.

Je regarde *Le Château* dans l'édition de poche allemande : trente-neuf lignes lamentablement serrées sur une petite page d'un « paragraphe infini » : c'est illisible ; ou bien c'est lisible seulement comme *information,* ou comme *document,* en aucun cas comme un texte destiné à une perception esthétique. En annexe, sur une quarantaine de pages : tous les passages que Kafka, dans son manuscrit, avait supprimés. On se moque du désir de Kafka de voir son texte imprimé (pour des raisons esthétiques tout à fait justifiées) avec de grands caractères ; on repêche toutes les phrases qu'il a décidé (pour des raisons esthétiques tout à fait justifiées) d'anéantir. Dans cette indifférence à la volonté esthétique de l'auteur, toute la tristesse du destin posthume de l'œuvre de Kafka se reflète.

CINQUIÈME PARTIE

À LA RECHERCHE DU PRÉSENT PERDU

1

Au milieu de l'Espagne, quelque part entre Barcelone et Madrid, deux personnes sont assises à la buvette d'une petite gare : un Américain et une jeune fille. Nous ne savons rien d'eux sauf qu'ils attendent le train pour Madrid où la jeune fille va subir une opération, certainement (le mot n'est jamais prononcé) un avortement. Nous ne savons pas qui ils sont, quel âge ils ont, s'ils s'aiment ou non, nous ne savons pas quelles sont les raisons qui les ont conduits à leur décision. Leur entretien, même s'il est reproduit avec une extraordinaire précision, ne nous donne rien à comprendre de leurs motivations ni de leur passé.

La jeune fille est tendue et l'homme tâche de la calmer : « C'est une opération simplement impressionnante, Jig. Ce n'est même pas vraiment une opération. » Et puis : « J'irai avec toi et je resterai tout le temps avec toi… » Et puis : « On sera très bien après. Exactement comme on était avant. » Quand il sent le moindre agacement de la part de la jeune fille, il dit : « Bon. Si tu ne veux pas, tu ne dois pas le faire. Je ne voudrais pas que tu le fasses si tu ne veux pas. » Et à la fin, de nouveau : « Tu dois comprendre que je ne veux pas que tu le fasses si tu ne veux pas. Je peux parfaitement passer là-dessus si ça signifie quelque chose pour toi. »

Derrière les répliques de la jeune fille, on devine ses scrupules moraux. Elle dit en regardant le paysage : « Et dire qu'on pourrait avoir tout ça. On pourrait tout avoir et on le rend plus impossible chaque jour. »

L'homme veut l'apaiser : « On peut tout avoir. […]

— Non. Et une fois qu'on vous l'a pris, cela ne revient jamais. »

Et quand l'homme l'assure de nouveau que l'opération est sans danger, elle dit : « Pourrais-tu faire quelque chose pour moi ?

— Je ferais n'importe quoi pour toi.

— Veux-tu s'il te plaît s'il te plaît s'il te plaît s'il te plaît s'il te plaît s'il te plaît te taire ? »

Et l'homme : « Mais je ne veux pas que tu le fasses. Ça m'est complètement égal.

— Je vais crier », dit la jeune fille.

C'est alors que la tension atteint son sommet. L'homme se lève pour transporter les bagages de l'autre côté de la gare et, quand il revient : « Tu te sens mieux ? demande-t-il.

— Je me sens bien. Pas de problème. Je me sens bien. » Et ce sont les derniers mots de la célèbre nouvelle d'Ernest Hemingway *Hills Like White Elephants – Collines comme des éléphants blancs*[1].

2

Ce qui est curieux dans cette nouvelle de cinq pages, c'est que l'on peut imaginer, à partir du dialogue, d'innombrables histoires : l'homme est marié et force sa maîtresse à avorter pour ménager son épouse ; il est célibataire et souhaite l'avortement parce qu'il a peur de se compliquer la vie ; mais il est aussi possible qu'il agisse d'une façon désintéressée en prévoyant les difficultés qu'un enfant pourrait apporter à la jeune fille ; peut-être, on peut tout imaginer, est-il gravement malade et a-t-il peur de laisser la jeune fille seule avec un enfant ; on peut même imaginer que l'enfant est d'un homme que la jeune fille a quitté pour aller avec l'Américain qui lui conseille l'avortement tout en

étant prêt, en cas de refus, à assumer lui-même le rôle de père. Et la fille ? Elle a pu consentir à l'avortement pour obéir à son amant ; mais peut-être a-t-elle pris elle-même cette initiative et, au fur et à mesure que l'échéance approche, elle perd courage, se sent coupable et manifeste encore la dernière résistance verbale, destinée plutôt à sa propre conscience qu'à son partenaire. En effet, on n'en finirait jamais d'inventer les cas de figure qui peuvent se cacher derrière le dialogue.

Quant au caractère des personnages, le choix n'est pas moins embarrassant : l'homme peut être sensible, aimant, tendre ; il peut être égoïste, rusé, hypocrite. La jeune fille peut être hypersensible, fine, profondément morale ; elle peut aussi bien être capricieuse, affectée, aimer faire des scènes d'hystérie.

Les vraies motivations de leur comportement sont d'autant plus cachées que le dialogue est sans aucune indication quant à la façon dont les répliques sont prononcées : vite, lentement, avec ironie, tendrement, méchamment, avec lassitude ? L'homme dit : « Tu sais que je t'aime. » La jeune fille répond : « Je sais. » Mais que veut dire ce « je sais » ? Est-elle vraiment sûre de l'amour de l'homme ? Ou le dit-elle avec ironie ? Et que veut dire cette ironie ? Que la jeune fille ne croit pas à l'amour de l'homme ? Ou que l'amour de cet homme n'a plus d'importance pour elle ?

En dehors du dialogue, la nouvelle ne contient que les quelques descriptions nécessaires ; même les indications scéniques des pièces de théâtre ne sont pas plus dépouillées. Un seul motif échappe à cette règle de l'économie maximale : celui des collines blanches qui s'étendent à l'horizon ; il revient plusieurs fois, accompagné d'une métaphore, la seule de la nouvelle. Hemingway n'était pas amateur de métaphores. Aussi, ce n'est pas au narrateur qu'appartient celle-là, mais à la jeune fille ; c'est elle qui dit en regardant les collines : « On dirait des éléphants blancs. »

L'homme répond en avalant la bière : « Je n'en ai jamais vu.

— Non, tu n'aurais pas pu.

— J'aurais pu, dit l'homme. Que tu dises que je n'aurais pas pu ne prouve rien. »

Dans ces quatre répliques, les caractères se révèlent dans leur différence, voire leur opposition : l'homme manifeste une réserve à l'égard de l'invention poétique de la jeune fille (« je n'en ai jamais vu »), elle répond du tac au tac, semblant lui reprocher de ne pas avoir de sens poétique (« tu n'aurais pas pu ») et l'homme (comme s'il connaissait déjà ce reproche et y était allergique) se défend (« j'aurais pu »).

Plus tard, quand l'homme assure la jeune fille de son amour, elle dit : « Mais si je le fais [c'est-à-dire : si j'avorte], ce sera encore bien, et si je dis que les choses sont des éléphants blancs tu aimeras ça ?

— J'aimerai ça. J'aime ça maintenant, mais je ne peux pas y penser. »

Est-ce donc au moins cette attitude différente à l'égard d'une métaphore qui pourra faire la distinction entre leurs caractères ? La jeune fille, subtile et poétique, et l'homme, terre à terre ?

Pourquoi pas, on peut imaginer la jeune fille comme étant plus poétique que l'homme. Mais on peut aussi bien voir dans sa trouvaille métaphorique un maniérisme, une préciosité, une affectation : voulant être admirée comme originale et imaginative, elle exhibe ses petits gestes poétiques. Si c'est le cas, l'éthique et le pathétique des mots qu'elle a prononcés sur le monde qui, après l'avortement, ne leur appartiendra plus pourraient être attribués à son goût pour l'exhibition lyrique plutôt qu'à l'authentique désespoir de la femme qui renonce à sa maternité.

Non, rien n'est clair dans ce qui se cache derrière ce dialogue simple et banal. Tout homme pourrait dire les mêmes phrases que l'Américain, toute femme les mêmes phrases que la jeune fille. Qu'un homme aime une femme ou qu'il ne l'aime pas, qu'il mente ou qu'il soit sincère, il dirait la même chose. Comme si ce dialogue attendait ici depuis la création du monde pour être prononcé, sans

aucun rapport avec leur psychologie individuelle, par d'innombrables couples.

Juger moralement ces personnages est impossible vu qu'ils n'ont plus rien à résoudre ; au moment où ils se trouvent à la gare, tout est déjà définitivement décidé ; ils se sont déjà expliqués mille fois auparavant ; ils ont déjà mille fois discuté leurs arguments ; à présent, l'ancienne dispute (ancienne discussion, ancien drame) transparaît seulement vaguement derrière la conversation où rien n'est plus en jeu et où les mots ne sont que des mots.

3

Même si la nouvelle est extrêmement *abstraite,* décrivant une situation quasi archétypique, elle est en même temps extrêmement *concrète,* essayant de capter la surface visuelle et acoustique d'une situation, notamment du dialogue.

Essayez de reconstruire un dialogue de votre vie, le dialogue d'une querelle ou un dialogue d'amour. Les situations les plus chères, les plus importantes, sont perdues à jamais. Ce qu'il en reste c'est leur sens abstrait (j'ai défendu ce point de vue, lui tel autre, j'ai été agressif, lui défensif), éventuellement un ou deux détails, mais le concret acoustico-visuel de la situation dans toute sa continuité est perdu.

Et non seulement il est perdu mais on ne s'étonne même pas de cette perte. On s'est résigné à la perte du concret du temps présent. On transforme le moment présent immédiatement en son abstraction. Il suffit de raconter un épisode qu'on a vécu il y a quelques heures : le dialogue se raccourcit en un bref résumé, le décor en quelques données générales. Cela est valable même pour les souvenirs les plus forts qui, comme un traumatisme, s'imposent à l'esprit : on est tellement ébloui par leur force qu'on ne se rend pas compte à quel point leur contenu est schématique et pauvre.

Si l'on étudie, discute, analyse une réalité, on l'analyse telle qu'elle apparaît dans notre esprit, dans notre mémoire. On ne connaît la réalité qu'au temps passé. On ne la connaît pas telle qu'elle est dans le moment présent, dans le moment où elle se passe, où elle *est.* Or le moment présent ne ressemble pas à son souvenir. Le souvenir n'est pas la négation de l'oubli. Le souvenir est une forme de l'oubli.

Nous pouvons tenir assidûment un journal et noter tous les événements. Un jour, en relisant les notes, nous comprendrons qu'elles ne sont pas en mesure d'évoquer une seule image concrète. Et encore pis : que l'imagination n'est pas capable de venir en aide à notre mémoire et de reconstruire l'oublié. Car le présent, le concret du présent, en tant que phénomène à examiner, en tant que *structure,* est pour nous une planète inconnue ; nous ne savons donc ni le retenir dans notre mémoire ni le reconstruire par l'imagination. On meurt sans savoir ce qu'on a vécu.

4

Le besoin de s'opposer à la perte de la réalité fuyante du présent, le roman ne le connaît, me semble-t-il, qu'à partir d'un certain moment de son évolution. La nouvelle boccacienne est l'exemple de cette abstraction en laquelle se transforme le passé dès qu'on le raconte : c'est une narration qui, sans aucune scène concrète, presque sans dialogues, telle une sorte de résumé, nous communique l'essentiel d'un événement, la logique causale d'une histoire.

Les romanciers venus après Boccace étaient d'excellents conteurs, mais capter le concret du temps présent, ce n'était ni leur problème ni leur ambition. Ils racontaient une histoire, sans nécessairement l'imaginer dans des scènes concrètes.

La scène devient l'élément *fondamental* de la composition du roman (le lieu de la virtuosité du romancier) au commencement du XIX^e^ siècle. Chez Scott, chez Balzac, chez Dostoïevski, le roman est composé comme une suite de scènes minutieusement décrites avec leur décor, leur dialogue, leur action ; tout ce qui n'est pas lié à cette suite de scènes, tout ce qui n'est pas scène, est considéré et ressenti comme secondaire, voire superflu. Le roman ressemble à un très riche scénario.

Dès que la scène devient élément fondamental du roman, la question de la réalité telle qu'elle se montre dans le moment présent est virtuellement posée. Je dis « virtuellement » car, chez Balzac ou chez Dostoïevski, c'est plutôt une passion du dramatique qu'une passion du concret, plutôt le théâtre que la réalité qui inspirent l'art de la scène. En effet, la nouvelle esthétique du roman née alors (esthétique du « deuxième temps » de l'histoire du roman) s'est manifestée par le caractère *théâtral* de la composition : cela veut dire, par une composition concentrée a) sur une seule intrigue (contrairement à la pratique de la composition « picaresque » qui est une suite d'intrigues différentes) ; b) sur les mêmes personnages (laisser les personnages quitter le roman au milieu de la route, ce qui était normal pour Cervantes, est considéré comme un défaut) ; c) sur un espace de temps étroit (même si entre le début et la fin du roman s'écoule beaucoup de temps, l'action ne se déroule que sur quelques jours choisis ; ainsi, par exemple, *Les Démons* s'étalent sur quelques mois, mais toute leur action extrêmement complexe est distribuée en deux, puis en trois, puis en deux et enfin en cinq jours).

Dans cette composition balzacienne ou dostoïevskienne du roman, c'est exclusivement par les scènes que toute la complexité de l'intrigue, toute la richesse de la pensée (les grands dialogues d'idées chez Dostoïevski), toute la psychologie des personnages doivent s'exprimer avec clarté ; c'est pourquoi une scène, comme c'est le cas dans une pièce de théâtre, devient artificiellement concentrée, dense (les rencontres multiples dans une seule scène) et développée avec une improbable rigueur logique (pour rendre clair le conflit des intérêts et des passions) ; afin d'exprimer tout ce qui est essentiel (essentiel pour l'intelligibilité de l'action et de son sens), elle doit renoncer à tout ce qui est « inessentiel », c'est-à-dire à tout ce qui est banal, ordinaire, quotidien, à ce qui est hasard ou simple atmosphère.

C'est Flaubert (« notre maître le plus respecté », dit de lui Hemingway dans une lettre à Faulkner) qui fait sortir le roman de la théâtralité. Dans ses romans, les personnages se rencontrent dans une ambiance quotidienne, laquelle (par son indifférence, par son indiscrétion, mais aussi par ses atmosphères et ses sortilèges qui rendent une situation belle et inoubliable) intervient sans cesse dans leur histoire intime. Emma est au rendez-vous avec Léon dans l'église, mais un guide se joignant à eux interrompt leur tête-à-tête par un long bavardage futile. Montherlant, dans sa préface à *Madame Bovary,* ironise sur le caractère méthodique de cette façon d'introduire un motif antithétique dans une scène, mais l'ironie est déplacée ; car il ne s'agit pas d'un *maniérisme artistique* ; il s'agit d'une *découverte* pour ainsi dire *ontologique* : la découverte de la structure du moment présent ; la découverte de la coexistence perpétuelle du banal et du dramatique sur laquelle nos vies sont fondées.

Saisir le concret du temps présent, c'est l'une des tendances constantes qui, à partir de Flaubert, vont marquer l'évolution du roman : elle trouvera son apogée, son vrai monument, dans *l'Ulysse* de James Joyce qui, sur à peu près neuf cents pages, décrit dix-huit heures de vie ; Bloom s'arrête dans la rue avec M'Coy : en une seule seconde, entre deux répliques qui se suivent, d'innombrables choses se passent : le monologue intérieur de Bloom ; ses gestes (la main dans sa poche, il touche l'enveloppe d'une lettre d'amour) ; tout ce qu'il voit (une dame monte dans une calèche et laisse voir ses jambes, etc.) ; tout ce qu'il entend ; tout ce qu'il sent. Une seule seconde du temps présent devient, chez Joyce, un petit infini.

5

Dans l'art épique et dans l'art dramatique, la passion du concret se manifeste avec une force différente ; leur rapport inégal à la prose en témoigne. L'art épique abandonne les vers au XVIe, au XVIIe siècle, et devient ainsi un art nouveau : le roman. La littérature dramatique passe du vers à la prose plus tard et beaucoup plus lentement. L'opéra encore plus tard, au tournant des XIXe et XXe siècles, avec Charpentier (*Louise*, 1900), avec Debussy (*Pelléas et Mélisande*, 1902, qui, pourtant, est écrit sur une prose poétique très stylisée), et avec Janacek *(Jenufa*, composé entre 1896 et 1902). Ce dernier est le créateur de l'esthétique de l'opéra la plus importante, selon moi, de l'époque de l'art moderne. Je dis « selon moi », parce que je ne veux pas cacher ma passion personnelle pour lui. Pourtant, je ne crois pas me tromper car l'exploit de Janacek fut énorme : il a découvert pour l'opéra un nouveau monde, le monde de la prose. Je ne veux pas dire qu'il était seul à le faire (le Berg de *Wozzeck*, 1925, qu'il a d'ailleurs passionnément défendu, et même le Poulenc de *La Voix humaine*, 1959, sont proches de lui) mais il a poursuivi son but d'une façon particulièrement conséquente, pendant trente ans, en créant cinq œuvres majeures qui resteront : *Jenufa ; Katia Kabanova*, 1921 ; *La Renarde rusée*, 1924 ; *L'Affaire Makropoulos*, 1926 ; *De la maison des morts*, 1928.

J'ai dit qu'il a découvert le *monde* de la prose car la prose n'est pas seulement une forme de discours distincte des vers mais une face de la réalité, sa face quotidienne, concrète, momentanée, et qui se trouve à l'opposé du mythe. Là, on touche à la conviction la plus profonde de tout romancier : rien n'est plus dissimulé que la prose de la vie ; tout homme tente perpétuellement de transformer sa vie en mythe, tente pour ainsi dire de la transcrire en vers, de la voiler avec des vers (avec de mauvais vers). Si le roman est un art et non pas seulement un « genre littéraire », c'est que la découverte de la prose est sa *mission ontologique* qu'aucun autre art que lui ne peut assumer entièrement.

Sur le chemin du roman vers le mystère de la prose, vers la beauté de la prose (car, étant art, le roman découvre la prose en tant que beauté), Flaubert a effectué un pas immense. Dans l'histoire de l'opéra, un demi-siècle plus tard, Janacek a accompli la révolution flaubertienne. Mais si, dans un roman, celle-ci nous paraît toute naturelle (comme si la scène entre Emma et Rodolphe sur fond de comice agricole était inscrite dans les gènes du roman en tant que possibilité quasi inévitable), dans l'opéra elle est autrement plus choquante, audacieuse, inattendue : elle contredit le principe de l'irréalisme et de l'extrême stylisation qui semblaient inséparables de l'essence même de l'opéra.

Dans la mesure où ils s'essayèrent à l'opéra, les grands modernistes prirent, le plus souvent, le chemin d'une stylisation encore plus radicale que leurs précurseurs du XIXe siècle : Honegger se tourne vers les sujets légendaires ou bibliques auxquels il donne une forme oscillant entre opéra et oratorio ; le seul opéra de Bartok a pour sujet une fable symboliste ; Schönberg a écrit deux opéras : l'un est une allégorie, l'autre met en scène une situation extrême à la limite de la folie. Les opéras de Stravinski sont tous écrits sur des textes versifiés et sont extrêmement stylisés. Janacek est donc allé non seulement contre la tradition de l'opéra mais aussi contre l'orientation dominante de l'opéra moderne.

6

Dessin célèbre : un petit homme moustachu, aux épais cheveux blancs, se promène, un carnet ouvert à la main, et écrit en notes de musique les propos qu'il entend dans la rue. C'était sa passion : mettre la parole vivante en notation musicale ; il a laissé une centaine de ces « intonations du langage

parlé ». Cette activité curieuse l'a classé aux yeux de ses contemporains, dans le meilleur des cas parmi les originaux, dans le pire des cas parmi les naïfs qui n'ont pas compris que la musique est création et non pas imitation naturaliste de la vie.

Mais la question n'est pas : faut-il ou non imiter la vie ? la question est : un musicien doit-il admettre l'existence du monde sonore en dehors de la musique et l'étudier ? Les études du langage parlé peuvent éclairer deux aspects fondamentaux de toute la musique de Janacek :

1) *son originalité mélodique* : vers la fin du romantisme, le trésor mélodique de la musique européenne semble s'épuiser (en effet, le nombre de permutations de sept ou douze notes est arithmétiquement limité) ; la connaissance familière des intonations qui ne proviennent pas de la musique mais du monde objectif des paroles permet à Janacek d'accéder à une autre inspiration, à une autre source de l'imagination mélodique ; ses mélodies (peut-être est-il le dernier grand mélodiste de l'histoire de la musique) ont par conséquent un caractère très spécifique et sont reconnaissables immédiatement :

a) contrairement à la maxime de Stravinski (« soyez économes de vos intervalles, traitez-les comme des dollars »), elles contiennent de nombreux intervalles de grandeur inhabituelle, jusqu'alors impensables dans une « belle » mélodie ;

b) elles sont très succinctes, condensées, et presque impossibles à développer, à prolonger, à élaborer par les techniques jusqu'alors courantes qui les rendraient immédiatement fausses, artificielles, « mensongères », autrement dit : elles sont développées à leur manière propre : ou bien répétées (opiniâtrement répétées), ou bien traitées à la façon d'une parole : par exemple, progressivement *intensifiées* (sur le modèle de quelqu'un qui insiste, qui supplie), etc. ;

2) *son orientation psychologique* : ce qui intéressait Janacek en premier lieu dans ses recherches sur le langage parlé ce n'était pas le rythme spécifique de la langue (de la langue tchèque), sa prosodie (on ne trouve aucun récitatif dans les opéras de Janacek), mais l'influence qu'a sur une intonation parlée l'état psychologique momentané de celui qui parle ; il cherchait à comprendre la *sémantique des mélodies* (il apparaît ainsi comme l'antipode de Stravinski qui n'accordait à la musique aucune capacité d'expression ; pour Janacek, seule la note qui est expression, qui est émotion, a le droit d'exister) ; scrutant le rapport entre une intonation et une émotion, Janacek a acquis en tant que musicien une lucidité psychologique tout à fait unique ; sa véritable *fureur psychologique* (rappelons qu'Adorno parle d'une « fureur antipsychologique » chez Stravinski) a marqué toute son œuvre ; c'est à cause d'elle qu'il s'est tourné spécialement vers l'opéra, car là la capacité de « définir musicalement des émotions » a pu se réaliser et se vérifier mieux qu'ailleurs.

7

Qu'est-ce qu'une conversation, dans la réalité, dans le concret du temps présent ? Nous ne le savons pas. Nous savons seulement que les conversations au théâtre, dans un roman, ou même à la radio ne ressemblent pas à une conversation réelle. Ce fut certainement l'une des obsessions artistiques de Hemingway : saisir la structure de la conversation réelle. Essayons de définir cette structure en la comparant avec celle du dialogue théâtral :

a) *au théâtre* : l'histoire dramatique se réalise dans et par le dialogue ; celui-ci est donc concentré entièrement sur l'action, sur son sens, son contenu ; *dans la réalité :* le dialogue est entouré par la quotidienneté qui l'interrompt, le retarde, infléchit son développement, le détourne, le rend asystématique et alogique ;

b) *au théâtre* : le dialogue doit procurer au spectateur l'idée la plus intelligible, la plus claire du conflit dramatique et des personnages ; *dans la réalité* : les personnages qui conversent se connaissent l'un l'autre et connaissent le sujet de leur conversation ; ainsi, pour un tiers, leur dialogue n'est jamais entièrement compréhensible ; il reste énigmatique, telle une mince surface du dit au-dessus de l'immensité du non-dit ;

c) *au théâtre :* le temps limité de la représentation implique une économie maximale de mots dans le dialogue ; *dans la réalité* : les personnages reviennent vers le sujet déjà discuté, se répètent, corrigent ce qu'ils viennent de dire, etc. ; ces répétitions et maladresses trahissent les idées fixes des personnages et dotent la conversation d'une mélodie spécifique.

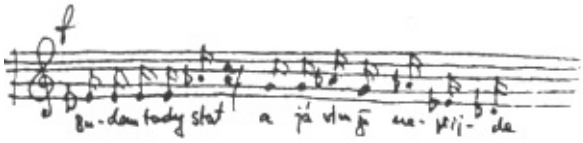
Hemingway a su non seulement saisir la structure du dialogue réel mais aussi, à partir d'elle, créer une *forme,* forme simple, transparente, limpide, belle, telle qu'elle apparaît dans *Collines comme des éléphants blancs* : la conversation entre l'Américain et la jeune fille commence *piano*, par des propos insignifiants ; les répétitions des mêmes mots, des mêmes tournures traversent tout le récit et lui donnent une unité mélodique (c'est cette mélodisation d'un dialogue qui, chez Hemingway, est si frappante, si envoûtante) ; l'intervention de la patronne apportant de la boisson freine la tension qui, pourtant, monte progressivement, atteint son paroxysme vers la fin (« s'il te plaît s'il te plaît »), puis se calme en *pianissimo* avec les derniers mots.

8

« Le 15 février vers le soir. Le crépuscule de dix-huit heures, près de la gare. Deux jeunes femmes attendent.

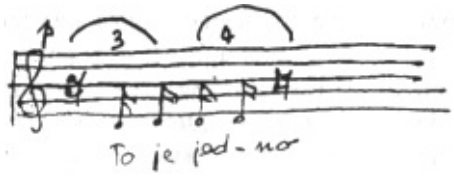
Sur le trottoir, la plus grande, les joues roses, habillée d'un manteau d'hiver rouge, frémit.

Elle se mit à parler avec brusquerie :



“Nous allons attendre ici et je sais qu'il ne viendra pas.”

Sa compagne, les joues pâles, dans une pauvre jupe, interrompit la dernière note par l'écho sombre, triste, de son âme :



“Ça m'est égal.”

Et elle ne bougeait pas, mi-révolte, mi-attente. »

C'est ainsi que commence l'un des textes que Janacek a régulièrement publiés, avec ses notations musicales, dans un journal tchèque.

Imaginons que la phrase « Nous allons attendre ici et je sais qu'il ne viendra pas » soit une réplique dans le récit qu'un acteur est en train de lire à haute voix devant un auditoire. Probablement sentirions-nous une certaine fausseté dans son intonation. Il prononcerait la phrase comme on peut l'imaginer en souvenir ; ou bien, tout simplement, de façon à émouvoir ses auditeurs. Mais comment prononce-t-on cette phrase dans une situation réelle ? Quelle est la *vérité mélodique* de cette phrase ? Quelle est la vérité mélodique d'un moment perdu ?

La recherche du présent perdu ; la recherche de la vérité mélodique d'un moment ; le désir de

surprendre et de capter cette vérité fuyante ; le désir de percer ainsi le mystère de la réalité immédiate qui déserte constamment nos vies, lesquelles deviennent ainsi la chose la moins connue au monde. C'est là, me semble-t-il, le sens ontologique des études du langage parlé et, peut-être, le sens ontologique de toute la musique de Janacek.

Deuxième acte de *Jenufa* : après des jours de fièvre puerpérale, Jenufa quitte le lit et apprend que son nouveau-né est mort. Sa réaction est inattendue : « Donc, il est mort. Donc, il est devenu un petit ange. » Et elle chante ces phrases calmement, dans un étrange étonnement, comme paralysée, sans cris, sans gestes. La courbe mélodique remonte plusieurs fois pour immédiatement retomber comme si elle aussi était frappée de paralysie ; elle est belle, elle est émouvante, sans pour autant cesser d'être *exacte.*

Novak, le compositeur tchèque le plus influent de l'époque, s'est moqué de cette scène : « C'est comme si Jenufa regrettait la mort de son perroquet. » Tout est là, dans ce sarcasme imbécile. Bien sûr, ce n'est pas ainsi qu'on imagine une femme qui est en train d'apprendre la mort de son enfant ! Mais un événement, tel qu'on l'imagine, n'a pas grand-chose à voir avec ce même événement tel qu'il *est* quand il se passe.

Janacek a écrit ses premiers opéras à partir de pièces de théâtre dites réalistes ; en son temps, cela bouleversait déjà les conventions ; mais en raison de sa soif de concret, même la forme de drame en prose lui parut bientôt artificielle : aussi écrivit-il lui-même les livrets de ses deux opéras les plus audacieux, l'un, *La Renarde rusée*, d'après un feuilleton publié dans un quotidien, l'autre d'après Dostoïevski ; pas d'après un roman (il n'y a pas plus grands pièges du non-naturel et du théâtral que les romans de Dostoïevski !) mais d'après son « reportage » du camp sibérien : *Souvenirs de la maison des morts.*

Comme Flaubert, Janacek fut fasciné par la coexistence des différents contenus émotionnels dans une seule scène (il connaissait la fascination flaubertienne des « motifs antithétiques ») ; ainsi l'orchestre, chez lui, ne souligne pas mais, très souvent, contredit le contenu émotif du chant. Une scène de *La Renarde rusée* m'a toujours particulièrement ému : dans une auberge forestière, un garde-chasse, un instituteur de village et l'épouse de l'aubergiste bavardent : ils se souviennent de leurs amis absents, de l'aubergiste qui, ce jour-là, est en ville, du curé qui a déménagé, d'une femme dont l'instituteur a été amoureux et qui vient de se marier. La conversation est tout à fait banale (jamais avant Janacek on n'avait vu sur une scène d'opéra une situation si peu dramatique et tellement banale), mais l'orchestre est plein d'une nostalgie à peine soutenable, si bien que la scène devient l'une des plus belles élégies jamais écrites sur la fugacité du temps.

9

Pendant quatorze ans, le directeur de l'opéra de Prague, un certain Kovarovic, chef d'orchestre et sous-médiocre compositeur, a refusé *Jenufa.* S'il a fini par céder (en 1916 c'est lui-même qui dirige la première praguoise de *Jenufa),* il n'a pas cessé pour autant d'insister sur le dilettantisme de Janacek, et a apporté à la partition beaucoup de changements, de corrections dans l'orchestration, et même de très nombreuses ratures.

Janacek ne se révoltait pas ? Si, bien sûr, mais, comme on sait, tout dépend du rapport de forces. Et c'était lui le faible. Il avait soixante-deux ans et était presque inconnu. S'il s'était rebiffé trop, il aurait pu attendre la première de son opéra pendant encore dix autres années. D'ailleurs, même ses partisans, que le succès inattendu de leur maître avait rendus euphoriques, étaient tous d'accord :

Kovarovic a fait un magnifique travail ! Par exemple, la dernière scène !

La dernière scène : Après qu'on a trouvé l'enfant naturel de Jenufa noyé, après que la marâtre a avoué son crime et que la police l'a emmenée, Jenufa et Laca restent seuls. Laca, l'homme à qui Jenufa en avait préféré un autre et qui l'aime toujours, décide de rester avec elle. Rien n'attend ce couple sauf la misère, la honte, l'exil. Atmosphère inimitable : résignée, triste et pourtant éclairée d'une immense compassion. Harpe et cordes, la douce sonorité de l'orchestre ; le grand drame se clôt, d'une façon inattendue, par un chant calme, touchant et intimiste.

Mais peut-on donner une telle fin à un opéra ? Kovarovic la transforma en une vraie apothéose d'amour. Qui oserait s'opposer à une apothéose ? D'ailleurs, une apothéose, c'est tellement simple : on ajoute des cuivres qui soutiennent la mélodie en imitation contrapuntique. Procédé efficace, mille fois vérifié. Kovarovic connaissait son métier.

Snobé et humilié par ses compatriotes tchèques, Janacek a trouvé chez Max Brod un soutien ferme et fidèle. Mais quand Brod étudie la partition de *La Renarde rusée,* il n'est pas satisfait de la fin. Les derniers mots de l'opéra : une blague prononcée par une petite grenouille qui, en bégayant, s'adresse au forestier : « Ce que vous vous vous prétendez voir ce n'est pas pas pas moi, c'est mon mon mon grand-papa. » Mit dem Frosch zu schliessen, ist unmô-glich. Terminer avec la grenouille, c'est impossible, proteste Brod dans une lettre, et il propose comme dernière phrase de l'opéra une proclamation solennelle que devrait chanter le forestier : sur le renouvellement de la nature, sur la force éternelle de la jeunesse. Encore une apothéose.

Mais cette fois-ci, Janacek n'obéit pas. Reconnu en dehors de son pays, il n'est plus faible. Avant la première de *De la maison des morts,* il l'est redevenu, car il est mort. La fin de l'opéra est magistrale : le héros est relâché du camp. « Liberté ! Liberté ! » crient les bagnards. Puis le commandant hurle : « Au boulot ! » et c'est le dernier mot de l'opéra qui se termine sur le rythme brutal du travail forcé ponctué par le son syncopé des chaînes. La première, posthume, a été dirigée par un élève de Janacek (celui qui a aussi établi, pour l'édition, le manuscrit à peine achevé de la partition). Il a un peu tripatouillé les dernières pages : ainsi le cri « Liberté ! Liberté ! » se retrouva-t-il à la fin, élargi en une longue coda surajoutée, coda joyeuse, une apothéose (encore une). Ce n'est pas un ajout qui, en redondance, prolonge l'intention de l'auteur ; c'est la négation de cette intention ; le mensonge terminal dans lequel la vérité de l'opéra s'annule.

10

J'ouvre la biographie de Hemingway écrite en 1985 par Jeffrey Meyers, professeur de littérature dans une université américaine, et je lis le passage concernant *Collines comme des éléphants blancs.* Première chose que j'apprends : la nouvelle « dépeint peut-être la réaction de Hemingway à la deuxième grossesse de Hadley » (première épouse de Hemingway). Suit ce commentaire que j'accompagne entre parenthèses de mes propres remarques :

« La comparaison des collines avec des éléphants blancs, animaux irréels qui représentent des éléments inutiles, comme le bébé non désiré, est cruciale pour le sens de l'histoire *(la comparaison, un peu forcée, des éléphants avec des bébés non désirés n'est pas de Hemingway mais du professeur ; elle doit préparer l'interprétation sentimentale de la nouvelle).* Elle devient un sujet de discussion et suscite l'opposition entre la femme imaginative, émue par le paysage, et l'homme à l'esprit terre à terre, qui refuse d'adhérer à son point de vue. […] Le thème de la nouvelle se développe à partir d'une série de polarités : le naturel opposé à l'artificiel, l'instinctif opposé au rationnel, la réflexion opposée

au bavardage, le vivant opposé au morbide (*l'intention du professeur devient claire : faire de la femme le pôle positif, de l'homme le pôle négatif de la morale).* L'homme, égocentrique (*rien ne permet de qualifier l'homme d'égocentrique),* totalement imperméable aux sentiments de la femme (*rien ne permet de le dire),* essaie de la pousser à avorter pour qu'ils puissent être exactement comme ils étaient avant. […] La femme, pour qui l'avortement est totalement contre nature, a très peur de tuer l'enfant *(elle ne peut tuer l'enfant étant donné que celui-ci n'est pas ne)* et de se faire du mal. Tout ce que dit l'homme est faux *(non : tout ce que dit l'homme ce sont de banales paroles de consolation, les seules possibles dans une telle situation) ;* tout ce que dit la femme est ironique *(ily a beaucoup d'autres possibilités pour expliquer les propos de la jeune fille).* Il l'oblige à consentir à cette opération *("je ne voudrais pas que tu le fasses si tu ne veux pas", dit-il à deux reprises et rien ne prouve qu'il n'est pas sincère)* afin qu'elle reconquière son amour *(rien ne prouve ni qu'elle a eu l'amour de cet homme ni qu'elle l'a perdu),* mais le fait même qu'il puisse lui demander une telle chose implique qu'elle ne pourra plus jamais l'aimer *(rien ne permet de dire ce qui va se passer après la scène à la gare).* Elle accepte cette forme d'autodestruction *(la destruction du fœtus et la destruction de la femme ce n'est pas la même chose)* après avoir atteint, comme l'homme dans un souterrain peint par Dostoïevski ou le Joseph K. de Kafka, un point de dédoublement de sa personnalité qui ne fait que refléter l'attitude de son mari : "Alors je le ferai. Parce que moi, ça m'est égal." (*Refléter l'attitude de quelqu'un d'autre n'est pas un dédoublement, sinon tous les enfants qui obéissent à leurs parents seraient dédoublés et ressembleraient à Joseph K. ; puis, l'homme dans la nouvelle n'est nulle part désigné comme mari ; il ne peut d'ailleurs pas être mari puisque le personnage féminin chez Hemingway est partout* girl, *jeune fille ; si le professeur américain l'appelle systématiquement "woman" c'est une méprise intentionnelle : il laisse entendre que les deux personnages sont Hemingway lui-même et son épouse*.) Puis, elle s'éloigne de lui et […] trouve un réconfort dans la nature ; dans les champs de blé, les arbres, la rivière et les collines lointaines. Sa contemplation paisible (*nous ne savons rien des sentiments que la vue de la nature éveille chez la jeune fille ; mais en aucun cas ils ne sont paisibles, les mots qu'elle prononce immédiatement après étant amers),* lorsqu'elle lève les yeux vers les collines pour chercher de l'aide, rappelle le psaume 121 *(plus le style de Hemingway est dépouillé, plus le style de son commentateur est ampoulé).* Mais cet état d'esprit est détruit par l'homme qui s'obstine à poursuivre la discussion *(lisons attentivement la nouvelle : ce n'est pas l'Américain, c'est la jeune fille qui, après son bref éloignement, se met à parler la première et poursuit la discussion ; l'homme ne cherche pas une discussion, il veut seulement apaiser la jeune fille)* et l'amène au bord de la crise nerveuse. Elle lui lance alors un appel frénétique : "Pourrais-tu faire quelque chose pour moi ? […] Akir, tais-toi. Je t'en supplie !" qui fait penser au "Jamais, jamais, jamais, jamais" du roi Lear *(l'évocation de Shakespeare est vide de sens comme l'étaient celles de Dostoïevski et de Kafka). »*

Résumons le résumé :

1) Dans l'interprétation du professeur américain, la nouvelle est transformée en une leçon de morale : les personnages sont jugés selon leurs rapports à l'avortement qui est considéré a priori comme un mal : ainsi la femme (« imaginative », « émue par le paysage ») représente le naturel, le vivant, l'instinctif, la réflexion ; l'homme (« égocentrique », « terre à terre ») représente l'artificiel, le rationnel, le bavardage, le morbide (notons au passage que dans le discours moderne de la morale le rationnel représente le mal et l'instinctif représente le bien) ;

2) le rapprochement avec la biographie de l'auteur (et la transformation insidieuse de *girl* en *woman)* laisse entendre que le héros négatif et immoral est Hemingway lui-même qui, par l'intermédiaire de la nouvelle, fait une sorte d'aveu ; en ce cas le dialogue perd tout son caractère

énigmatique, les personnages sont sans mystère et, pour qui a lu la biographie de Hemingway, parfaitement déterminés et clairs ;

3) le caractère esthétique original de la nouvelle (son a-psychologisme, l'occultation intentionnelle du passé des personnages, le caractère non-dramatique, etc.) n'est pas pris en considération ; pis, ce caractère esthétique est *annulé ;*

4) à partir des données élémentaires de la nouvelle (un homme et une femme partent pour un avortement), le professeur invente sa propre nouvelle : un homme *égocentrique* est en train de forcer *son épouse* à se faire avorter ; l'épouse *méprise* son mari qu'*elle ne pourra plus jamais aimer ;*

5) cette autre nouvelle est absolument plate et tout en clichés ; pourtant, comparée successivement à Dostoïevski, à Kafka, à la Bible et à Shakespeare (le professeur a réussi à rassembler dans un seul paragraphe les plus grandes autorités de tous les temps), elle garde son statut de grande œuvre et justifie ainsi l'intérêt que, malgré l'indigence morale de son auteur, lui porte le professeur.

11

C'est ainsi que l'interprétation kitschifiante met des œuvres d'art à mort. Quelque quarante ans avant que le professeur américain n'ait imposé à la nouvelle cette signification moralisatrice, on a traduit en France *Collines comme des éléphants blancs* sous le titre *Paradis perdu*, un titre qui n'est pas de Hemingway (dans aucune langue au monde la nouvelle ne porte ce titre) et qui suggère la même signification (paradis perdu : innocence de l'avant-avortement, bonheur de la maternité promise, etc., etc.).

L'interprétation kitschifiante, en effet, ce n'est pas la tare personnelle d'un professeur américain ou d'un chef d'orchestre praguois du début du siècle (après lui, d'autres et d'autres chefs d'orchestre ont entériné ses retouches de *Jenufa*) ; c'est une séduction venue de l'inconscient collectif ; une injonction du souffleur métaphysique ; une exigence sociale permanente ; une force. Cette force ne vise pas seulement l'art, elle vise avant tout la réalité même. Elle fait le contraire de ce que faisaient Flaubert, Janacek, Joyce, Hemingway. Sur l'instant présent, elle jette le voile des lieux communs afin que disparaisse le visage du réel.

Pour que tu ne saches jamais ce que tu as vécu.

SIXIÈME PARTIE

ŒUVRES
ET ARAIGNÉES

1

« Je pense. » Nietzsche met en doute cette affirmation dictée par une convention grammaticale exigeant que tout verbe ait un sujet. En fait, dit-il, « une pensée vient quand “elle” veut, de telle sorte que c’est falsifier les faits que de dire que le sujet “je” est la détermination du verbe “pense” ». Une pensée vient au philosophe « du dehors, d’en haut ou d’en bas, comme des événements ou des coups de foudre à lui destinés ». Elle vient d’un pas rapide. Car Nietzsche aime « une intellectualité hardie et exubérante, qui court *presto* » et se moque des savants auxquels la pensée semble « une activité lente, hésitante, quelque chose comme un dur labeur, assez souvent digne de la sueur des héroïques savants, mais nullement cette chose *légère*, divine, si proche parente de la danse et de l’exubérante gaieté ».

Selon Nietzsche, le philosophe « ne doit pas *falsifier*, par un faux arrangement de déduction et de dialectique, les choses et les pensées auxquelles il est parvenu par un autre chemin […] On ne devrait ni dissimuler ni dénaturer la façon effective dont nos pensées nous sont venues. Les livres les plus profonds et les plus inépuisables auront sans doute toujours quelque chose du caractère aphoristique et soudain des *Pensées* de Pascal ».

« Ne pas dénaturer la façon effective dont nos pensées nous sont venues » : je trouve extraordinaire cet impératif ; et je remarque que, à partir *d’Aurore*, dans tous ses livres, tous les chapitres sont écrits *en un seul paragraphe* : c’est pour qu’une pensée soit dite d’une seule haleine ; c’est pour qu’elle soit fixée telle qu’elle se montra quand elle accourait vers le philosophe, rapide et dansante.

2

La volonté de Nietzsche de préserver la « façon effective » dont les pensées lui sont venues est inséparable de son autre impératif qui me séduit tout comme le premier : résister à la tentation de transformer ses idées en système. Les systèmes philosophiques « se présentent aujourd’hui piteux et déconfits, si même on peut dire qu’ils soient encore présentables ». L’attaque vise l’inévitable dogmatisme de la pensée systématisante non moins que sa forme : « une comédie des systématiques : en voulant *remplir leur système* et arrondir l’horizon qui l’entoure, ils essaient forcément de mettre en scène *leurs points faibles dans le même style que leurs points forts* ».

C’est moi-même qui souligne les derniers mots : un traité philosophique qui expose un système est condamné à comporter des passages faibles ; non pas parce que le talent manque au philosophe mais parce que la forme d’un traité l’exige ; car avant d’arriver à ses conclusions novatrices, le philosophe est obligé d’expliquer ce que les autres disent du problème, obligé de les réfuter, de proposer d’autres solutions, choisir la meilleure, alléguer pour elle des arguments, celui qui surprend à côté de celui qui va de soi, etc., aussi le lecteur a-t-il envie de sauter des pages pour arriver enfin au cœur de la chose, à la pensée originale du philosophe.

Hegel, dans son *Esthétique*, nous donne de l’art une image superbement synthétique ; on reste fasciné par ce regard d’aigle ; mais le texte en lui-même est loin d’être fascinant, il ne nous fait pas voir la pensée telle que, séduisante, elle se montra en accourant vers le philosophe. « En voulant remplir son système », Hegel en dépeint chaque détail, case par case, centimètre par centimètre, si bien que son *Esthétique* donne l’impression d’une œuvre à laquelle ont collaboré un aigle et des centaines d’héroïques araignées qui tissaient des toiles pour en couvrir tous les recoins.

3

Pour André Breton (*Manifeste du surréalisme*) le roman est un « genre inférieur » ; son style est celui d'« information pure et simple » ; le caractère des informations données est « inutilement particulier » (« on ne m'épargne aucune des hésitations du personnage : sera-t-il blond, comment s'appellera-t-il ? ») ; et les descriptions : « rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue » ; suit comme exemple la citation d'un paragraphe de *Crime et Châtiment*, une description de la chambre de Raskolnikov, avec ce commentaire : « On soutiendra que ce dessin d'école vient à sa place, et qu'à cet endroit du livre l'auteur a ses raisons pour m'accabler. » Mais ces raisons, Breton les trouve futiles car : « je ne fais pas état des moments nuls de ma vie ». Puis, la psychologie : des exposés longs qui font que tout est connu d'avance : « ce héros, dont les actions et les réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est l'objet ».

Malgré le caractère partisan de cette critique, on ne peut passer outre ; elle exprime fidèlement la réserve de l'art moderne à l'égard du roman. Je récapitule : informations ; descriptions ; attention inutile pour les moments nuls de l'existence ; la psychologie qui rend toutes les réactions des personnages connues d'avance ; bref, pour condenser tous ces reproches en un seul, c'est le manque fatal de poésie qui fait du roman, aux yeux de Breton, un genre inférieur. Je parle de la poésie telle que les surréalistes et tout l'art moderne l'ont exaltée, la poésie non pas comme genre littéraire, écriture versifiée, mais comme un certain concept de la beauté, comme explosion du merveilleux, moment sublime de la vie, émotion concentrée, originalité du regard, surprise fascinante. Aux yeux de Breton, le roman est une *non-poésie* par excellence.

4

La fugue : un seul thème déclenche un enchaînement de mélodies en contrepoint, un flot qui pendant toute sa longue course garde le même caractère, la même pulsation rythmique, son unité. Après Bach, avec le classicisme musical, tout change : le thème mélodique devient clos et court ; par sa brièveté, il rend le monothématisme quasi impossible ; pour pouvoir bâtir une *grande composition* (dans le sens : organisation architecturale d'un ensemble de grand volume) le compositeur est obligé de faire suivre un thème par un autre ; un nouvel art de la composition est ainsi né qui, de façon exemplaire, se réalise dans la sonate, forme maîtresse des époques classique et romantique.

Pour faire suivre un thème par un autre, il fallait alors des passages intermédiaires ou, comme disait César Franck, des *ponts*. Le mot « pont » fait comprendre qu'il y a dans une composition des passages qui ont un sens en eux-mêmes (les thèmes) et d'autres passages qui sont au service des premiers sans avoir leur intensité ou leur importance. En écoutant Beethoven on a l'impression que le degré d'intensité change constamment : par moments, quelque chose se prépare, puis arrive, puis n'est plus là, et autre chose se fait attendre.

Contradiction intrinsèque de la musique du deuxième temps (classicisme et romantisme) : elle voit sa raison d'être dans la capacité d'exprimer des émotions, mais en même temps elle élabore ses ponts, ses codas, ses développements, qui sont pure exigence de la forme, résultat d'un savoir-faire qui n'a rien de personnel, qui s'apprend, et qui peut difficilement se passer de la routine et des formules musicales communes (que l'on trouve parfois même chez les plus grands, Mozart ou Beethoven, mais qui abondent chez leurs contemporains mineurs). Ainsi l'inspiration et la technique risquent-elles sans

cesse de se dissocier ; une *dichotomie* est née entre ce qui est spontané et ce qui est élaboré ; entre ce qui veut exprimer directement une émotion et ce qui est un développement technique de cette même émotion mise en musique ; entre les thèmes et le *remplissage* (terme péjoratif autant que tout à fait objectif : car il faut vraiment « remplir », horizontalement, le temps entre des thèmes et, verticalement, la sonorité orchestrale).

On raconte que Moussorgski jouant au piano une symphonie de Schumann s'arrêta avant le développement et s'écria : « Ici, c'est la mathématique musicale qui commence ! » C'est ce côté calculateur, pédant, savant, scolaire, non-inspiré qui fit dire à Debussy que, après Beethoven, les symphonies deviennent des « exercices studieux et figés » et que la musique de Brahms et celle de Tchaïkovski « se disputent le monopole de l'ennui ».

5

Cette dichotomie intrinsèque ne rend pas la musique du classicisme et du romantisme inférieure à celle des autres époques ; l'art de toutes les époques comporte ses difficultés structurelles ; ce sont elles qui invitent l'auteur à chercher des solutions inédites et mettent ainsi l'évolution de la forme en branle. La musique du deuxième temps était d'ailleurs consciente de cette difficulté. Beethoven : il a insufflé à la musique une intensité expressive jamais connue avant lui et, en même temps, c'est lui qui comme personne d'autre a façonné la technique compositionnelle de la sonate : cette dichotomie devait donc lui peser tout particulièrement ; pour la surmonter (sans qu'on puisse dire qu'il ait toujours réussi), il inventa diverses stratégies :

par exemple, en imprimant à la matière musicale se trouvant au-delà des thèmes, à une gamme, à un arpège, à une transition, à une coda, une expressivité insoupçonnée ;

ou bien (par exemple) en donnant un autre sens à la forme des variations qui avant lui n'était d'ordinaire que virtuosité technique, virtuosité, en outre, plutôt frivole : comme si on laissait un seul mannequin défiler sur l'estrade dans différentes robes.

Beethoven a érigé cette forme en une grande méditation musicale : quelles sont les possibilités mélodiques, rythmiques, harmoniques cachées dans un thème ? jusqu'où peut-on aller dans la transformation sonore d'un thème sans trahir son essence ? et, partant, quelle est donc cette essence ? En composant ses variations, Beethoven n'a besoin de rien de ce qu'exige la forme sonate, ni de ponts ni de développements, d'aucun remplissage ; pas une seule seconde il ne se trouve en dehors de ce qui est pour lui essentiel, en dehors du thème.

Il serait intéressant d'examiner toute la musique du XIX^e^ siècle en tant qu'essai constant de surmonter sa dichotomie structurelle. À ce propos, je pense à ce que j'appellerais la *stratégie de Chopin.* De même que Tchékhov n'écrit aucun roman, de même Chopin boude la *grande composition* en composant presque exclusivement des morceaux rassemblés en recueils (mazurkas, polonaises, nocturnes, etc.). (Quelques exceptions confirment la règle : ses concertos pour piano et orchestre sont faibles.) Il a agi contre l'esprit de son temps qui considérait la création d'une symphonie, d'un concerto, d'un quatuor comme le critère obligatoire de l'importance d'un compositeur. Mais c'est précisément en se dérobant à ce critère que Chopin créa une œuvre, peut-être la seule de son époque, qui n'a nullement vieilli et restera vivante *entièrement,* pratiquement sans exceptions. La *stratégie de Chopin* m'explique pourquoi chez Schumann, Schubert, Dvorak, Brahms, les pièces de moindre volume, de moindre sonorité me sont apparues plus vivantes, plus belles (très belles, souvent) que les symphonies et concertos. Car (constatation importante) la dichotomie intrinsèque de la musique du

deuxième temps est le problème exclusif de la *grande composition.*

6

Critiquant l'art du roman, Breton s'attaque-t-il à ses faiblesses ou à son essence ? Disons, avant tout, qu'il s'attaque à l'esthétique du roman née avec le commencement du XIX^e^ siècle, avec Balzac. Le roman vit alors sa très grande époque, s'affirmant pour la première fois comme une immense force sociale ; pourvu d'un pouvoir de séduction quasi hypnotique, il préfigure l'art cinématographique : sur l'écran de son imagination, le lecteur voit les scènes du roman si réelles qu'il est prêt à les confondre avec celles de sa propre vie ; pour captiver son lecteur, le romancier dispose alors de tout un *appareil à fabriquer l'illusion du réel ;* mais c'est cet appareil qui produit en même temps pour l'art du roman une dichotomie structurelle comparable à celle qu'a connue la musique du classicisme et du romantisme :

puisque c'est la minutieuse logique causale qui rend les événements vraisemblables, aucune particule de cet enchaînement ne doit être omise (si vide d'intérêt qu'elle soit en elle-même) ;

puisque les personnages doivent paraître « vivants », il faut rapporter à leur sujet le plus d'informations possible (même si elles sont tout sauf surprenantes) ;

et il y a l'Histoire : jadis, son allure lente la rendait quasi invisible, puis elle accéléra le pas et subitement (c'est là la grande expérience de Balzac) *tout* est en train de changer autour des hommes pendant leur vie, les rues dans lesquelles ils se promènent, les meubles de leurs maisons, les institutions dont ils dépendent ; *l'arrière-plan* des vies humaines n'est plus un décor immobile, connu d'avance, il devient changeant, son aspect d'aujourd'hui est condamné à être oublié demain, il faut donc le saisir, le peindre (si ennuyeux que puissent être ces tableaux du temps qui passe).

L'arrière-plan : la peinture l'a découvert à l'époque de la Renaissance, avec la perspective qui a divisé le tableau en ce qui se trouve devant et ce qui est dans le fond. Il en est résulté le problème particulier de la forme ; par exemple, le portrait : le visage concentre plus d'attention et d'intérêt que le corps et encore plus que les draperies du fond. C'est tout à fait normal, c'est ainsi que nous voyons le monde autour de nous, mais ce qui est normal dans la vie ne répond pas pour autant aux exigences de la forme en art : le déséquilibre, dans un tableau, entre des endroits privilégiés et d'autres qui sont a priori inférieurs, restait à pallier, à soigner, à rééquilibrer. Ou bien à radicalement écarter par une nouvelle esthétique qui annulerait cette dichotomie.

7

Après 1948, pendant les années de la révolution communiste dans mon pays natal, j'ai compris le rôle éminent que joue l'aveuglement lyrique au temps de la Terreur qui, pour moi, était l'époque où « le poète régnait avec le bourreau » (La *vie est ailleurs).* J'ai pensé alors à Maïakovski ; pour la révolution russe, son génie avait été aussi indispensable que la police de Dzerjinski. Lyrisme, lyrisation, discours lyrique, enthousiasme lyrique font partie intégrante de ce qu'on appelle le monde totalitaire ; ce monde, ce n'est pas le goulag, c'est le goulag dont les murs extérieurs sont tapissés de vers et devant lesquels on danse.

Plus que la Terreur, la lyrisation de la Terreur fut pour moi un traumatisme. À jamais, j'ai été vacciné contre toutes les tentations lyriques. La seule chose que je désirais alors profondément, avidement, c'était un regard lucide et désabusé. Je l'ai trouvé enfin dans l'art du roman. C'est

pourquoi être romancier fut pour moi plus que pratiquer un « genre littéraire » parmi d'autres ; ce fut une attitude, une sagesse, une position ; une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une idéologie, à une morale, à une collectivité ; une *non-identification* consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte. J'ai fini par avoir ces dialogues étranges : « Vous êtes communiste, monsieur Kundera ? – Non, je suis romancier. » « Vous êtes dissident ? – Non, je suis romancier. » « Vous êtes de gauche ou de droite ? – Ni l'un ni l'autre. Je suis romancier. »

Dès ma première jeunesse, j'ai été amoureux de l'art moderne, de sa peinture, de sa musique, de sa poésie. Mais l'art moderne était marqué par son « esprit lyrique », par ses illusions de progrès, par son idéologie de la double révolution, esthétique et politique, et tout cela, peu à peu, je le pris en grippe. Mon scepticisme à l'égard de *l'esprit* d'avant-garde ne pouvait pourtant rien changer à mon amour pour les *œuvres* d'art moderne. Je les aimais et je les aimais d'autant plus qu'elles étaient les premières victimes de la persécution stalinienne ; Cenek, de *La Plaisanterie*, fut envoyé dans un régiment disciplinaire parce qu'il aimait la peinture cubiste ; c'était ainsi, alors : la Révolution avait décidé que l'art moderne était son ennemi idéologique numéro un même si les pauvres modernistes ne désiraient que la chanter et la célébrer ; je n'oublierai jamais Konstantin Biebl : un poète exquis (ah, combien j'ai connu de ses vers par cœur !) qui, communiste enthousiaste, s'est mis, après 1948, à écrire de la poésie de propagande d'une médiocrité aussi consternante que déchirante ; un peu plus tard, il se jeta d'une fenêtre sur le pavé de Prague et se tua ; dans sa personne subtile, j'ai vu l'art moderne trompé, cocufié, martyrisé, assassiné, suicidé.

Ma fidélité à l'art moderne était donc aussi passionnelle que mon attachement à l'antilyrisme du roman. Les valeurs poétiques chères à Breton, chères à tout l'art moderne (intensité, densité, imagination délivrée, mépris pour « les moments nuls de la vie »), je les ai cherchées exclusivement sur le territoire romanesque désenchanté. Mais elles m'importaient d'autant plus. Ce qui explique, peut-être, pourquoi j'ai été particulièrement allergique à cette sorte d'ennui qui irritait Debussy lorsqu'il écoutait des symphonies de Brahms ou de Tchaïkovski ; allergique au bruissement des laborieuses araignées. Ce qui explique, peut-être, pourquoi je suis resté longtemps sourd à l'art de Balzac et pourquoi le romancier que j'ai particulièrement adoré fut Rabelais.

8

Pour Rabelais, la dichotomie des thèmes et des ponts, du premier et de l'arrière-plan est chose inconnue. Lestement, il passe d'un sujet grave à l'énumération des méthodes que le petit Gargantua inventa pour se torcher le cul, et pourtant, esthétiquement, tous ces passages, futiles ou graves, ont chez lui la même importance, me procurent le même plaisir. C'est ce qui m'enchantait chez lui et chez d'autres romanciers anciens : ils parlent de ce qu'ils trouvent fascinant et ils s'arrêtent quand la fascination s'arrête. Leur liberté de composition m'a fait rêver : écrire sans fabriquer un suspense, sans construire une histoire et simuler sa vraisemblance, écrire sans décrire une époque, un milieu, une ville ; abandonner tout cela et n'être au contact que de l'essentiel ; ce qui veut dire : créer une composition où des ponts et des remplissages n'auraient aucune raison d'être et où le romancier ne serait pas obligé, pour satisfaire la forme et ses diktats, de s'éloigner, même d'une seule ligne, de ce qui lui tient à cœur, de ce qui le fascine.

9

L’art moderne : une révolte contre l’imitation de la réalité au nom des lois autonomes de l’art. L’une des premières exigences pratiques de cette autonomie : que tous les moments, toutes les parcelles d’une œuvre aient une égale importance esthétique.

L’impressionnisme : le paysage conçu comme simple phénomène optique, de sorte que l’homme qui s’y trouve n’a pas plus de valeur qu’un buisson. Les peintres cubistes et abstraits sont allés encore plus loin en supprimant la troisième dimension qui, inévitablement, scindait le tableau en des plans d’importance différente.

En musique, même tendance vers l’égalité esthétique de tous les moments d’une composition : Satie, dont la simplicité n’est qu’un refus provocateur de la rhétorique musicale héritée. Debussy, l’enchanteur, le persécuteur des araignées savantes. Janacek supprimant toute note qui n’est pas indispensable. Stravinski qui se détourne de l’héritage du romantisme et du classicisme et cherche ses précurseurs parmi les maîtres du premier temps de l’histoire de la musique. Webern qui revient à un monothématisme sui generis (c’est-à-dire dodécaphonique) et atteint un dépouillement qu’avant lui personne ne pouvait imaginer.

Et le roman : la mise en doute de la fameuse devise de Balzac « le roman doit concurrencer l’état civil » ; cette mise en doute n’a rien d’une bravade d’avant-gardistes se plaisant à exhiber leur modernité pour qu’elle soit perceptible aux sots ; elle ne fait que rendre (discrètement) inutile (ou quasi inutile, facultatif, non-important) l’appareil à fabriquer l’illusion du réel. À ce propos cette petite observation :

Si un personnage doit concurrencer l’état civil, il faut qu’il ait d’abord un vrai nom. De Balzac à Proust, un personnage sans nom est impensable. Mais le Jacques de Diderot n’a aucun patronyme et son maître n’a ni nom ni prénom. Panurge, est-ce un nom ou un prénom ? Les prénoms sans patronymes, les patronymes sans prénoms ne sont plus des noms mais des *signes*. Le protagoniste du *Procès* n’est pas un Joseph Kaufmann ou Krammer ou Kohi, mais Joseph K. Celui du *Château* perdra jusqu’à son prénom pour se contenter d’une seule lettre. Les *Schuldlosen* de Broch : un des protagonistes est désigné par la lettre A. Dans *Les Somnambules*, Esch et Huguenau n’ont pas de prénoms. Le protagoniste de *L’Homme sans qualités*, Ulrich, n’a pas de patronyme. Dès mes premières nouvelles, instinctivement, j’ai évité de donner des noms aux personnages. Dans *La vie est ailleurs*, le héros n’a qu’un prénom, sa mère n’est désignée que par le mot « maman », sa petite amie comme « la rousse » et l’amant de celle-ci comme « le quadragénaire ». Était-ce du maniérisme ? J’agissais alors dans une totale spontanéité dont plus tard seulement j’ai compris le sens : j’obéissais à l’esthétique du troisième temps : je ne voulais pas faire croire que mes personnages sont réels et possèdent un livret de famille.

10

Thomas Mann : *La Montagne magique*. Les très longs passages d’informations sur les personnages, sur leur passé, sur leur façon de s’habiller, leur façon de parler (avec tous les tics de langage), etc. ; description très détaillée de la vie au sanatorium ; description du moment historique (les années précédant la guerre de 1914), par exemple, des coutumes collectives d’alors : passion pour la photographie récemment découverte, engouement pour le chocolat, dessins faits les yeux fermés, esperanto, jeu de cartes pour solitaire, écoute du phonographe, séances de spiritisme (vrai romancier,

Mann caractérise une époque par des coutumes destinées à l'oubli et qui échappent à l'historiographie banale). Le dialogue, prolixe, révèle sa fonction informative dès qu'il quitte les quelques thèmes principaux, et même les rêves chez Mann sont des descriptions : après la première journée au sanatorium, Hans Castorp, le jeune héros, s'endort ; rien de plus banal que son rêve où, dans une timide déformation, tous les événements de la veille se répètent. Nous sommes très loin de Breton pour qui le rêve est la source d'une imagination délivrée. Là, le rêve n'a qu'une seule fonction : familiariser le lecteur avec le milieu, confirmer son illusion du réel.

Ainsi un vaste *arrière-plan* est-il minutieusement dépeint, devant lequel se jouent le destin de Hans Castorp et la joute idéologique de deux phtisiques : Settembrini, et Naphta ; l'un franc-maçon, démocrate, l'autre jésuite, autocrate, tous les deux incurablement malades. La tranquille ironie de Mann relativise la vérité de ces deux érudits ; leur dispute reste sans vainqueur. Mais l'ironie du roman va plus loin et atteint ses sommets dans la scène où l'un et l'autre, entourés de leur petit auditoire et enivrés de leur implacable logique, poussent leurs arguments à l'extrême, de sorte que personne ne sait plus qui se réclame du progrès, qui de la tradition, qui de la raison, qui de l'irrationnel, qui de l'esprit, qui du corps. Pendant plusieurs pages on assiste à une superbe confusion où les mots perdent leur sens, et le débat est d'autant plus violent que les attitudes sont interchangeables. Quelque deux cents pages plus loin, à la fin du roman (la guerre va éclater bientôt), tous les habitants du sanatorium succombent à une psychose d'irritations irrationnelles, de haines inexplicables ; c'est alors que Settembrini offense Naphta et que ces deux malades vont se battre dans un duel qui finira par le suicide de l'un d'eux ; et on comprend d'emblée que ce n'est pas l'irréconciliable antagonisme idéologique, mais une agressivité extra-rationnelle, une force obscure et inexpliquée qui pousse les hommes les uns contre les autres et pour laquelle les idées ne sont qu'un paravent, un masque, un prétexte. Ainsi ce magnifique « roman d'idées » est-il en même temps (surtout pour le lecteur de cette fin de siècle) une terrible mise en doute des idées en tant que telles, un grand adieu à l'époque qui a cru aux idées et à leur faculté de diriger le monde.

Mann et Musil. Malgré la date rapprochée de leur naissance respective, leurs esthétiques appartiennent à deux temps différents de l'histoire du roman. Ils sont tous les deux des romanciers d'immense intellectualité. Dans le roman de Mann, l'intellectualité se révèle avant tout dans les dialogues d'idées prononcés devant le décor d'un *roman descriptif*. Dans *L'Homme sans qualités*, elle se manifeste à chaque instant, d'une façon totale ; face au roman descriptif de Mann, voilà le *roman pensé* de Musil. Là aussi les événements sont situés dans un milieu concret (Vienne) et dans un moment concret (le même que dans *La Montagne magique* : juste avant la guerre de 1914), mais tandis que Davos chez Mann est décrit en détail, Vienne chez Musil est à peine nommée, l'auteur ne daignant même pas évoquer visuellement ses rues, ses places, ses parcs (l'appareil à fabriquer l'illusion du réel est gentiment écarté). On se trouve dans l'Empire austro-hongrois mais celui-ci est systématiquement dénommé par un sobriquet ridiculisant : Kakanie. La Kakanie : l'Empire déconcrétisé, généralisé, réduit à quelques situations fondamentales, l'Empire transformé en modèle ironique de l'Empire. Cette Kakanie n'est pas un *arrière-plan* du roman comme Davos chez Thomas Mann, elle est un des *thèmes* du roman ; elle n'est pas décrite, elle est analysée et pensée.

Mann explique que la composition de *La Montagne magique* est musicale, fondée sur des thèmes qui sont développés comme dans une symphonie, qui reviennent, qui se croisent, qui accompagnent le roman durant tout son cours. C'est vrai, mais il faut préciser que le thème ne signifie pas tout à fait la même chose chez Mann et chez Musil. D'abord, chez Mann, les thèmes (temps, corps, maladie, mort, etc.) sont développés devant un vaste *arrière-plan a-thématique* (descriptions du lieu, du temps, des coutumes, des personnages) à peu près comme les thèmes d'une sonate sont enveloppés d'une

musique hors du thème, les ponts et les transitions. Puis, les thèmes chez lui ont un fort caractère *polyhistorique*, ce qui veut dire : Mann se sert de tout ce par quoi les sciences – sociologie, politologie, médecine, botanique, physique, chimie – peuvent éclairer tel ou tel thème ; comme si, par cette vulgarisation du savoir, il voulait créer pour l'analyse des thèmes un solide socle didactique ; cela, trop souvent et pendant des passages trop longs, éloigne à mes yeux son roman de l'essentiel car, rappelons-le, l'essentiel pour un roman est ce que seul un roman peut dire.

L'analyse du thème, chez Musil, est différente : primo, elle n'a rien de polyhistorique ; le romancier ne se déguise pas en savant, en médecin, en sociologue, en historiographe, il analyse des *situations humaines* qui ne font partie d'aucune discipline scientifique, qui font tout simplement partie de la vie. C'est dans ce sens que Broch et Musil comprirent la tâche historique du roman après le siècle du réalisme psychologique : si la philosophie européenne n'a pas su penser la vie de l'homme, penser sa « métaphysique concrète », c'est le roman qui est prédestiné à occuper enfin ce terrain vide sur lequel il serait irremplaçable (ce que la philosophie existentielle a confirmé par une preuve a contrario ; car l'analyse de l'existence ne peut devenir système ; l'existence est insystématisable et Heidegger, amateur de poésie, a eu tort d'être indifférent à l'histoire du roman où se trouve le plus grand trésor de la sagesse existentielle).

Secundo, contrairement à Mann, *tout devient thème* (questionnement existentiel) chez Musil. Si tout devient thème, l'arrière-plan disparaît et, comme sur un tableau cubiste, il n'y a que le premier plan. C'est dans cette abolition de l'arrière-plan que je vois la révolution structurelle que Musil a effectuée. Souvent de grands changements ont une apparence discrète. En effet, la longueur des réflexions, le tempo lent des phrases, donnent à *L'Homme sans qualités* l'aspect d'une prose « traditionnelle ». Pas de renversement de la chronologie. Pas de monologues intérieurs à la Joyce. Pas d'abolition de la ponctuation. Pas de destruction du personnage et de l'action. Pendant quelque deux mille pages, on suit l'histoire modeste d'un jeune intellectuel, Ulrich, qui fréquente quelques maîtresses, rencontre quelques amis, et qui travaille dans une association aussi sérieuse que grotesque (c'est là que le roman, d'une façon à peine perceptible, s'éloigne du vraisemblable et devient jeu) ayant pour but de préparer la célébration de l'Anniversaire de l'Empereur, une grande « fête de la paix » planifiée (une bombe bouffonne glissée sous les fondements du roman) pour l'année 1918. Chaque petite situation est comme immobilisée dans sa course (c'est dans ce tempo, étrangement ralenti, que, de temps en temps, Musil peut rappeler Joyce) pour être transpercée d'un long regard qui se demande ce qu'elle signifie, comment la comprendre et la penser.

Mann, dans *La Montagne magique,* a transformé les quelques années de l'avant-guerre de 1914 en magnifique fête d'adieu au XIX^e^ siècle, parti à jamais. *L'Homme sans qualités,* situé dans les mêmes années, explore les situations humaines de l'époque qui allait suivre : de cette *période terminale* des Temps modernes qui a commencé en 1914 et, semble-t-il, est en train de se clore aujourd'hui sous nos yeux. En effet, tout est déjà là, dans cette Kakanie musilienne : le règne de la technique que personne ne domine et qui change l'homme en chiffres statistiques (le roman s'ouvre dans une rue où a eu lieu un accident ; un homme est couché à même le sol et un couple de passants commente l'événement en évoquant le nombre annuel d'accidents de la circulation) ; la vitesse comme valeur suprême du monde enivré par la technique ; la bureaucratie opaque et omniprésente (les bureaux de Musil sont un grand pendant des bureaux de Kafka) ; la stérilité comique des idéologies qui ne comprennent rien, qui ne dirigent rien (le temps glorieux de Settembrini et de Naphta est révolu) ; le journalisme, héritier de ce qu'on a appelé jadis la culture ; les collabos de la modernité ; la solidarité avec des criminels en tant qu'expression mystique de la religion des droits de l'homme (Clarisse et Moosbrugger) ; l'infantophilie et l'infantocratie (Hans Sepp, un fasciste avant la lettre, dont l'idéologie est fondée sur

l’adoration de l’enfant en nous).

11

Après avoir terminé *La Valse aux adieux,* au tout début des années 70, j’ai considéré ma carrière d’écrivain comme achevée. C’était sous l’occupation russe et nous avions, ma femme et moi, d’autres soucis. Ce n’est qu’un an après notre arrivée en France (et grâce à la France) que, au bout de six ans d’une interruption totale, je me suis remis, sans passion, à écrire. Intimidé, et pour que je sente à nouveau le sol sous mes pieds, j’ai voulu continuer à faire ce que j’avais déjà fait : une sorte de deuxième tome de *Risibles amours.* Quelle régression ! C’est par ces nouvelles que, vingt ans avant, j’avais commencé mon itinéraire de prosateur. Heureusement, après avoir esquissé deux ou trois de ces « risibles amours bis », j’ai compris que j’étais en train de faire quelque chose de tout différent : non pas un recueil de nouvelles mais un roman (intitulé ensuite *Le Livre du rire et de l’oubli*), un roman en sept parties indépendantes mais à tel point unies que chacune d’elles, lue isolément, perdrait une grande partie de son sens.

D’emblée, tout ce qui restait encore en moi de méfiant à l’égard de l’art du roman disparut : en donnant à chaque partie le caractère d’une nouvelle j’ai rendu inutile toute la technique apparemment inévitable de la grande composition romanesque. J’ai rencontré dans mon entreprise la vieille *stratégie de Chopin,* la stratégie de la *petite composition* qui n’a pas besoin de passages a-thématiques. (Est-ce que cela veut dire que la nouvelle est la petite forme du roman ? Oui. Il n’y a pas de différence ontologique entre nouvelle et roman, alors qu’il y en a entre roman et poésie, roman et théâtre. Victimes des contingences du vocabulaire, nous n’avons pas un terme unique pour embrasser ces deux formes, grande et petite, du même art.)

Comment sont-elles reliées, ces sept petites compositions indépendantes, si elles n’ont aucune action commune ? Le seul lien qui les tient ensemble, qui en fait un roman, c’est l’unité des mêmes thèmes.

Ainsi ai-je rencontré, sur mon chemin, une autre vieille stratégie : la *stratégie beethovènienne des variations ;* grâce à elle, j’ai pu rester en contact direct et ininterrompu avec quelques questions existentielles qui me fascinent et qui, dans ce roman-variations, sont explorées progressivement sous de multiples angles.

Cette exploration progressive des thèmes a une logique et c’est elle qui détermine l’enchaînement des parties. Par exemple : la première partie (*Les lettres perdues*) expose le thème de l’homme et de l’Histoire dans sa version élémentaire : l’homme se heurtant à l’Histoire qui l’écrase. Dans la deuxième partie *(Maman)* le même thème est renversé : pour maman, l’arrivée des chars russes représente peu de chose en comparaison des poires de son jardin (« les chars sont périssables, la poire est éternelle »). La sixième partie *(Les anges)* où l’héroïne, Tamina, meurt noyée pourrait sembler la conclusion tragique du roman ; pourtant, le roman ne se termine pas là, mais dans la partie suivante qui n’est ni poignante, ni dramatique, ni tragique ; elle raconte la vie érotique d’un nouveau personnage, Jan. Le thème de l’Histoire y apparaît brièvement et pour la dernière fois : « Jan avait des amis qui avaient quitté comme lui son ancienne patrie et qui consacraient tout leur temps à la lutte pour sa liberté perdue. Il leur était déjà arrivé à tous de sentir que le lien qui les unissait à leur pays n’était qu’une illusion et que ce n’était qu’une persévérance de l’habitude s’ils étaient encore prêts à mourir pour quelque chose qui leur était indifférent » ; on touche cette *frontière* métaphysique (la frontière : un autre thème travaillé au cours du roman) derrière laquelle tout perd son sens. L’île où se

termine la vie tragique de Tamina fut dominée par le *rire* (autre thème) des anges, tandis que dans la septième partie retentit le « rire du diable » qui transforme tout (tout : Histoire, sexe, les tragédies) en fumée. C'est seulement là que le chemin des thèmes touche à sa fin et que le livre peut se clore.

12

Dans les six livres qui représentent sa maturité *(Aurore, Humain, trop humain, Le Gai Savoir, Par-delà le bien et le mal, La Généalogie de la morale, Le Crépuscule des idoles)*, Nietzsche poursuit, développe, élabore, affirme, affine un seul et même archétype compositionnel. Principes : l'unité élémentaire du livre est le chapitre ; sa longueur va d'une seule phrase à plusieurs pages ; sans exception, les chapitres ne consistent qu'en un seul paragraphe ; ils sont toujours numérotés ; dans *Humain, trop humain* et dans *Le Gai Savoir* numérotés et pourvus en plus d'un titre. Un certain nombre de chapitres forment une partie, et un certain nombre de parties, un livre. Le livre est bâti sur un thème principal, défini par le titre (par-delà le bien et le mal, le gai savoir, la généalogie de la morale, etc.) ; les différentes parties traitent de thèmes dérivés du thème principal (ayant elles aussi des titres, comme c'est le cas dans *Humain, trop humain, Par-delà le bien et le mal*, *Le Crépuscule des idoles*, ou bien étant seulement numérotées). Certains de ces thèmes dérivés sont répartis verticalement (c'est-à-dire : chaque partie traite de préférence du thème déterminé par le titre de la partie) tandis que d'autres traversent tout le livre. Ainsi une composition est née qui est à la fois maximalement articulée (divisée en nombreuses unités relativement autonomes) et maximalement unie (les mêmes thèmes reviennent constamment). Voilà en même temps une composition pourvue d'un extraordinaire sens du rythme basé sur la capacité d'alterner de courts et de longs chapitres : ainsi, par exemple, la quatrième partie de *Par-delà le bien et le mal* consiste-t-elle exclusivement en aphorismes très courts (comme une sorte de divertissement, de scherzo). Mais surtout : voilà une composition où il n'y a aucune nécessité de remplissages, de transitions, de passages faibles, et où la tension ne baisse jamais car on ne voit que les pensées en train d'accourir « du dehors, d'en haut ou d'en bas, tels des événements, tels des coups de foudre ».

13

Si la pensée d'un philosophe est à ce point liée à l'organisation formelle de son texte, peut-elle exister en dehors de ce texte ? Peut-on extraire la pensée de Nietzsche de la prose de Nietzsche ? Bien sûr que non. La pensée, l'expression, la composition sont inséparables. Ce qui est valable pour Nietzsche est-il valable en général ? À savoir : peut-on dire que la pensée (la signification) d'une œuvre est toujours et par principe indissociable de la composition ?

Curieusement, non, on ne peut pas le dire. Pendant longtemps, en musique, l'originalité d'un compositeur consistait exclusivement dans son invention mélodico-harmonique qu'il distribuait, pour ainsi dire, dans des schémas compositionnels qui ne dépendaient pas de lui, qui étaient plus ou moins préétablis : les messes, les suites baroques, les concerti baroques, etc. Leurs différentes parties sont rangées dans un ordre déterminé par la tradition, de sorte que, par exemple, avec la régularité d'une horloge, la suite finit toujours par une danse rapide, etc., etc.

Les trente-deux sonates de Beethoven qui couvrent presque toute sa vie créatrice, depuis ses vingt-cinq jusqu'à ses cinquante-deux ans, représentent une immense évolution pendant laquelle la composition de la sonate se transforme complètement. Les premières sonates obéissent encore au

schéma hérité de Haydn et de Mozart : quatre mouvements ; le premier : *allegro* écrit dans la forme sonate ; deuxième : *adagio* écrit dans la forme *Lied ;* troisième : *menuet* ou *scherzo* dans un tempo modéré ; quatrième : *rondo,* dans un tempo rapide.

Le désavantage de cette composition frappe les yeux : le mouvement le plus important, le plus dramatique, le plus long, est le premier ; la succession des mouvements a donc une évolution descendante : du plus grave vers le plus léger ; en outre, avant Beethoven, la sonate reste toujours à mi-chemin entre un recueil de morceaux (on joue alors souvent aux concerts des mouvements isolés des sonates) et une composition indivisible et unie. Au fur et à mesure de l'évolution de ses trente-deux sonates, Beethoven remplace progressivement le vieux schéma de la composition par un schéma plus concentré (réduit souvent à trois, voire à deux mouvements), plus dramatique (le centre de gravité se déplace vers le dernier mouvement), plus uni (surtout par la même atmosphère émotionnelle). Mais le vrai sens de cette évolution (qui par là devient une véritable *révolution*) n'était pas de remplacer un schéma insatisfaisant par un autre, meilleur, mais de *casser le principe même du schéma compositionnel préétabli.*

En effet, cette obéissance collective au schéma prescrit de la sonate ou de la symphonie a quelque chose de ridicule. Imaginons que tous les grands symphonistes, y compris Haydn et Mozart, Schumann et Brahms, après avoir pleuré dans leur *adagio,* se déguisent, quand arrive le dernier mouvement, en petits écoliers et se précipitent dans la cour de récréation pour y danser, sauter et crier à tue-tête que tout est bien qui finit bien. C'est ce qu'on peut appeler la « bêtise de la musique ». Beethoven a compris que la seule voie pour la dépasser c'est de *rendre la composition radicalement individuelle.*

C'est là la première clause de son testament artistique destiné à tous les arts, à tous les artistes et que je formulerai ainsi : il ne faut pas considérer la composition (l'organisation architecturale de l'ensemble) comme une matrice préexistante, prêtée à l'auteur pour qu'il la remplisse de son invention ; la composition elle-même doit être une invention, une invention qui engage toute l'originalité de l'auteur.

Je ne saurais dire à quel point ce message a été écouté et compris. Mais Beethoven lui-même a su en tirer toutes les conséquences, magistralement, dans ses dernières sonates dont chacune est composée d'une façon unique, jamais vue.

14

La sonate opus 111 ; elle n'a que deux mouvements : le premier, dramatique, est élaboré d'une façon plus ou moins classique en forme sonate ; le deuxième, au caractère méditatif, est écrit en forme de variations (forme, avant Beethoven, plutôt inhabituelle dans une sonate) : pas de jeu de contrastes et de diversités, seulement une gradation continue qui ajoute toujours une nouvelle nuance à la variation précédente et donne à ce long mouvement une exceptionnelle unité de ton.

Plus chacun des mouvements est parfait dans son unité, plus il s'oppose à l'autre. Disproportion de la durée : le premier mouvement (dans l'exécution de Schnabel) : 8 minutes 14 ; le deuxième, 17 minutes 42. La seconde moitié de la sonate est donc plus de deux fois plus longue que la première (cas sans précédent dans l'histoire de la sonate) ! En outre : le premier mouvement est dramatique, le deuxième calme, réflexif. Or, commencer dramatiquement et finir par une si longue méditation, cela semble contredire tous les principes architecturaux et condamner la sonate à la perte de toute tension dramatique si chère, auparavant, à Beethoven.

Mais c'est précisément le voisinage inattendu de ces deux mouvements qui est éloquent, qui parle, qui devient le *geste sémantique* de la sonate, sa signification métaphorique évoquant l'image d'une vie dure, courte, et du chant nostalgique qui la suit, sans fin. Cette signification métaphorique, insaisissable par des mots et pourtant forte et insistante, donne à ces deux mouvements une unité. Unité inimitable. (On pouvait à l'infini imiter la composition impersonnelle de la sonate mozartienne ; la composition de la sonate opus 111 est à tel point personnelle que son imitation serait une contrefaçon.)

La sonate opus 111 me fait penser aux *Palmiers sauvages* de Faulkner. Là, alternent un récit d'amour et celui d'un prisonnier évadé, récits qui n'ont rien en commun, aucun personnage et même aucune parenté perceptible de motifs ou de thèmes. Composition qui ne peut servir de modèle pour aucun autre romancier ; qui ne peut exister qu'une seule fois ; qui est arbitraire, non-recommandable, injustifiable ; injustifiable car derrière elle on entend un *es muss sein* qui rend toute justification superflue.

15

Par son refus du système, Nietzsche change en profondeur la façon de philosopher : comme l'a défini Hannah Arendt, la pensée de Nietzsche est une *pensée expérimentale.* Sa première impulsion est de corroder ce qui est figé, de miner des systèmes communément acceptés, d'ouvrir des brèches pour s'aventurer dans l'inconnu ; le philosophe de l'avenir sera *expérimentateur*, dit Nietzsche ; libre de partir dans différentes directions qui peuvent, à la rigueur, s'opposer.

Si je suis partisan d'une forte présence du penser dans un roman cela ne veut pas dire que j'aime ce qu'on appelle le « roman philosophique », cet asservissement du roman à une philosophie, cette « mise en récit » des idées morales ou politiques. La pensée authentiquement romanesque (telle que le roman la connaît depuis Rabelais) est toujours asystématique ; indisciplinée ; elle est proche de celle de Nietzsche ; elle est expérimentale ; elle force des brèches dans tous les systèmes d'idées qui nous entourent ; elle examine (notamment par l'intermédiaire des personnages) tous les chemins de réflexion en essayant d'aller jusqu'au bout de chacun d'eux.

Sur la pensée systématique, encore ceci : celui qui pense est automatiquement porté à systématiser ; c'est son éternelle tentation (même la mienne, et même en écrivant ce livre) : tentation de décrire toutes les conséquences de ses idées ; de prévenir toutes les objections et de les réfuter d'avance ; de barricader ainsi ses idées. Or, il faut que celui qui pense ne s'efforce pas de persuader les autres de sa vérité ; il se trouverait ainsi sur le chemin d'un système ; sur le lamentable chemin de l'« homme de conviction » ; des hommes politiques aiment se qualifier ainsi ; mais qu'est-ce qu'une conviction ? c'est une pensée qui s'est arrêtée, qui s'est figée, et l'« homme de conviction » est un homme borné ; la pensée expérimentale ne désire pas persuader mais inspirer ; inspirer une autre pensée, mettre en branle le penser ; c'est pourquoi un romancier doit systématiquement désystématiser sa pensée, donner des coups de pied dans la barricade qu'il a lui-même érigée autour de ses idées.

16

Le refus nietzschéen de la pensée systématique a une autre conséquence : un immense *élargissement thématique ;* les cloisons entre les différentes disciplines philosophiques qui ont

empêché de voir le monde réel dans toute son étendue sont tombées et dès lors toute chose humaine peut devenir objet de la pensée d'un philosophe. Cela aussi rapproche la philosophie du roman : pour la première fois la philosophie réfléchit non pas sur l'épistémologie, sur l'esthétique, sur l'éthique, sur la phénoménologie de l'esprit, sur la critique de la raison, etc., mais sur *tout ce qui est humain.*

Les historiens ou les professeurs en exposant la philosophie nietzschéenne non seulement la réduisent, ce qui va de soi, mais la défigurent en la retournant en l'opposé de ce qu'elle est, à savoir en un système. Dans leur Nietzsche systématisé y a-t-il encore place pour ses réflexions sur les femmes, sur les Allemands, sur l'Europe, sur Bizet, sur Goethe, sur le kitsch hugolien, sur Aristophane, sur la légèreté de style, sur l'ennui, sur le jeu, sur les traductions, sur l'esprit d'obéissance, sur la possession de l'autre et sur tous les cas de figure psychologiques de cette possession, sur les savants et les limites de leur esprit, sur les *Schauspieler,* comédiens qui s'exhibent sur la scène de l'Histoire, y a-t-il encore place pour mille observations psychologiques, qu'on ne trouve nulle part ailleurs, sauf peut-être chez quelques rares romanciers ?

Comme Nietzsche a rapproché la philosophie du roman, Musil a rapproché le roman de la philosophie. Ce rapprochement ne veut pas dire que Musil soit moins romancier que d'autres romanciers. De même que Nietzsche n'est pas moins philosophe que d'autres philosophes.

Le *roman pensé* de Musil accomplit lui aussi un élargissement thématique jamais vu ; rien de ce qui peut être pensé n'est exclu désormais de l'art du roman.

17

Quand j'avais treize, quatorze ans, j'allais prendre des leçons de composition musicale. Non pas que je fusse un enfant prodige mais en raison de la délicatesse pudique de mon père. C'était la guerre et son ami, un compositeur juif, a dû porter l'étoile jaune ; les gens ont commencé à l'éviter. Mon père, ne sachant comment lui dire sa solidarité, a eu l'idée de lui demander, à ce moment précis, de me donner des leçons. On confisquait alors aux juifs leur appartement, et le compositeur devait déménager sans cesse vers un nouvel endroit, de plus en plus petit, pour finir, avant son départ pour Terezin, dans un petit logement où dans chaque pièce campaient, entassées, plusieurs personnes. Il avait chaque fois gardé son petit piano sur lequel je jouais mes exercices d'harmonie ou de polyphonie tandis que des inconnus autour de nous s'adonnaient à leurs occupations.

Il ne me reste de tout cela que mon admiration pour lui et trois ou quatre images. Surtout celle-ci : en m'accompagnant après la leçon, il s'arrête près de la porte et me dit soudain : « Il y a beaucoup de passages étonnamment faibles chez Beethoven. Mais ce sont ces passages faibles qui mettent en valeur les passages forts. C'est comme une pelouse sans laquelle nous ne pourrions pas prendre plaisir au bel arbre qui pousse sur elle. »

Idée curieuse. Qu'elle me soit restée en mémoire, c'est encore plus curieux. Peut-être me suis-je senti honoré de pouvoir entendre un aveu confidentiel du maître, un secret, une grande ruse que seuls les initiés avaient le droit de connaître.

Quoi qu'il en soit, cette courte réflexion de mon maître d'alors m'a poursuivi toute ma vie (je l'ai défendue, j'ai fini par la combattre, mais je n'ai jamais douté de son importance) ; sans elle, ce texte, très certainement, n'aurait pas été écrit.

Mais plus chère que cette réflexion en elle-même m'est chère l'image d'un homme qui, quelque temps avant son atroce voyage, réfléchit, à haute voix, devant un enfant, sur le problème de la composition de l'œuvre d'art.

SEPTIÈME PARTIE

LE MAL-AIMÉ DE LA FAMILLE

Je me suis référé plusieurs fois à la musique de Leos Janacek. En Angleterre, en Allemagne, on le connaît bien. Mais en France ? Et dans les autres pays latins ? Et que peut-on en connaître ? Je vais (le 15 février 1992) à la FNAC et je regarde ce qu'on peut trouver de son œuvre.

1

Je trouve tout de suite *Tarass Boulba* (1918) et *Sinfonietta* (1926) : les œuvres orchestrales de sa *grande période ;* en tant qu'œuvres les plus populaires (les plus accessibles pour un mélomane moyen) on les met presque régulièrement sur le même disque.

Suite pour orchestre à cordes (1877), *Idylle pour orchestre à cordes* (1878), *Les danses lachiques* (1890). Pièces appartenant à la *préhistoire* de sa création et qui, par leur insignifiance, surprennent ceux qui cherchent sous la signature de Janacek une grande musique.

Je m'arrête sur les mots « préhistoire » et « grande période » :

Janacek est né en 1854. Tout le paradoxe est là. Ce grand personnage de la musique moderne est l'aîné des derniers grands romantiques : il a quatre ans de plus que Puccini, six ans de plus que Mahler, dix de plus que Richard Strauss. Pendant longtemps il écrit des compositions qui, en raison de son allergie aux excès du romantisme, ne se distinguent que par leur traditionalisme accusé. Toujours insatisfait, il jalonne sa vie de partitions déchirées ; c'est seulement au tournant du siècle qu'il en arrive à son propre style. Dans les années vingt, ses compositions prennent place aux programmes des concerts de musique moderne, à côté de Stravinski, Bartók, Hindemith ; mais il est de trente, de quarante ans plus âgé qu'eux. Conservateur solitaire dans sa jeunesse, il est devenu novateur quand il est vieux. Mais il est toujours seul. Car, bien que solidaire des grands modernistes, il est différent d'eux. Il est parvenu à son style sans eux, son modernisme a un autre caractère, une autre genèse, d'autres racines.

2

Je poursuis ma promenade entre les rayons de la FNAC ; facilement, je trouve les deux *quatuors* (1924, 1928) : c'est le sommet de Janacek ; tout son *expressionnisme* y est concentré dans une totale perfection. Cinq enregistrements, tous excellents. Je regrette pourtant de n'avoir pu trouver (depuis longtemps je la cherche vainement en disque compact) l'interprétation la plus authentique de ces quatuors (et qui reste la meilleure), celle du quartette Janacek (l'ancien disque Supraphon 50 556 ; Prix de l'Académie Charles-Cros, Preis der Deutschen Schallplattenkritik).

Je m'arrête sur le mot « expressionnisme » :

Bien qu'il ne s'y soit jamais référé, Janacek est en fait le seul grand compositeur auquel on pourrait appliquer ce terme, entièrement, et dans son sens littéral : pour lui tout est expression, et aucune note n'a droit à l'existence si elle n'est expression. D'où l'absence totale de ce qui est simple « technique » : transitions, développements, mécanique du remplissage contrapuntique, routine d'orchestration (par contre, attirance pour des ensembles inédits constitués de quelques instruments

solo), etc. Il en résulte pour l'exécutant que, chaque note étant expression, il faut que chaque note (non seulement un motif, mais chaque note d'un motif) possède une clarté expressive maximale. Encore cette précision : l'expressionnisme allemand est caractérisé par une prédilection pour des états d'âme excessifs, le délire, la folie. Ce que j'appelle expressionnisme, chez Janacek, n'a rien à voir avec cette unilatéralité : c'est un richissime éventail émotionnel, une confrontation sans transitions, vertigineusement serrée, de la tendresse et de la brutalité, de la fureur et de la paix.

3

Je trouve la belle *Sonate pour violon et piano* (1921), le *Conte pour violoncelle et piano* (1910), *Journal d'un disparu,* pour piano, ténor, alto et trois voix de femmes (1919). Puis, les compositions de ses toutes dernières années ; c'est l'explosion de sa créativité ; jamais il n'a été aussi libre que septuagénaire, regorgeant alors d'humour et d'invention ; *La Messe glagolitique* (1926), elle ne ressemble à aucune autre ; c'est plutôt une orgie qu'une messe ; et c'est fascinant. De la même époque, *Sextuor pour instruments à vent* (1924), *Rimes enfantines* (1927) et deux œuvres pour piano et différents instruments que j'aime particulièrement mais dont l'exécution me satisfait rarement : *Capriccio* (1926) et *Concertino* (1925).

Je compte cinq enregistrements des compositions pour piano solo : la *Sonate* (1905) et deux cycles : *Sur le sentier recouvert* (1902) et *Dans les brumes* (1912) ; ces belles compositions sont toujours regroupées sur un seul disque et presque toujours complétées (malencontreusement) par d'autres morceaux mineurs, appartenant à sa « préhistoire ». Ce sont d'ailleurs plus particulièrement les pianistes qui se trompent, et sur l'esprit et sur la structure de la musique de Janacek ; ils succombent, presque tous, à une romantisation miévrisée : en adoucissant le côté brutal de cette musique, en snobant ses *forte* et en s'adonnant au délire du *rubato* quasi systématique. (Les compositions pour piano sont particulièrement désarmées contre le rubato. Il est en effet difficile d'organiser une inexactitude rythmique avec un orchestre. Mais le pianiste est seul. Son âme redoutable peut sévir sans contrôle et sans contrainte.)

Je m'arrête sur le mot « romantisation » :

L'expressionnisme janacékien n'est pas une prolongation exacerbée du sentimentalisme romantique. C'est, au contraire, l'une des possibilités historiques pour sortir du romantisme. Possibilité opposée à celle choisie par Stravinski : contrairement à lui, Janacek ne reproche pas aux romantiques d'avoir parlé des sentiments ; il leur reproche de les avoir falsifiés ; d'avoir substitué une gesticulation sentimentale (« un mensonge romantique », dirait René Girard[2]) à la vérité immédiate des émotions. Il est passionné par les passions, mais plus encore par la précision avec laquelle il veut les exprimer. Stendhal, pas Hugo. Ce qui implique la rupture avec la musique du romantisme, avec son esprit, avec sa sonorité hypertrophiée (l'économie sonore de Janacek a choqué tout le monde à son époque), avec sa structure.

4

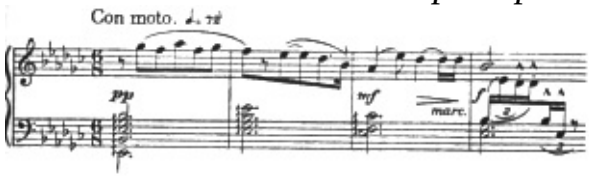
Je m'arrête sur le mot « structure » :

– tandis que la musique romantique cherchait à imposer à un mouvement une unité émotionnelle, la structure musicale janacékienne repose sur l'alternance inhabituellement fréquente de fragments émotionnels différents, voire contradictoires, dans le même morceau, dans le même mouvement ;

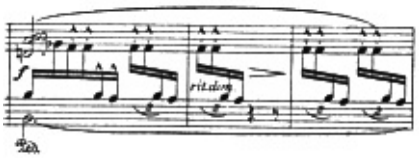
– à la diversité émotionnelle correspond la diversité de tempi et de mètres qui alternent dans la même fréquence inhabituelle ;

– la coexistence de plusieurs émotions contradictoires dans un espace très limité crée une sémantique originale (c'est le *voisinage inattendu des émotions* qui étonne et fascine). La coexistence des émotions est horizontale (elles se suivent) mais aussi (ce qui est encore plus inaccoutumé) verticale (elles résonnent simultanément en tant que *polyphonie des émotions).* Par exemple : on entend en même temps une mélodie nostalgique, au-dessous un furieux motif ostinato, et au-dessus une autre mélodie qui ressemble à des cris. Si l'exécutant ne comprend pas que chacune de ces lignes a la même importance sémantique et que, donc, aucune d'entre elles ne doit être transformée en simple accompagnement, en murmure impressionniste, il passe à côté de la structure propre à la musique de Janacek.

La coexistence permanente des émotions contradictoires donne à la musique de Janacek son caractère *dramatique ;* dramatique dans le sens le plus littéral du terme ; cette musique n'évoque pas un narrateur qui raconte ; elle évoque une scène où, *simultanément*, plusieurs acteurs sont présents, parlent, s'affrontent ; cet *espace dramatique*, on le trouve souvent en germe dans un seul motif mélodique. Comme dans ces premières mesures de la *Sonate pour piano :*



Le motif *forte* de six doubles croches dans la quatrième mesure fait encore partie du thème mélodique développé dans les mesures précédentes (il est composé avec les mêmes intervalles), mais il forme en même temps sa stricte opposition émotionnelle. Quelques mesures plus tard, on voit à quel point ce motif « scissionniste » contredit par sa brutalité la mélodie élégiaque dont il provient :



Dans la mesure suivante, les deux mélodies, l'originale et la « scissionniste », se rejoignent ; non pas dans une harmonie émotionnelle, mais dans une contradictoire polyphonie des émotions, comme peuvent se rejoindre un pleur nostalgique et une révolte :

Les pianistes dont j'ai pu me procurer les exécutions à la FNAC, voulant imprimer à ces mesures une uniformité émotionnelle, négligent tous le *forte* prescrit par Janacek dans la quatrième mesure ; ils privent ainsi le motif « scissionniste » de son caractère brutal et la musique de Janacek de toute son inimitable tension, d'après laquelle elle est reconnaissable (si elle est bien comprise) immédiatement, dès les toutes premières notes.

5

Les opéras : je ne trouve pas les *Excursions de Monsieur Broucek* et je ne le regrette pas, considérant cette œuvre comme plutôt ratée ; tous les autres sont là, sous la direction de Sir Charles

Mackerras : *Fatum* (écrit en 1904, cet opéra dont le livret est versifié et catastrophiquement naïf représente, même musicalement, deux ans après *Jenufa,* une nette régression) ; puis cinq chefs-d'œuvre que j'admire sans réserve : *Katia Kabanova, La Renarde rusée, L'Affaire Makropoulos ; et Jenufa :* Sir Charles Mackerras a l'inestimable mérite de l'avoir enfin (en 1982, au bout de soixante-six ans !) débarrassé de l'arrangement qui lui fut imposé à Prague en 1916. La réussite me paraît plus éclatante encore dans sa révision de la partition de *De la maison des morts*. Grâce à lui, on se rend compte (en 1980, au bout de cinquante-deux ans !) à quel point les arrangements des adaptateurs ont affaibli cet opéra. Dans son originalité restituée où il retrouve toute sa sonorité économe et insolite (aux antipodes du symphonisme romantique), *De la maison des morts* apparaît, à côté de *Wozzeck* de Berg, comme l'opéra le plus vrai, le plus grand de notre sombre siècle.

6

Difficulté pratique insoluble : dans les opéras de Janacek, le charme du chant ne réside pas seulement dans la beauté mélodique, mais aussi dans le sens psychologique (sens toujours inattendu) que la mélodie confère non pas globalement à une scène mais à chaque phrase, à chaque mot chanté. Mais comment chanter à Berlin ou à Paris ? Si c'est en tchèque (solution de Mackerras), l'auditeur n'entend que des syllabes vides de sens et ne comprend pas les finesses psychologiques présentes dans chaque tournure mélodique. Donc traduire, comme c'était le cas au commencement de la carrière internationale de ces opéras ? C'est problématique aussi : la langue française, par exemple, ne tolérerait pas l'accent tonique mis sur la première syllabe des mots tchèques, et la même intonation acquerrait en français un sens psychologique tout différent.

(Il y a quelque chose de poignant sinon de tragique dans le fait que Janacek a concentré la plupart de ses forces novatrices précisément sur l'opéra, se mettant ainsi à la merci du public bourgeois le plus conservateur qu'on puisse penser. En outre : son innovation réside dans une revalorisation jamais vue du mot chanté, ce qui veut dire in concreto du mot tchèque, incompréhensible dans quatre-vingt-dix-neuf pour cent des théâtres du monde. Difficile d'imaginer une plus grande accumulation volontaire d'obstacles. Ses opéras sont le plus bel hommage jamais rendu à la langue tchèque. Hommage ? Oui. En forme de sacrifice. Il a *immolé* sa musique universelle à une langue quasi inconnue.)

7

Question : si la musique est une langue supranationale, la sémantique des intonations du langage parlé a-t-elle aussi un caractère supranational ? ou pas du tout ? ou quand même dans une certaine mesure ? Problèmes qui fascinaient Janacek. À tel point qu'il a légué dans son testament presque tout son argent à l'université de Brno pour subventionner les recherches sur l'aspect musical du langage parlé (ses rythmes, ses intonations). Mais on se fout des testaments, c'est connu.

8

L'admirable fidélité de Sir Charles Mackerras à l'œuvre de Janacek signifie : saisir et défendre l'essentiel. Viser l'essentiel, c'est d'ailleurs la morale artistique de Janacek ; la règle : seule une note

absolument nécessaire (sémantiquement nécessaire) a droit à l'existence ; d'où l'économie maximale dans l'orchestration. En débarrassant les partitions des ajouts qu'on leur avait imposés, Mackerras a restitué cette économie et a rendu ainsi plus intelligible l'esthétique janacékienne.

Mais il y a aussi une autre fidélité, à l'opposé, qui se manifeste dans la passion de ramasser tout ce qu'on peut dénicher derrière un auteur. Puisque de son vivant chaque auteur essaie de rendre public tout ce qui est essentiel, les *fouilleurs de poubelles* sont des passionnés de l'inessentiel.

De façon exemplaire, l'esprit fouilleur se manifeste dans l'enregistrement des pièces pour piano, pour violon ou violoncelle (ADDA 581136/37). Là, les morceaux mineurs ou nuls (transcriptions folkloriques, variantes abandonnées, œuvrettes de jeunesse, esquisses) occupent à peu près cinquante minutes, un tiers de la durée, et sont dispersés parmi les compositions de grand style. On écoute, par exemple, pendant six minutes trente, une musique d'accompagnement pour des exercices de gymnastique. Ô compositeurs, dominez-vous quand de jolies dames d'un club sportif viendront solliciter un petit service ! Tournée en dérision, votre courtoisie vous survivra !

9

Je continue d'examiner les rayons. Vainement, je cherche quelques belles compositions orchestrales de sa maturité (*L'Enfant du ménétrier*, 1912, *La Ballade de Blanik*, 1920), ses cantates (surtout : *Ama-rus*, 1898), et quelques compositions de l'époque de la formation de son style qui se distinguent par une simplicité émouvante et sans pareille : *Pater noster* (1901), *Ave Maria* (1904). Ce qui manque surtout et gravement, ce sont ses chœurs ; car, dans notre siècle, rien dans ce domaine n'égale le Janacek de sa grande période, ses quatre chefs-d'œuvre : *Marycka Magdonova* (1906), *Kantor Halfar* (1906), *Soixante-dix mille* (1909), *Le Fou errant* (1922) : diaboliquement difficiles, quant à la technique, ils étaient en Tchécoslovaquie excellemment exécutés ; ces enregistrements n'existent, certainement, que sur d'anciens disques de la firme tchèque Supraphon mais, depuis des années, ils sont introuvables.

10

Le bilan n'est donc pas tout à fait mauvais, mais il n'est pas bon non plus. Avec Janacek, il en a été ainsi dès le début. *Jenufa* entre sur les scènes du monde vingt ans après sa création. Trop tard. Car au bout de vingt ans le caractère polémique d'une esthétique se perd et alors sa nouveauté n'est plus perceptible. C'est pourquoi la musique de Janacek est si souvent mal comprise, et si mal exécutée ; son sens historique s'est estompé ; elle semble inclassable ; tel un beau jardin situé à côté de l'Histoire ; la question de sa place dans l'évolution (mieux : dans la genèse) de la musique moderne, on ne la pose même pas.

Si dans le cas de Broch, de Musil, de Gombrowicz, et dans un certain sens de Bartók, leur reconnaissance a été tardive à cause des catastrophes historiques (nazisme, guerre), pour Janacek c'est sa petite nation qui s'est entièrement chargée d'assumer le rôle des catastrophes.

11

Les petites nations. Ce concept n'est pas quantitatif : il désigne une situation ; un destin : les

petites nations ne connaissent pas la sensation heureuse d'être là depuis toujours et à jamais ; elles sont toutes passées, à tel ou tel moment de leur histoire, par l'antichambre de la mort ; toujours confrontées à l'arrogante ignorance des grands, elles voient leur existence perpétuellement menacée ou mise en question ; car leur existence *est* question.

Dans leur majorité, les petites nations européennes se sont émancipées et sont arrivées à leur indépendance au cours des XIXe et XXe siècles. Leur rythme d'évolution est donc spécifique. Pour l'art, cette asynchronie historique a souvent été fertile en permettant l'étrange télescopage d'époques différentes : ainsi Janacek et Bartok participèrent-ils avec ardeur à la lutte nationale de leurs peuples ; c'est leur côté XIXe siècle : un sens extraordinaire du réel, un attachement aux classes populaires, à l'art populaire, un rapport plus spontané au public ; ces qualités, alors disparues de l'art des grands pays, se lièrent avec l'esthétique du modernisme en un mariage surprenant, inimitable, heureux.

Les petites nations forment une « autre Europe » dont l'évolution est en contrepoint à celle des grandes. Un observateur peut être fasciné par l'intensité souvent étonnante de leur vie culturelle. Là, se manifeste l'avantage de la petitesse : la richesse en événements culturels est à la « mesure humaine » ; tout le monde est capable d'embrasser cette richesse, de participer à la totalité de la vie culturelle ; c'est pourquoi, dans ses meilleurs moments, une petite nation peut évoquer la vie d'une cité grecque antique.

Cette participation possible de tous à tout peut évoquer autre chose : la famille ; une petite nation ressemble à une grande famille et elle aime se désigner ainsi. Dans la langue du plus petit peuple européen, en islandais, la famille se dit : *fjöl-skylda* ; l'étymologie est éloquente : *skylda* veut dire : obligation *;fjöl* veut dire : multiple. La famille est donc une obligation multiple. Les Islandais ont un seul mot pour dire : les liens familiaux : *fjöl-skyldubönd* : les ficelles (*bond)* des obligations multiples. Dans la grande famille d'une petite nation, l'artiste est donc ligoté de multiples façons, par de multiples ficelles. Quand Nietzsche malmène bruyamment le caractère allemand, quand Stendhal proclame qu'il préfère l'Italie à sa patrie, aucun Allemand, aucun Français ne s'en offense ; si un Grec ou un Tchèque osait dire la même chose, sa famille l'anathématiserait comme un détestable traître.

Dissimulées derrière leurs langues inaccessibles, les petites nations européennes (leur vie, leur histoire, leur culture) sont très mal connues ; on pense, tout naturellement, que là réside le handicap principal pour la reconnaissance internationale de leur art. Or, c'est le contraire : cet art est handicapé parce que tout le monde (la critique, l'historiographie, les compatriotes comme les étrangers) le colle sur la grande photo de famille nationale et l'empêche de sortir de là. Gombrowicz : sans aucune utilité (sans aucune compétence, non plus), ses commentateurs étrangers s'escriment à expliquer son œuvre en discourant sur la noblesse polonaise, sur le baroque polonais, etc., etc. Comme le dit Proguidis[3], ils le « polonisent », le « repolonisent », le repoussent en arrière dans le *petit contexte* national. Pourtant, ce n'est pas la connaissance de la noblesse polonaise mais la connaissance du roman mondial moderne (c'est-à-dire la connaissance du *grand contexte*) qui nous fera comprendre la nouveauté, et, partant, la valeur du roman gombrowiczien.

12

Ô petites nations. Dans l'intimité chaleureuse, chacun y envie chacun, tout le monde y surveille tout le monde. « Familles, je vous hais ! » Et encore ces autres mots de Gide : « Rien n'est plus dangereux pour toi que *ta* famille, que *ta* chambre, que *ton* passé […] Il te faut les quitter. » Ibsen, Strindberg, Joyce, Séféris l'ont su. Ils ont passé une grande partie de leur vie à l'étranger, loin du

pouvoir familial. Pour Janacek, patriote candide, cela était inconcevable. Donc, il paya.

Bien sûr, tous les artistes modernes ont connu l'incompréhension et la haine ; mais ils étaient en même temps entourés de disciples, de théoriciens, d'exécutants qui les défendaient et, dès le début, imposaient la conception authentique de leur art. À Brno, dans une province où il a passé toute sa vie, Janacek avait lui aussi ses fidèles, des exécutants souvent admirables (le quartette Janacek fut un des derniers héritiers de cette tradition), mais dont l'influence était trop faible. Dès les premières années du siècle, la musicologie officielle tchèque jetait sur lui son dédain. Les idéologues nationaux ne connaissant en musique d'autres dieux que Smetana, d'autres lois que smetanesques, furent agacés par son altérité. Le pape de la musicologie praguoise, le professeur Nejedly, devenu à la fin de sa vie, en 1948, ministre et maître omnipotent de la culture en Tchécoslovaquie stalinisée, ne gardait, dans sa sénilité belliqueuse, que deux grandes passions : vénération de Smetana, exécration de Janacek. Le soutien le plus efficace qui lui a été accordé sa vie durant fut celui de Max Brod ; ayant traduit, entre 1918 et 1928, tous ses opéras en allemand, il leur a ouvert les frontières et les a délivrés du pouvoir exclusif de la famille jalouse. En 1924, il écrit sa monographie, la première qu'on lui a consacrée ; mais il n'était pas tchèque et la première monographie janacékienne est donc allemande. La deuxième est française, éditée à Paris en 1930. En tchèque, sa première monographie complète n'a vu le jour que trente-neuf ans après celle de Brod[4].

Franz Kafka a comparé la lutte de Brod pour Janacek à celle menée autrefois pour Dreyfus. Comparaison étonnante qui révèle le degré d'hostilité qui s'abattit sur Janacek dans son pays. De 1903 à 1916, obstinément, le Théâtre national de Prague a repoussé son premier opéra, *Jenufa*. À Dublin, à la même époque, de 1905 à 1914, ses compatriotes refusent à Joyce son premier livre en prose, *Gens de Dublin*, et en brûlent même les épreuves en 1912. L'histoire de Janacek se distingue de celle de Joyce par la perversité du dénouement : il fut obligé de voir la première de *Jenufa* dirigée par le chef d'orchestre qui pendant quatorze ans l'avait éconduit, qui pendant quatorze ans n'avait eu que mépris pour sa musique. Il fut obligé d'être reconnaissant. À partir de cette humiliante victoire (la partition fut rougie de corrections, de ratures, d'ajouts), on a fini, en Bohême, par le tolérer. Je dis : tolérer. Si une famille ne réussit pas à anéantir le fils mal-aimé, avec une indulgence maternelle elle l'abaisse. Le discours courant en Bohême, et qui se veut favorable à son égard, l'arrache du contexte de la musique moderne et l'emmure dans la problématique locale : passion du folklore, patriotisme morave, admiration de la Femme, de la Nature, de la Russie, de la Slavitude, et autres balivernes. Famille, je te hais. Aucune étude musicologique importante analysant la *nouveauté esthétique* de son œuvre n'a été écrite jusqu'aujourd'hui par aucun de ses compatriotes. Pas d'école influente de l'interprétation janacékienne qui aurait pu rendre son étrange esthétique intelligible au monde. Pas de stratégie pour faire connaître sa musique. Pas d'édition complète en disques de son œuvre. Pas d'édition complète de ses écrits théoriques et critiques.

Et, pourtant, cette petite nation n'a jamais eu aucun artiste plus grand que lui.

13

Passons. Je pense à la dernière décennie de sa vie : son pays indépendant, sa musique enfin applaudie, lui-même aimé par une jeune femme ; ses œuvres deviennent de plus en plus audacieuses, libres, gaies. Vieillesse picassienne. En été 1928, sa bien-aimée accompagnée de son enfant vient le voir dans sa petite maison de campagne. L'enfant s'égare dans la forêt, il va à sa recherche, court en tous sens, attrape un chaud et froid, fait une pneumonie, est emmené à l'hôpital et, quelques jours

après, meurt. Elle est là avec lui. Depuis mes quatorze ans, j'entends chuchoter qu'il est mort en faisant l'amour sur son lit d'hôpital. Peu vraisemblable mais, comme aimait dire Hemingway, plus vrai que la vérité. Quel autre couronnement pour cette euphorie déchaînée que fut son âge tardif ?

Voilà aussi la preuve que dans sa famille nationale il y en avait quand même qui l'aimaient. Car cette légende c'est un bouquet de fleurs déposé sur sa tombe.

HUITIÈME PARTIE

LES CHEMINS DANS LE BROUILLARD

QU'EST-CE QUE L'IRONIE ?

Dans la quatrième partie du *Livre du rire et de l'oubli*, Tamina, l'héroïne, a besoin du service de son amie Bibi, une jeune graphomane ; pour gagner sa sympathie, elle arrange à son intention une rencontre avec un écrivain de province nommé Banaka. Celui-ci explique à la graphomane que les vrais écrivains d'aujourd'hui ont renoncé à l'art désuet du roman : « Vous savez, le roman est le fruit d'une illusion humaine. L'illusion de pouvoir comprendre autrui. Mais que savons-nous les uns des autres ? […] Tout ce qu'on peut faire c'est présenter un rapport sur soi-même. […] Tout le reste est mensonge. » Et l'ami de Banaka, un professeur de philosophie : « Depuis James Joyce déjà nous savons que la plus grande aventure de notre vie est l'absence d'aventures. […] L'odyssée d'Homère s'est transportée au-dedans. Elle s'est intériorisée. » Quelque temps après la parution du livre, j'ai trouvé ces mots en épigraphe à un roman français. Cela m'a beaucoup flatté mais aussi embarrassé car, à mes yeux, ce que Banaka et son ami disaient n'était que des crétineries sophistiquées. À l'époque, dans les années soixante-dix, je les ai entendues partout autour de moi : bavardage universitaire cousu de vestiges de structuralisme et de psychanalyse.

Après la parution, en Tchécoslovaquie, de cette même quatrième partie du *Livre du rire et de l'oubli* en plaquette éditée à part (la première publication d'un de mes textes après vingt ans d'interdiction), on m'envoya à Paris une coupure de presse : le critique était content de moi et, comme preuve de mon intelligence, citait ces mots qu'il jugeait brillants : « Depuis James Joyce déjà nous savons que la plus grande aventure de notre vie est l'absence d'aventures », etc., etc. J'ai éprouvé un étrange plaisir malin à me voir retourner au pays natal sur un âne de malentendu.

Le malentendu est compréhensible : je n'ai pas essayé de *ridiculiser* mon Banaka et son ami professeur. Je n'ai pas affiché ma réserve à leur égard. Au contraire, j'ai tout fait pour la dissimuler, voulant donner à leurs opinions l'élégance du discours intellectuel que tout le monde, alors, respectait et imitait avec ferveur. Si j'avais rendu leur parole ridicule, en exagérant ses outrances, j'aurais fait ce qu'on appelle de la satire. La satire, c'est de l'art à thèse ; sûre de sa propre vérité, elle ridiculise ce qu'elle se décide à combattre. Le rapport du vrai romancier avec ses personnages n'est jamais satirique ; il est ironique. Mais comment l'ironie, discrète par définition, se fait-elle voir ? Par le contexte : les propos de Banaka et de son ami sont situés dans un espace de gestes, d'actions et de paroles qui les relativisent. Le petit monde provincial qui entoure Tamina se distingue par un innocent égocentrisme : chacun a une sincère sympathie pour elle et, pourtant, personne n'essaie de la comprendre, ne sachant même pas ce que comprendre veut dire. Si Banaka dit que l'art du roman est désuet car la compréhension d'autrui n'est qu'une illusion, il n'exprime pas seulement une attitude esthétique à la mode mais, à son insu, la misère de lui-même et de tout son milieu : un manque d'envie de comprendre l'autre ; une égocentrique cécité envers le monde réel.

L'ironie veut dire : aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements. Seule une lecture lente, deux fois, plusieurs fois répétée, fera ressortir tous les *rapports ironiques* à l'intérieur du roman sans lesquels le roman restera incompris.

CURIEUX COMPORTEMENT DE K. PENDANT L'ARRESTATION

K. se réveille le matin et, encore au lit, sonne pour qu'on lui apporte son petit déjeuner. À la place de la bonne arrivent des inconnus, des hommes normaux, normalement habillés, mais qui immédiatement se comportent avec une telle souveraineté que K. ne peut pas ne pas ressentir leur force, leur pouvoir. Bien qu'excédé, il n'est donc pas capable de les chasser et leur demande plutôt poliment : « Qui êtes-vous ? »

Dès le commencement, le comportement de K. oscille entre sa faiblesse prête à s'incliner devant l'incroyable effronterie des intrus (ils sont venus lui notifier qu'il est arrêté) et sa crainte de paraître ridicule. Il dit, par exemple, fermement : « Je ne veux ni rester ici ni que vous m'adressiez la parole sans vous être présentés. » Il suffirait d'arracher ces mots à leurs rapports ironiques, de les prendre au pied de la lettre (comme mon lecteur a pris les mots de Banaka) et K. serait pour nous (comme il l'était pour Orson Welles qui a transcrit *Le Procès* en film) un homme-qui-se-révolte-contre-la-violence. Pourtant, il suffit de lire attentivement le texte pour voir que cet homme prétendu révolté continue d'obéir aux intrus qui non seulement ne daignent pas se présenter mais lui mangent son petit déjeuner et le font rester debout, en chemise de nuit, pendant tout ce temps.

À la fin de cette scène d'étrange humiliation (il leur tend la main et ils refusent de la saisir), un des hommes dit à K. : « Je suppose que vous voulez vous rendre à votre banque ? – À ma banque ? dit K. Je croyais que j'étais arrêté ! »

Voilà de nouveau l'homme-qui-se-révolte-contre-la-violence ! Il est sarcastique ! Il provoque ! Comme d'ailleurs le commentaire de Kafka l'explicite :

« K. mettait dans sa question une sorte de défi, car bien qu'on eût refusé sa poignée de main, il se sentait, surtout depuis que le surveillant s'était levé, de plus en plus indépendant de tous ces gens. Il jouait avec eux. Il avait l'intention, au cas où ils partiraient, de leur courir après jusqu'à l'entrée de ; l'immeuble et de leur offrir de l'arrêter. »

Voilà une très subtile ironie : K. capitule mais ! veut se voir lui-même comme quelqu'un de fort qui « joue avec eux », qui se moque d'eux en faisant semblant, par dérision, de prendre son arrestation au sérieux ; il capitule mais interprète aussitôt sa capitulation de façon qu'il puisse garder, à ses propres yeux, sa dignité.

On avait d'abord lu Kafka, le visage empreint d'expression tragique. Ensuite on a appris que Kafka, quand il a lu le premier chapitre du *Procès* à ses amis, les a tous fait rire. Alors on a commencé à se forcer à rire aussi mais sans savoir exactement pourquoi. En effet qu'est-ce qui est si drôle dans ce chapitre ? Le comportement de K. Mais en quoi ce comportement est-il comique ?

Cette question me rappelle les années que j'ai passées à la faculté de cinéma à Prague. Un ami et moi, pendant les réunions d'enseignants, regardions toujours avec une sympathie malicieuse l'un de nos collègues, écrivain d'une cinquantaine d'années, homme subtil et correct mais que nous soupçonnions d'une énorme et indomptable lâcheté. Nous avons rêvé de cette situation que (hélas !) nous n'avons jamais réalisée :

L'un de nous, subitement, au milieu de la réunion s'adresserait à lui : « À genoux ! »

Il ne comprendrait pas, d'abord, ce que nous voudrions ; plus exactement, dans sa pusillanimité lucide, il comprendrait tout de suite, mais croirait possible de gagner un peu de temps en faisant semblant de ne pas comprendre.

Nous serions obligés de hausser le ton : « À genoux ! »

À ce moment il ne pourrait plus feindre de ne pas comprendre. Il serait déjà prêt à obéir, n'ayant

qu'un seul problème à résoudre : comment le faire ? Comment se mettre à genoux, ici, sous les yeux de tous ses collègues, sans s'abaisser ? Il chercherait désespérément une formule drôle pour accompagner son agenouillement : « Est-ce que vous me permettez, mes chers collègues, dirait-il enfin, de mettre un coussin sous mes genoux ? – À genoux et tais-toi ! » Il s'exécuterait en joignant les mains et en inclinant la tête légèrement à gauche : « Mes chers collègues, si vous avez bien étudié la peinture de la Renaissance c'est exactement de cette manière que Raphaël a peint saint François d'Assise. »

Chaque jour nous imaginions de nouvelles variantes de cette délectable scène en inventant d'autres et d'autres formules spirituelles avec lesquelles notre collègue essaierait de sauver sa dignité.

LE DEUXIÈME PROCÈS CONTRE JOSEPH K.

Contrairement à Orson Welles, les premiers interprètes de Kafka étaient loin de considérer K. comme un innocent qui se révolte contre l'arbitraire. Pour Max Brod, cela ne fait pas de doute, Joseph K. est coupable. Qu'a-t-il fait ? Selon Brod *(Le Désespoir et le Salut dans l'œuvre de Franz Kafka,* 1959), il est coupable de sa Lieblosigkeit, de son incapacité d'aimer. « Joseph K. liebt niemand, er liebelt nur, deshalb muss er sterben. » Joseph K. n'aime personne, il flirte seulement, donc il faut qu'il meure. (Gardons à jamais en mémoire la bêtise sublime de cette phrase !) Brod apporte aussitôt deux preuves de la Lieblosigkeit : selon un chapitre inachevé et écarté du roman (qu'on publie d'habitude en appendice), Joseph K., depuis trois ans déjà, n'est pas allé voir sa mère ; il lui envoie seulement de l'argent, se renseignant sur sa santé auprès d'un cousin ; (curieuse ressemblance : Meursault, de *L'Étranger*, est lui aussi accusé de ne pas aimer sa mère). La seconde preuve, c'est son rapport à Mlle Bûrstner, rapport, selon Brod, de la « sexualité la plus basse » (die niedrigste Sexualitât). « Obnubilé par la sexualité, Joseph K. ne voit pas dans une femme un être humain. »

Edouard Goldstücker, kafkologue tchèque, dans sa préface pour l'édition praguoise du *Procès* en 1964, a condamné K. avec une pareille sévérité même si son vocabulaire n'était pas marqué, comme chez Brod, de théologie mais de sociologie marxi-sante : « Joseph K. est coupable parce qu'il a permis que sa vie se fût mécanisée, automatisée, aliénée, qu'elle se fût adaptée au rythme stéréotypé de la machine sociale, qu'elle se fût laissé priver de tout ce qui était humain ; ainsi K. a transgressé la loi à laquelle, selon Kafka, toute l'humanité est soumise et qui dit : "Sois humain." » Après avoir subi un terrible procès stalinien où on l'accusa de crimes imaginaires, Goldstücker passa, dans les années cinquante, quatre ans en prison. Je me demande : victime lui-même d'un procès, comment a-t-il pu, quelque dix ans plus tard, intenter un autre procès contre un autre accusé aussi peu coupable que lui-même ?

Selon Alexandre Vialatte *(L'Histoire secrète du Procès,* 1947), le procès dans le roman de Kafka est celui que Kafka instruit contre lui-même, K. n'étant que son alter ego : Kafka avait rompu ses fiançailles avec Felice, et le futur beau-père « était venu de Malmô exprès pour juger le coupable. La chambre de l'hôtel d'Ascanie où se déroulait cette scène (en juillet 1914) faisait à Kafka l'effet d'un tribunal. […] Le lendemain il attaquait *La Colonie pénitentiaire* et *Le Procès.* Le crime de K., nous l'ignorons, et la morale courante l'absout. Et cependant son "innocence" est diabolique. […] K. a contrevenu de mystérieuse façon aux lois d'une mystérieuse justice qui n'a aucune commune mesure avec la nôtre. […] Le juge est docteur Kafka, l'accusé est docteur Kafka. Il plaide coupable d'innocence diabolique. »

Pendant le premier procès (celui que raconte Kafka dans son roman) le tribunal accuse K. *sans*

indiquer le crime. Les kafkologues ne s'étonnent pas qu'on puisse accuser quelqu'un sans dire pourquoi et ne s'empressent pas de méditer cette situation inédite, jamais examinée dans aucune œuvre littéraire. Au lieu de cela, ils se mettent à jouer le rôle de procureurs dans un nouveau procès qu'ils intentent eux-mêmes contre K. en essayant cette fois d'identifier la vraie faute de l'accusé. Brod : il n'est pas capable d'aimer ! Goldstucker : il a consenti que sa vie se fut mécanisée ! Vialatte : il a rompu ses fiançailles ! Il faut leur accorder ce mérite : leur procès contre K. est aussi kafkaïen que le premier. Car si dans son premier procès K. n'est accusé de *rien,* dans le deuxième il est accusé de *n'importe quoi,* ce qui revient au même parce que dans les deux cas une chose est claire : K. est coupable non pas parce qu'il a commis une faute mais parce qu'il a été accusé. Il est accusé, donc il faut qu'il meure.

CULPABILISATION

Il n'y a qu'une seule méthode pour comprendre les romans de Kafka. Les lire comme on lit des romans. Au lieu de chercher dans le personnage de K. le portrait de l'auteur et dans les paroles de K. un mystérieux message chiffré, suivre attentivement le comportement des personnages, leurs propos, leur pensée, et essayer de les imaginer devant ses yeux. Si on lit ainsi *Le Procès,* on est, dès le début, intrigué par l'étrange réaction de K. à l'accusation : sans avoir rien fait de mal (ou sans savoir ce qu'il a fait de mal), K. commence aussitôt à se comporter comme s'il était coupable. Il se sent coupable. On l'a rendu coupable. On l'a *culpabilisé.*

Autrefois, entre « être coupable » et « se sentir coupable » on ne voyait qu'un rapport tout simple : se sent coupable qui est coupable. Le mot « culpabiliser », en effet, est relativement récent ; en français il fut utilisé pour la première fois en 1966 grâce à la psychanalyse et à ses innovations terminologiques ; le substantif dérivé de ce verbe (« culpabilisation ») fut créé deux ans plus tard, en 1968. Or, longtemps avant, la situation jusqu'alors inexplorée de la culpabilisation a été exposée, décrite, développée dans le roman de Kafka, sur le personnage de K. et ce aux différents stades de son évolution :

Stade 1 : Lutte vaine pour la dignité perdue. Un homme absurdement accusé et qui ne doute pas encore de son innocence est gêné de voir qu'il se comporte comme s'il était coupable. Se comporter en coupable et ne pas l'être a quelque chose d'humiliant, ce qu'il s'efforce de dissimuler. Cette situation exposée dans la première scène du roman est condensée, au chapitre suivant, dans cette blague d'une énorme ironie :

Une voix inconnue téléphone à K. : il devra être interrogé le dimanche suivant dans une maison d'un faubourg. Sans hésiter, il décide d'y aller ; par obéissance ? par peur ? oh non, l'automystification fonctionne automatiquement : il veut y aller pour en finir vite avec les casse-pieds qui lui font perdre son temps avec leur procès stupide (« le procès se nouait et il fallait lui faire face, pour que cette première séance soit aussi la dernière »). Tout de suite après, son directeur l'invite chez lui pour le même dimanche. L'invitation est importante pour la carrière de K. Renoncera-t-il donc à la convocation grotesque ? Non ; il décline l'invitation du directeur puisque, sans vouloir se l'avouer, il est déjà subjugué par le procès.

Donc, le dimanche il y va. Il se rend compte que la voix qui lui a donné l'adresse au téléphone a oublié d'indiquer l'heure. Peu importe ; il se sent pressé et il *court* (oui, littéralement, il court, en allemand : *er lief)* à travers toute la ville. Il court pour arriver à temps, bien qu'aucune heure ne lui ait été indiquée. Admettons qu'il ait des raisons d'arriver le plus tôt possible ; mais en ce cas, au lieu de

courir, pourquoi ne pas prendre un tramway qui passe d'ailleurs dans la même rue ? Voilà la raison : il refuse de prendre le tramway car « il n'avait nulle envie de s'abaisser devant la commission en faisant preuve d'une ponctualité excessive ». Il court vers le tribunal, mais il y court en tant qu'homme fier qui ne s'abaisse jamais.

Stade 2 : Épreuve de force. Enfin, il arrive dans une salle où il est attendu. « Vous êtes donc artisan peintre », dit le juge, et K., devant le public qui remplit la salle, réagit avec brio à la ridicule méprise : « Non, je suis premier fondé de pouvoir dans une grande banque », et puis, dans un long discours, il fustige l'incompétence du tribunal. Encouragé par des applaudissements, il se sent fort et, selon le cliché bien connu de l'accusé devenu accusateur (Welles, admirablement sourd à l'ironie kafkaïenne, s'est laissé avoir par ce cliché), il défie ses juges. Le premier choc arrive quand il aperçoit les insignes sur le col de tous les participants et comprend que le public qu'il pensait séduire n'est composé que de « fonctionnaires du tribunal […] réunis ici pour écouter et espionner ». Il s'en va et, à la porte, le juge d'instruction l'attend pour l'avertir : « Vous vous êtes privé vous-même de l'avantage qu'un interrogatoire représente toujours pour un accusé. » K. s'exclame : « Bande de crapules ! Tous vos interrogatoires, je vous en fais cadeau ! »

On ne comprendra rien à cette scène sans la voir dans ses rapports ironiques avec ce qui succède immédiatement à l'exclamation révoltée de K. par laquelle finit le chapitre. Voilà les premières phrases du chapitre suivant : « K. attendit de jour en jour la semaine suivante une nouvelle convocation ; il n'arrivait pas à imaginer qu'on eût pris à la lettre son refus d'être interrogé, et, n'ayant encore rien reçu le samedi soir, il supposa qu'il était tacitement convoqué pour la même heure dans le même bâtiment. C'est pourquoi il s'y rendit de nouveau le dimanche… »

Stade 3 : Socialisation du procès. L'oncle de K. arrive un jour de la campagne, alarmé par le procès qu'on mène contre son neveu. Fait remarquable : le procès est on ne peut plus secret, clandestin, dirait-on, et pourtant tout le monde est au courant. Autre fait remarquable : personne ne doute que K. soit coupable. La société a déjà adopté l'accusation en y ajoutant le poids de son approbation (ou de son non-désaccord) tacite. On s'attendrait à un étonnement indigné : « Comment a-t-on pu t'accuser ? Pour quel crime, au fait ? » Or, l'oncle ne s'étonne pas. Il est seulement effrayé à l'idée des conséquences que le procès aura pour toute la parenté.

Stade 4 : Autocritique. Pour se défendre contre le procès qui refuse de formuler l'accusation, K. finit par chercher lui-même la faute. Où s'est-elle cachée ? Certainement, quelque part dans son curriculum vitae. « Il lui fallait se remémorer toute sa vie, jusque dans les actes et les événements les plus infimes, puis l'exposer et l'examiner sous tous les aspects. »

La situation est loin d'être irréelle : c'est ainsi, en effet, qu'une femme simple, traquée par la malchance, se demandera : qu'ai-je fait de mal ? et commencera à fouiller son passé, en examinant non seulement ses actes mais aussi ses paroles et ses pensées secrètes pour comprendre la colère de Dieu.

La pratique politique du communisme a créé pour cette attitude le mot *autocritique* (mot utilisé en français, dans son sens politique, vers 1930 ; Kafka ne l'utilisait pas). L'usage que l'on a fait de ce mot ne répond pas exactement à son étymologie. Il ne s'agit pas de se *critiquer* (séparer les bons côtés des mauvais avec l'intention de corriger les défauts), il s'agit de *trouver sa faute* pour pouvoir aider l'accusateur, pour pouvoir accepter et approuver l'accusation.

Stade 5 : Identification de la victime à son bourreau. Dans le dernier chapitre, l'ironie de Kafka atteint son horrible sommet : deux messieurs en redingote viennent pour K. et l'emmènent dans la rue. Il se rebiffe d'abord, mais bientôt il se dit : « La seule chose que je puisse faire maintenant […] c'est de garder jusqu'à la fin la clarté de mon raisonnement […] dois-je montrer maintenant que je n'ai rien

appris pendant une année de procès ? Dois-je partir comme un imbécile qui n'a rien pu comprendre ? … »

Puis, il voit de loin des sergents de ville en train de faire les cent pas. L'un d'eux s'approche de ce groupe qui lui paraît suspect. À ce moment, K., de sa propre initiative, entraîne de force les deux messieurs, se mettant même à courir avec eux afin d'échapper aux sergents qui, pourtant, pourraient perturber et, peut-être, qui sait ? empêcher l'exécution qui l'attendait.

Enfin, ils arrivent à destination ; les messieurs se préparent à l'égorger et à ce moment une idée (son ultime autocritique) traverse la tête de K. : « Son devoir eût été de prendre lui-même ce couteau […] et de se l'enfoncer dans le corps. » Et il déplore sa faiblesse : « Il ne pouvait pas faire ses preuves complètement, il ne pouvait décharger les autorités de tout le travail ; la responsabilité de cette dernière faute incombait à celui qui lui avait refusé le reste de force nécessaire. »

PENDANT COMBIEN DE TEMPS L'HOMME PEUT-IL ÊTRE CONSIDÉRÉ COMME IDENTIQUE À LUI-MÊME ?

L'identité des personnages de Dostoïevski réside dans leur idéologie personnelle qui, d'une façon plus ou moins directe, détermine leur comportement. Kirilov, des *Démons*, est complètement absorbé par sa philosophie du suicide qu'il considère comme la manifestation suprême de la liberté. Kirilov : une pensée devenue homme. Mais l'homme, dans la vie réelle, est-il vraiment une projection si directe de son idéologie personnelle ? Dans *La Guerre et la Paix*, les personnages de Tolstoï (notamment Pierre Bézoukhov et André Bolkonsky) ont eux aussi une intellectualité très riche, très développée, mais celle-ci est changeante, protéiforme, si bien qu'il est impossible de les définir à partir de leurs idées qui, dans chaque phase de leur vie, sont différentes. Tolstoï nous offre ainsi une autre conception de ce qu'est l'homme : un itinéraire ; un chemin sinueux ; un voyage dont les phases successives sont non seulement différentes, mais représentent souvent la négation totale des phases précédentes.

J'ai dit *chemin*, et ce mot risque de nous fourvoyer car l'image du chemin évoque un but. Or, vers quel but mènent ces chemins qui ne finissent que fortuitement, interrompus par le hasard d'une mort ? Il est vrai que Pierre Bézoukhov, à la fin, arrive à l'attitude qui semble le stade idéal et final : il croit alors comprendre qu'il est vain de chercher toujours un sens à sa vie, de se battre pour telle ou telle cause ; Dieu est partout, dans toute la vie, dans la vie de tous les jours, il suffit donc de vivre tout ce qui est à vivre et de le vivre avec amour : et il s'attache, heureux, à sa femme et à sa famille. Le but atteint ? Atteint le sommet qui fait que, a posteriori, toutes les étapes précédentes du voyage deviennent de simples marches d'escalier ? Si tel était le cas, le roman de Tolstoï perdrait son ironie essentielle et se rapprocherait d'une leçon de morale romancée. Ce qui n'est pas le cas. Dans *l'Épilogue* qui résume ce qui s'est passé huit ans après, on voit Bézoukhov quitter pour un mois et demi sa maison et sa femme afin de se consacrer à Pétersbourg à une activité politique semi-clandestine. Une nouvelle fois il est donc prêt à chercher un sens à sa vie, à se battre pour une cause. Les chemins ne finissent pas et ne connaissent pas de but.

On pourrait dire que les différentes phases d'un itinéraire se trouvent, les unes envers les autres, dans un rapport ironique. Dans le royaume de l'ironie règne l'égalité ; cela signifie qu'aucune phase de l'itinéraire n'est moralement supérieure à l'autre. Bolkonsky se mettant au travail pour être utile à sa patrie veut-il *racheter* ainsi *la faute* de sa misanthropie antérieure ? Non. Pas d'autocritique. À

chaque phase du chemin, il a concentré toutes ses forces intellectuelles et morales pour choisir son attitude et il le sait ; comment donc pourrait-il se reprocher de ne pas avoir été ce qu'il ne pouvait pas être ? Et de même qu'on ne peut juger les différentes phases de sa vie du point de vue moral, de même on ne peut les juger du point de vue de l'authenticité. Impossible de décider quel Bolkonsky était le plus fidèle à lui-même : celui qui s'est écarté de la vie publique ou celui qui s'est livré à elle.

Si les différentes étapes sont si contradictoires, comment déterminer leur dénominateur commun ? Quelle est l'essence commune qui nous permet de voir le Bézoukhov athée et le Bézoukhov croyant comme un seul et même personnage ? Où se trouve l'essence stable d'un « moi » ? Et quelle est la responsabilité morale de Bolkonsky nº 2 envers Bolkonsky nº 1 ? Le Bézoukhov ennemi de Napoléon doit-il répondre du Bézoukhov qui était autrefois son admirateur ? Quel est le laps de temps pendant lequel on peut considérer un homme comme identique à lui-même ?

Seul le roman peut, in concreto, scruter ce mystère, l'un des plus grands que l'homme connaisse ; et c'est probablement Tolstoï qui l'a fait le premier.

CONSPIRATION DE DÉTAILS

Les métamorphoses des personnages de Tolstoï apparaissent non pas comme une longue évolution mais comme une illumination subite. Pierre Bézoukhov se transforme d'athée en croyant avec une étonnante facilité. Il suffit pour cela qu'il soit ébranle par la rupture avec sa femme et qu'il rencontre à un relais de poste un voyageur franc-maçon qui lui parle. Cette facilité n'est pas due à une versatilité superficielle. Elle laisse plutôt deviner que le changement visible a été préparé par un processus caché, inconscient, qui soudain explose au grand jour.

André Bolkonsky, gravement blessé sur le champ de bataille d'Austerlitz, est en train de se réveiller à la vie. À ce moment-là tout son univers de jeune homme brillant bascule : non pas grâce à une réflexion rationnelle, logique, mais grâce à une simple confrontation avec la mort et à un long regard vers le ciel. Ce sont ces détails (un regard vers le ciel) qui jouent un grand rôle dans les moments décisifs que vivent les personnages de Tolstoï.

Plus tard, émergeant de son profond scepticisme, André retourne de nouveau vers la vie active Ce changement fut précédé par une longue discussion avec Pierre sur un bac traversant une rivière. Pierre était alors (tel était le stade momentané de son évolution) positif, optimiste, altruiste, et il s'opposa au scepticisme misanthrope d'André. Mais pendant leur discussion il se montra plutôt naïf, débita des clichés, et c'est André qui, intellectuellement, brilla. Plus important que la parole de Pierre fut le silence qui suivit leur discussion : « En quittant le bac, il leva les yeux vers le ciel que lui avait montré Pierre et, pour la première fois depuis Austerlitz, il revit ce ciel éternel et profond qu'il avait contemplé sur le champ de bataille. Et ce fut dans son âme comme un renouveau de joie et de tendresse. » Cette sensation fut brève et disparut aussitôt, mais André savait « que ce sentiment, *qu'il n'avait pas su développer, vivait en lui* ». Et un jour, beaucoup plus tard, tel un ballet d'étincelles, une *conspiration de détails* (un regard vers la frondaison d'un chêne, des propos joyeux de jeunes filles entendus par hasard, des souvenirs inattendus) alluma ce sentiment (qui « vivait en lui ») et le fit s'embraser. André, hier encore heureux dans son retrait du monde, décide subitement « de se rendre en automne à Pétersbourg, et même d'y prendre un emploi […] Et, les mains derrière le dos, il arpentait la pièce, tantôt fronçant les sourcils, tantôt souriant, repassant en esprit *toutes ces pensées déraisonnables, inexprimables, secrètes comme le crime, où se mêlaient, étrangement, Pierre, la gloire, la jeune fille à la fenêtre, le chêne, la beauté, l'amour,* et qui avaient complètement transformé

son existence. À ces instants-là, si quelqu'un entrait, il se montrait particulièrement sec, sévère, tranchant, désagréable et logique […] Il semblait vouloir, par cet excès de logique, se venger sur quelqu'un de tout *ce travail illogique et secret qui se faisait au-dedans de lui ».* (J'ai souligné les formules les plus significatives, M.K.) (Souvenons-nous : c'est une pareille conspiration de détails, laideur des visages rencontrés, propos entendus par hasard dans le compartiment du train, souvenir inopiné, qui, dans le prochain roman de Tolstoï, déclenche la décision d'Anna Karénine de se suicider.)

Encore un autre grand changement du monde intérieur d'André Bolkonsky : mortellement blessé à la bataille de Borodino, couché sur la table d'opération d'un camp militaire, il est subitement rempli d'un étrange sentiment de paix et de réconciliation, d'un sentiment de bonheur qui ne le quittera plus ; cet état de bonheur est d'autant plus étrange (et d'autant plus beau) que la scène est d'une extraordinaire cruauté, pleine de détails affreusement précis sur la chirurgie à une époque qui ne connaissait pas l'anesthésie ; et ce qui est le plus étrange dans cet état étrange : il fut provoqué par un souvenir inattendu et illogique : quand l'infirmier lui ôta ses vêtements « André se rappela les jours lointains de sa première enfance ». Et quelques phrases plus loin : « Après toutes ces souffrances, André éprouva un bien-être qu'il ne connaissait plus depuis longtemps. Les meilleurs instants de sa vie, sa première enfance notamment, quand on le déshabillait, qu'on le couchait dans son petit lit, que sa nourrice lui chantait des berceuses, que, la tête enfouie dans son oreiller, il était heureux de se sentir vivre, – ces instants se présentaient dans son imagination non pas comme le passé, mais comme la réalité. » C'est seulement plus tard qu'André aperçut, sur une table voisine, son rival, le séducteur de Natacha, Anatole, à qui un médecin était en train de couper une jambe.

La lecture courante de cette scène : « André, blessé, voit son rival avec une jambe amputée ; ce spectacle le remplit d'une immense pitié pour lui et pour l'homme en général. » Mais Tolstoï savait que ces révélations subites ne sont pas dues à des causes si évidentes et si logiques. Ce fut une curieuse image fugitive (le souvenir de sa petite enfance quand on le déshabillait de la même façon que l'infirmier) qui déclencha tout, sa nouvelle métamorphose, sa nouvelle vision des choses. Quelques secondes après, ce miraculeux détail fut certainement oublié par André lui-même ainsi qu'il est probablement immédiatement oublié par la plupart des lecteurs qui lisent des romans aussi inattentivement et mal qu'ils « lisent » leur propre vie.

Et encore un grand changement, cette fois-ci celui de Pierre Bézoukhov qui prend la décision de tuer Napoléon, décision précédée par cet épisode : Il apprend de ses amis francs-maçons que, dans le treizième chapitre de *l'Apocalypse,* Napoléon est identifié comme Antéchrist : « Que celui qui a de l'intelligence compte le nombre de la Bête ; car c'est un nombre d'hommes et ce nombre est 666… » Si on traduit l'alphabet français en chiffres, les mots *l'empereur Napoléon* donnent le nombre 666. « Cette prophétie avait beaucoup frappé Pierre. Il se demandait bien souvent qui mettrait un terme à la puissance de la Bête, autrement dit de Napoléon ; au moyen de la même numération il s'ingéniait à trouver une réponse à la question. Il essaya d'abord la combinaison : *l'empereur Alexandre,* puis : *la nation russe.* Mais le total était supérieur ou inférieur à 666. Il eut un jour l'idée d'inscrire son nom : *comte Pierre Bésouhoff,* mais n'arriva pas au chiffre voulu. Il mit un *z* à la place de l's, ajouta la particule *de,* l'article *le,* toujours sans résultat satisfaisant. Alors il lui vint à l'esprit que si la réponse à la question se trouvait vraiment dans son nom, il fallait y joindre sa nationalité. Il écrivit alors : *le Russe Bésuhof.* L'addition de ces chiffres donna 671, soit 5 de trop. 5 représentait un *e,* la même lettre qui était élidée dans l'article devant *empereur.* La suppression, d'ailleurs incorrecte, de ce *e* devant son nom lui fournit la réponse tant cherchée : *l'Russe Bésuhof – 666.* Cette découverte le bouleversa. »

La façon méticuleuse dont Tolstoï décrit tous les changements orthographiques qu'effectue Pierre

avec son nom pour arriver au nombre 666 est irrésistiblement comique : *l'Russe*, c'est un merveilleux gag orthographique. Les décisions graves et courageuses d'un homme indubitablement intelligent et sympathique peuvent-elles être enracinées dans une sottise ?

Et qu'avez-vous pensé de l'homme ? Qu'avez-vous pensé de vous-même ?

CHANGEMENT D'OPINION EN TANT QU'AJUSTEMENT À L'ESPRIT DU TEMPS

Un jour une femme m'annonce, le visage rayonnant : « Alors, il n'y a plus de Leningrad ! On revient au bon Saint-Pétersbourg ! » Cela ne m'a jamais enthousiasmé, les villes et les rues rebaptisées. Je suis sur le point de le lui dire, mais au dernier moment je me ressaisis : dans son regard ébloui par la fascinante marche de l'Histoire, je devine d'avance un désaccord et je n'ai pas envie de me disputer, d'autant plus qu'au même moment je me rappelle un épisode qu'elle avait certainement oublié. Cette même femme nous avait rendu visite une fois, à ma femme et à moi, à Prague, après l'invasion russe, en 1970 ou 1971, quand nous nous trouvions dans la pénible situation de proscrits. De sa part, c'était une preuve de solidarité que nous voulions lui payer de retour en tâchant de l'amuser. Ma femme lui raconta l'histoire drôle (d'ailleurs curieusement prophétique) d'un richard américain installé dans un hôtel moscovite. On lui demande : « Êtes-vous déjà allé voir Lénine au mausolée ? » Et lui de répondre : « Je me le suis fait apporter pour dix dollars à l'hôtel. » Le visage de notre invitée s'était crispé. Étant de gauche (elle l'est toujours) elle voyait dans l'invasion russe de la Tchécoslovaquie la trahison des idéaux qui lui étaient chers et trouvait inacceptable que les victimes avec lesquelles elle voulait sympathiser se moquent de ces mêmes idéaux trahis. « Je ne trouve pas ça drôle », dit-elle froidement, et seul notre statut de persécutés nous a préservés d'une rupture.

Je pourrais raconter un tas d'histoires de ce genre. Ces changements d'opinion ne concernent pas seulement la politique, mais aussi les mœurs en général, le féminisme d'abord ascendant puis descendant, l'admiration suivie du mépris pour le « nouveau roman », le puritanisme révolutionnaire relayé par la pornographie libertaire, l'idée de l'Europe dénigrée comme réactionnaire et néocolonialiste par ceux qui l'ont ensuite déployée tel un drapeau du Progrès, etc. Et je me demande : se rappellent-ils ou non leurs attitudes passées ? Gardent-ils dans leur mémoire l'histoire de leurs changements ? Non que cela m'indigne de voir des gens changer d'opinion. Bézoukhov, ancien admirateur de Napoléon, est devenu son assassin virtuel, et il m'est sympathique dans un cas comme dans l'autre. Une femme qui a vénéré Lénine en 1971 n'a-t-elle pas le droit de se réjouir en 1991 que Leningrad ne soit plus Leningrad ? Elle l'a, bien sûr. Toutefois, son changement diffère de celui de Bézoukhov.

C'est précisément quand leur monde intérieur se transforme que Bézoukhov ou Bolkonsky se confirment en tant qu'individus ; qu'ils surprennent ; qu'ils se rendent différents ; que leur liberté s'enflamme, et, avec elle, l'identité de leur moi ; ce sont des moments de poésie : ils les vivent avec une telle intensité que le monde entier accourt à leur rencontre avec un cortège enivré de détails merveilleux. Chez Tolstoï, l'homme est d'autant plus lui-même, il est d'autant plus individu qu'il a la force, la fantaisie, l'intelligence de se transformer.

En revanche, ceux que je vois changer d'attitude envers Lénine, l'Europe, etc., se dévoilent dans leur non-individualité. Ce changement n'est ni leur création, ni leur invention, ni caprice, ni surprise, ni réflexion, ni folie ; il est sans poésie ; il n'est qu'un ajustement très prosaïque à l'esprit changeant

de l'Histoire. C'est pourquoi ils ne s'en aperçoivent même pas ; en fin de compte, ils restent toujours les mêmes : toujours dans le vrai, pensant toujours ce que, dans leur milieu, il faut penser ; ils changent non pas pour s'approcher de quelque essence de leur moi mais pour se confondre avec les autres ; le changement leur permet de rester inchangés.

Je peux m'exprimer autrement : ils changent d'idées en fonction de l'invisible tribunal qui, lui aussi, est en train de changer d'idées ; leur changement n'est donc qu'un pari engagé sur ce que le tribunal va proclamer demain comme vérité. Je pense à ma jeunesse vécue en Tchécoslovaquie. Sortis du premier enchantement communiste, nous avons ressenti chaque petit pas contre la doctrine officielle comme un acte de courage. Nous protestions contre la persécution des croyants, défendions l'art moderne proscrit, contestions la bêtise de la propagande, critiquions notre dépendance de la Russie, etc. Ce faisant, nous risquions quelque chose, pas grand-chose, mais quelque chose pourtant et ce (petit) danger nous donnait une agréable satisfaction morale. Un jour une affreuse idée m'est venue : et si ces révoltes étaient dictées non pas par une liberté intérieure, par un courage, mais par l'envie de plaire à l'autre tribunal qui, dans l'ombre, préparait déjà ses assises ?

DES FENÊTRES

On ne peut pas aller plus loin que Kafka dans *Le Procès*, il a créé l'image extrêmement poétique du monde extrêmement a-poétique. Par « le monde extrêmement a-poétique » je veux dire : le monde où il n'y a plus de place pour une liberté individuelle, pour l'originalité d'un individu, où l'homme n'est qu'un instrument des forces extra-humaines : de la bureaucratie, de la technique, de l'Histoire. Par « l'image extrêmement poétique » je veux dire : sans changer son essence et son caractère a-poétiques, Kafka a transformé, remodelé ce monde par son immense fantaisie de poète.

K. est complètement absorbé par la situation du procès qui lui a été imposée ; il n'a pas le moindre temps de penser à rien d'autre. Et pourtant, même dans cette situation sans issue il y a des fenêtres qui, subitement, pour un court moment, s'ouvrent. Il ne peut se sauver par ces fenêtres ; elles s'entrouvrent et se referment aussitôt ; mais il peut au moins voir, l'espace d'un éclair, la poésie du monde qui est dehors, la poésie qui, en dépit de tout, existe comme une possibilité toujours présente et qui envoie dans sa vie d'homme traqué un petit reflet argenté.

Ces courtes ouvertures, ce sont par exemple les regards de K. : il arrive dans la rue du faubourg où on l'a convoqué pour son premier interrogatoire. Un moment avant, il a encore couru pour arriver à temps. Maintenant il s'arrête. Il est debout dans la rue et, oubliant pour quelques secondes le procès, il regarde autour de lui : « Il y avait du monde à presque toutes les fenêtres, des hommes en bras de chemise y étaient accoudés et fumaient, ou bien tenaient de petits enfants contre les appuis de fenêtres, avec prudence et tendresse. À d'autres fenêtres s'élevaient des piles de draps, de couvertures et d'édredons au-dessus desquelles passait parfois la tête d'une femme échevelée. » Puis, il entra dans la cour. « Non loin de lui, assis sur une caisse, un homme pieds nus lisait un journal. Deux garçons se balançaient aux deux bouts d'une charrette à bras. Devant une pompe une jeune fille frêle en camisole de nuit se tenait et regardait K. pendant que sa cruche s'emplissait d'eau. »

Ces phrases me font penser aux descriptions de Flaubert : concision ; plénitude visuelle ; sens des détails dont aucun n'est cliché. Cette force de la description fait sentir à quel point K. est assoiffé de réel, avec quelle avidité il boit le monde qui, un moment avant, était éclipsé par les soucis du procès. Hélas, la pause est courte, l'instant suivant, K. n'aura plus d'yeux pour la jeune fille frêle en camisole de nuit dont la cruche se remplissait d'eau : le torrent du procès le reprendra.

Les quelques situations érotiques du roman sont aussi comme des fenêtres fugitivement entrouvertes ; très fugitivement : K. ne rencontre que les femmes liées d'une manière ou d'une autre à son procès : Mlle Burstner, par exemple, sa voisine, dans la chambre de laquelle l'arrestation a eu lieu ; K. lui raconte, troublé, ce qui s'est passé et il réussit, à la fin, près de la porte, à l'embrasser : « Il l'attrapa et la baisa sur la bouche, puis sur le visage, comme un animal *assoiffé* qui se jette à coups de langue sur la source qu'il a fini par découvrir. » Je souligne le mot « assoiffé », significatif pour l'homme qui a perdu sa vie normale et qui ne peut communiquer avec elle que furtivement, par une fenêtre.

Pendant le premier interrogatoire, K. se met à tenir un discours, mais bientôt il est dérangé par un curieux événement : dans la salle il y a la femme de l'huissier, et un étudiant laid, maigrichon, réussit à la mettre par terre et à lui faire l'amour au milieu de l'assistance. Avec cette incroyable rencontre d'événements incompatibles (la sublime poésie kafkaïenne, grotesque et invraisemblable !), voilà une nouvelle fenêtre qui s'ouvre sur le paysage loin du procès, sur la joyeuse vulgarité, la joyeuse liberté vulgaire, qu'on a confisquée à K.

Cette poésie kafkaïenne m'évoque, par opposition, un autre roman qui lui aussi est l'histoire d'une arrestation et d'un procès : *1984* d'Orwell, le livre qui servit pendant des décennies de référence constante aux professionnels de l'antitotalitarisme. Dans ce roman qui veut être le portrait horrifiant d'une imaginaire société totalitaire, il n'y a pas de fenêtres ; là, on n'entrevoit pas la jeune fille frêle avec une cruche se remplissant d'eau ; ce roman est imperméablement fermé à la poésie ; roman ? une pensée politique déguisée en roman ; la pensée, certes lucide et juste mais déformée par son déguisement romanesque qui la rend inexacte et approximative. Si la forme romanesque obscurcit la pensée d'Orwell, lui donne-t-elle quelque chose en retour ? Éclaire-t-elle le mystère des situations humaines auxquelles n'ont accès ni la sociologie ni la politologie ? Non : les situations et les personnages y sont d'une platitude d'affiche. Est-elle donc justifiée au moins en tant que vulgarisation de bonnes idées ? Non plus. Car les idées mises en roman n'agissent plus comme idées mais précisément comme roman, et dans le cas de *1984* elles agissent en tant que *mauvais* roman avec toute l'influence néfaste qu'un mauvais roman peut exercer.

L'influence néfaste du roman d'Orwell réside dans l'implacable réduction d'une réalité à son aspect purement politique et dans la réduction de ce même aspect à ce qu'il a d'exemplairement négatif. Je refuse de pardonner cette réduction sous prétexte qu'elle était utile comme propagande dans la lutte contre le mal totalitaire. Car ce mal, c'est précisément la réduction de la vie à la politique et de la politique à la propagande. Ainsi le roman d'Orwell, malgré ses intentions, fait lui-même partie de l'esprit totalitaire, de l'esprit de propagande. Il réduit (et apprend à réduire) la vie d'une société haïe en la simple énumération de ses crimes.

Quand je parle, un an ou deux après la fin du communisme, avec les Tchèques, j'entends dans le discours de tout un chacun cette tournure devenue rituelle, ce préambule obligatoire de tous leurs souvenirs, de toutes leurs réflexions : « après ces quarante ans d'horreur communiste », ou : « les horribles quarante ans », et surtout : « les quarante ans perdus ». Je regarde mes interlocuteurs : ils n'ont été ni forcés à l'émigration, ni emprisonnés, ni chassés de leur emploi, ni même mal vus ; tous, ils ont vécu leur vie dans leur pays, dans leur appartement, dans leur travail, ont eu leurs vacances, leurs amitiés, leurs amours ; par l'expression « quarante horribles années », ils réduisent leur vie à son seul aspect politique. Mais même l'histoire politique des quarante ans passés, l'ont-ils vraiment vécue comme un seul bloc indifférencié d'horreurs ? Ont-ils oublié les années où ils regardaient les films de Forman, lisaient les livres de Hrabal, fréquentaient les petits théâtres non conformistes, racontaient des centaines de blagues et, dans la gaieté, se moquaient du pouvoir ? S'ils parlent, tous, de quarante

années horribles, c'est qu'ils ont *orwellisé* le souvenir de leur propre vie qui, ainsi, a posteriori, dans leur mémoire et dans leur tête, est devenue dévalorisée ou même carrément annulée (quarante ans *perdus).*

K., même dans la situation de l'extrême privation de liberté, est capable de voir une jeune fille frêle dont la cruche lentement se remplit. J'ai dit que ces moments sont comme des fenêtres qui fugitivement s'ouvrent sur un paysage situé loin du procès de K. Sur quel paysage ? Je développerai la métaphore : les fenêtres ouvertes dans le roman de Kafka donnent sur le paysage de Tolstoï ; sur le monde où des personnages, même dans les moments les plus cruels, gardent une liberté de décision qui donne à la vie cette heureuse incalculabilité qui est la source de la poésie. Le monde extrêmement poétique de Tolstoï est à l'opposé du monde de Kafka. Mais pourtant grâce à la fenêtre entrouverte, tel un souffle de nostalgie, telle une brise à peine sensible, il entre dans l'histoire de K. et y reste présent.

TRIBUNAL ET PROCÈS

Les philosophes de l'existence aimaient insuffler une signification philosophique aux mots du langage quotidien. Il m'est difficile de prononcer les mots *angoisse* ou *bavardage* sans penser au sens que leur a donné Heidegger. Les romanciers, sur ce point, ont précédé les philosophes. En examinant les situations de leurs personnages, ils élaborent leur propre vocabulaire avec, souvent, des mots-clés qui ont le caractère d'un concept et dépassent la signification définie par les dictionnaires. Ainsi Crébillon fils emploie le mot *moment* comme mot-concept du jeu libertin (l'occasion momentanée où une femme peut être séduite) et le lègue à son époque et à d'autres écrivains. Ainsi Dostoïevski parle *d'humiliation,* Stendhal de *vanité.* Kafka grâce au *Procès* nous lègue au moins deux mots-concepts devenus indispensables pour la compréhension du monde moderne : *tribunal* et *procès.* Il nous les *lègue* : cela veut dire, il les met à notre disposition, pour que nous les utilisions, les pensions et repensions en fonction de nos expériences propres.

Le tribunal ; il ne s'agit pas de l'institution juridique destinée à punir ceux qui ont transgressé les lois d'un État ; le tribunal dans le sens que lui a donné Kafka est une force qui juge, et qui juge parce qu'elle est force ; c'est sa force et rien d'autre qui confère au tribunal sa légitimité ; quand il voit les deux intrus entrer dans sa chambre, K. reconnaît cette force dès le premier moment et il se soumet.

Le procès intenté par le tribunal est toujours *absolu* ; cela veut dire : il concerne non pas un acte isolé, un crime déterminé (un vol, une fraude, un viol) mais la personnalité de l'accusé dans son ensemble : K. cherche sa faute dans « les événements les plus infimes » de *toute* sa vie ; Bézoukhov, dans notre siècle, serait donc accusé à la fois pour son amour et pour sa haine de Napoléon. Et aussi pour son ivrognerie, car, étant absolu, le procès concerne la vie publique ainsi que privée ; Brod condamne K. à mort parce qu'il ne voit chez les femmes que la « sexualité la plus basse » ; je me rappelle les procès politiques à Prague en 1951 ; dans des tirages énormes, on a distribué les biographies des accusés ; c'est alors que pour la première fois j'ai lu un texte pornographique : le récit d'une orgie pendant laquelle le corps nu d'une accusée couvert de chocolat (en pleine époque de pénurie !) a été léché par les langues d'autres accusés, futurs pendus ; au commencement de l'effondrement graduel de l'idéologie communiste, le procès contre Karl Marx (procès qui culmine aujourd'hui avec le déboulonnement de ses statues en Russie et ailleurs) fut entamé par l'attaque de sa vie privée (le premier livre anti-Marx que j'ai lu : le récit de ses rapports sexuels avec sa bonne) ; dans *La Plaisanterie,* un tribunal de trois étudiants juge Ludvik pour une phrase qu'il avait envoyée à sa petite amie ; il se défend en disant l'avoir écrite à toute vitesse, sans réfléchir ; on lui répond :

« ainsi au moins nous savons ce qui se *cache* en toi » ; car tout ce que l'accusé dit, murmure, pense, tout ce qu'il cache en lui sera livré à la disposition du tribunal.

Le procès est absolu en ceci encore qu'il ne reste pas dans les limites de la vie de l'accusé ; si tu perds le procès, dit l'oncle à K., « tu seras rayé de la société, et toute ta parenté avec » ; la culpabilité d'un juif contient celle des juifs de tous les temps ; la doctrine communiste sur l'influence de l'origine de classe englobe dans la faute de l'accusé la faute de ses parents et grands-parents ; dans le procès qu'il fait à l'Europe pour le crime de colonisation, Sartre n'accuse pas les colons, mais l'Europe, *toute* l'Europe, l'Europe de *tous les temps ;* car « le colon est dans chacun de nous », car « un homme, chez nous, ça veut dire un complice puisque nous avons *tous* profité de l'exploitation coloniale ». L'esprit du procès ne reconnaît aucune prescriptibilité ; le passé lointain est aussi vivant qu'un événement d'aujourd'hui ; et même une fois mort, tu n'échapperas pas : il y a des mouchards au cimetière.

La mémoire du procès est colossale, mais c'est une mémoire toute particulière qu'on peut définir comme *l'oubli de tout ce qui n'est pas crime.* Le procès réduit donc la biographie de l'accusé en *criminographie ;* Victor Farias (dont le livre *Heidegger et le nazisme* est un exemple classique de criminographie) trouve dans la première jeunesse du philosophe les racines de son nazisme sans se préoccuper le moins du monde où se trouvent les racines de son génie ; les tribunaux communistes, pour punir une déviation idéologique de l'accusé, mettaient à l'index *toute* son œuvre (ainsi étaient interdits dans les pays communistes Lukács et Sartre, par exemple, même avec leurs textes procommunistes) ; « pourquoi nos rues portent-elles encore les noms de Picasso, Aragon, Eluard, Sartre ? » se demande en 1991, dans une ivresse post-communiste, un journal parisien ; on est tenté de répondre : pour la valeur de leurs œuvres ! Mais dans son procès contre l'Europe, Sartre a bien dit ce que cela représente, les valeurs : « nos chères valeurs perdent leurs ailes ; à les regarder de près, on n'en trouvera pas une qui ne soit tachée de sang » ; les valeurs tachées ne sont plus valeurs ; l'esprit du procès c'est la réduction de tout à la morale ; c'est le nihilisme absolu à l'égard de tout ce qui est travail, art, œuvre.

Avant même que les intrus ne viennent l'arrêter, K. aperçoit un vieux couple qui, de la maison en face, le regarde « avec une curiosité tout à fait insolite » ; ainsi, dès le début, le *chœur antique des concierges* entre en jeu ; Amalia, du *Château*, n'a jamais été ni accusée ni condamnée, mais il est notoirement connu que l'invisible tribunal s'est offusqué contre elle et cela suffit pour que tous les villageois, de loin, l'évitent ; car si le tribunal impose un *régime du procès* à un pays, tout le peuple est embrigadé dans les grandes manœuvres du procès et centuple son efficacité ; tout un chacun sait qu'il peut être accusé à n'importe quel moment et il rumine d'avance une autocritique ; l'autocritique : asservissement de l'accusé à l'accusateur ; renoncement à son moi ; façon de s'annuler en tant qu'individu ; après la révolution communiste de 1948, une jeune fille tchèque de famille riche s'est sentie coupable pour ses privilèges non mérités d'enfant nantie ; pour battre sa coulpe, elle est devenue une communiste à tel point fervente qu'elle a publiquement renié son père ; aujourd'hui, après la disparition du communisme, elle subit de nouveau un jugement et se sent de nouveau coupable ; passée par la broyeuse de deux procès, de deux autocritiques, elle n'a derrière elle que le désert d'une vie reniée ; même si on lui a rendu entre-temps toutes les maisons confisquées jadis à son père (renié), elle n'est aujourd'hui qu'un être annulé ; doublement annulé ; auto-annulé.

Car on intente un procès non pas pour rendre justice mais pour anéantir l'accusé ; comme l'a dit Brod : celui qui n'aime personne, qui ne connaît que le flirt, il faut qu'il meure ; ainsi K. est égorgé ; Boukharine pendu. Même quand on intente un procès à des morts c'est afin de pouvoir les mettre une seconde fois à mort : en brûlant leurs livres ; en écartant leurs noms des manuels scolaires ; en

démolissant leurs monuments ; en débaptisant les rues qui ont porté leur nom.

LE PROCÈS CONTRE LE SIÈCLE

Depuis à peu près soixante-dix ans l'Europe vit sous un régime de procès. Parmi les grands artistes du siècle, combien d'accusés… Je ne vais parler que de ceux qui représentaient quelque chose pour moi. Il y eut, à partir des années vingt, les traqués du tribunal de la morale révolutionnaire : Bounine, Andreïev, Meyerhold, Pilniak, Veprik (musicien juif russe, martyr oublié de l'art moderne ; il osa, contre Staline, défendre l'opéra condamné de Chostakovitch ; on le fourra dans un camp ; je me souviens de ses compositions pour piano qu'aimait jouer mon père), Mandelstam, Halas (poète adoré du Ludvik de *La Plaisanterie ;* traqué post mortem pour sa tristesse jugée contre-révolutionnaire). Puis, il y eut les traqués du tribunal nazi : Broch (sa photo est sur ma table de travail d'où il me regarde, la pipe à la bouche), Schônberg, Werfel, Brecht, Thomas et Heinrich Mann, Musil, Vancura (le prosateur tchèque que j'aime le plus), Bruno Schulz. Les empires totalitaires ont disparu avec leurs procès sanglants mais *l'esprit du procès* est resté comme héritage, et c'est lui qui règle les comptes. Ainsi sont frappés de procès : les accusés de sympathies pro-nazies :

Hamsun, Heidegger (toute la pensée de la dissidence tchèque lui est redevable, Patocka en tête), Richard Strauss, Gottfried Benn, von Doderer, Drieu la Rochelle, Céline (en 1992, un demi-siècle après la guerre, un préfet indigné refuse de classer sa maison comme monument historique) ; les partisans de Mussolini : Pirandello, Malaparte, Marinetti, Ezra Pound (pendant des mois l'armée américaine l'a tenu dans une cage, sous le soleil brûlant d'Italie, comme une bête ; dans son atelier à Reykjavik, Kristjân Davidsson me montre une grande photo de lui : « Depuis cinquante ans, il m'accompagne partout où je vais ») ; les pacifistes munichois : Giono, Alain, Morand, Montherlant, Saint-John Perse (membre de la délégation française à Munich, il participait au plus près à l'humiliation de mon pays natal) ; puis, les communistes et leurs sympathisants : Maïakovski (aujourd'hui, qui se souvient de sa poésie d'amour, de ses incroyables métaphores ?), Gorki, G.B. Shaw, Brecht (qui subit ainsi son second procès), Eluard (cet ange exterminateur qui ornait sa signature de l'image de deux épées), Picasso, Léger, Aragon (comment pourrais-je oublier qu'il m'a tendu la main à un moment difficile de ma vie ?), Nezval (son autoportrait à l'huile est accroché à côté de ma bibliothèque), Sartre. Certains subissent un double procès, accusés d'abord de trahison envers la révolution, accusés ensuite en raison des services qu'ils lui avaient rendus auparavant : Gide (symbole de tout le mal, pour les anciens pays communistes), Chostakovitch (pour racheter sa musique difficile, il fabriquait des inepties pour les besoins du régime ; il prétendait que pour l'histoire de l'art une non-valeur est chose nulle et non avenue ; il ne savait pas que pour le tribunal c'est précisément la non-valeur qui compte), Breton, Malraux (accusé hier d'avoir trahi les idéaux révolutionnaires, accusable demain de les avoir eus), Tibor Déry (quelques proses de cet écrivain communiste, emprisonné après le massacre de Budapest, furent pour moi la première grande réponse *littéraire,* non-propagandiste, au stalinisme). La fleur la plus exquise du siècle, l'art moderne des années vingt et trente, fut même triplement accusée : par le tribunal nazi d'abord, en tant qu'*Entartete Kunst,* « art dégénéré » ; par le tribunal communiste ensuite, en tant que « formalisme élitiste étranger au peuple » ; et enfin, par le tribunal du capitalisme triomphant, en tant qu'art ayant trempé dans les illusions révolutionnaires.

Comment est-il possible que le chauvin de la Russie soviétique, le faiseur de propagande versifiée, celui que Staline lui-même appela « le plus grand poète de notre époque », comment est-il possible

que Maïakovski demeure pourtant un immense poète, un des plus grands ? Avec sa capacité d'enthousiasme, avec ses larmes d'émotion qui l'empêchent de voir clairement le monde extérieur, la poésie lyrique, cette déesse intouchable, n'a-t-elle pas été prédestinée à devenir, un jour fatal, l'embellisseuse des atrocités et leur « servante au grand cœur » ? Voilà les questions qui m'ont fasciné quand, il y a vingt-trois ans, j'ai écrit *La vie est ailleurs*, roman où Jaromil, un jeune poète de moins de vingt ans, devient le serviteur exalté du régime stalinien. J'ai été effaré quand des critiques, faisant pourtant l'éloge de mon livre, voyaient dans mon héros un faux poète, voire un salaud. À mes yeux, Jaromil était un poète authentique, une âme innocente ; sans cela je n'aurais vu aucun intérêt à mon roman. Est-ce moi, le coupable du malentendu ? Me suis-je mal exprimé ? Je ne le crois pas. Être un vrai poète et adhérer en même temps (comme Jaromil ou Maïakovski) à une incontestable horreur est un *scandale*. C'est par ce mot que les Français désignent un événement injustifiable, inacceptable, qui contredit la logique et qui est pourtant réel. Nous sommes tous inconsciemment tentés d'éluder les scandales, de faire comme s'ils n'existaient pas. C'est pourquoi nous préférons dire que les grandes figures de la culture compromises avec les horreurs de notre siècle étaient des salauds ; c'est logique, c'est dans l'ordre des choses ; mais ce n'est pas vrai ; ne serait-ce qu'à cause de leur vanité, sachant qu'ils sont vus, regardés, jugés, les artistes, les philosophes sont anxieusement soucieux d'être honnêtes et courageux, d'être du bon côté et dans le vrai. Ce qui rend le scandale encore plus indéchiffrable. Si on ne veut pas sortir de ce siècle aussi bête qu'on y est entré, il faut abandonner le moralisme facile du procès et penser l'énigme de ce scandale, la penser jusqu'au bout, même si cela doit nous mener à une remise en question de toutes les certitudes que nous avons sur l'homme en tant que tel.

Mais le conformisme de l'opinion publique est une force qui s'est érigée en tribunal, et le tribunal n'est pas là pour perdre son temps avec des pensées, il est là pour instruire des procès. Et au fur et à mesure qu'entre les juges et les accusés l'abîme du temps se creuse, c'est toujours une moindre expérience qui juge une expérience plus grande. Des immatures jugent les errements de Céline sans se rendre compte que les romans de Céline, grâce à ces errements, contiennent un savoir existentiel qui, s'ils le comprenaient, pourrait les rendre plus adultes. Car le pouvoir de la culture réside là : il rachète l'horreur en la transsubstantiant en sagesse existentielle. Si l'esprit du procès réussit à anéantir la culture de ce siècle, il ne restera derrière nous qu'un souvenir des atrocités chanté par une chorale d'enfants.

LES INCULPABILISABLES DANSENT

La musique appelée (couramment et vaguement) *rock* inonde l'ambiance sonore de la vie quotidienne depuis vingt ans ; elle s'est emparée du monde au moment même où le XX^e^ siècle, avec dégoût, vomit son Histoire ; une question me hante : cette coïncidence est-elle fortuite ? Ou bien y a-t-il un sens caché dans cette rencontre des procès finals du siècle et de l'extase du rock ? Dans le hurlement extatique, le siècle veut-il s'oublier ? Oublier ses utopies sombrées dans l'horreur ? Oublier son art ? Un art qui par sa subtilité, par sa vaine complexité, irrite les peuples, offense la sainte Démocratie ?

Le mot *rock* est vague ; je préfère donc décrire la musique à laquelle je pense : des voix humaines prévalent sur des instruments, des voix aiguës sur des voix basses ; la dynamique est sans contrastes et persiste dans l'immuable *fortissimo* qui transforme le chant en hurlement ; comme dans le jazz, le rythme accentue le deuxième temps de la mesure, mais d'une façon plus stéréotypée et plus bruyante ;

l'harmonie et la mélodie sont simplistes et mettent ainsi en valeur la couleur de la sonorité, seul composant inventif de cette musique ; tandis que les rengaines de la première moitié du siècle avaient des mélodies qui faisaient pleurer le pauvre peuple (et enchantaient l'ironie musicale de Mahler et de Stravinski), cette musique dite de rock est exempte du péché de sentimentalité ; elle n'est pas sentimentale, elle est extatique, elle est la prolongation d'un seul moment d'extase ; et puisque l'extase est un moment arraché au temps, un court moment sans mémoire, moment entouré d'oubli, le motif mélodique n'a pas d'espace pour se développer, il ne fait que se répéter, sans évolution et sans conclusion (le rock est la seule musique « légère » où la mélodie ne soit pas prédominante ; les gens ne fredonnent pas les mélodies de rock).

Chose curieuse : grâce à la technique de reproduction sonore, cette musique de l'extase résonne sans cesse et partout, donc hors des situations extatiques. L'image acoustique de l'extase est devenue décor quotidien de notre lassitude. Ne nous invitant à aucune orgie, à aucune expérience mystique, que veut-elle nous dire, cette extase banalisée ? Qu'on l'accepte. Qu'on s'y habitue. Qu'on respecte la place privilégiée qu'elle occupe. Qu'on observe la *morale* qu'elle édicté.

La morale de l'extase est contraire à celle du procès ; sous sa protection tout le monde fait tout ce qu'il veut : déjà, chacun peut sucer son pouce à son aise, depuis sa petite enfance jusqu'au baccalauréat, et c'est une liberté à laquelle personne ne sera prêt à renoncer ; regardez autour de vous dans le métro ; assis, debout, chacun a le doigt dans un des orifices de son visage ; dans l'oreille, dans la bouche, dans le nez ; personne ne se sent vu par l'autre et chacun songe à écrire un livre pour pouvoir dire son inimitable et unique moi qui se cure le nez ; personne n'écoute personne, tout le monde écrit et chacun écrit comme on danse le rock : seul, pour soi, concentré sur soi-même, et faisant pourtant les mêmes mouvements que tous les autres. Dans cette situation d'*égocentrisme uniformisé*, le sentiment de culpabilité ne joue plus le même rôle que jadis ; les tribunaux travaillent toujours, mais ils sont fascinés uniquement par le passé ; ils ne visent que le cœur du siècle ; ils ne visent que les générations âgées ou mortes. Les personnages de Kafka étaient culpabilisés par l'autorité du père ; c'est parce que son père le disgracie que le héros du *Verdict* se noie dans une rivière ; ce temps est révolu : dans le monde du rock, on a chargé le père d'un tel poids de culpabilité que, depuis longtemps, il permet tout. Les inculpabilisables dansent.

Récemment, deux adolescents ont assassiné un prêtre : j'entends le commentaire à la télévision ; un autre prêtre parle, la voix tremblante de compréhension : « Il faut prier pour le prêtre qui fut victime de sa mission : il s'occupait spécialement de la jeunesse. Mais il faut prier aussi pour les deux adolescents malheureux ; eux aussi étaient victimes : de leurs pulsions. »

Au fur et à mesure que la liberté de la pensée, la liberté des mots, des attitudes, des blagues, des réflexions, des idées dangereuses, des provocations intellectuelles se rétrécit, surveillée qu'elle est par la vigilance du tribunal du conformisme général, *la liberté des pulsions* va grandissant. On prêche la sévérité contre les péchés de la pensée ; on prêche le pardon pour les crimes commis dans l'extase émotive.

LES CHEMINS DANS LE BROUILLARD

Les contemporains de Robert Musil admiraient beaucoup plus son intelligence que ses livres ; selon eux, il aurait dû écrire des essais et non pas des romans. Pour réfuter cette opinion il suffit d'une preuve négative : lire les essais de Musil ; qu'ils sont lourds, ennuyeux et sans charme ! Car Musil est un grand penseur *seulement* dans ses romans. Sa pensée a besoin de se nourrir des situations concrètes

de personnages concrets ; bref, c'est une *pensée romanesque,* non pas philosophique.

Chaque premier chapitre des dix-huit parties de *Tom Jones,* de Fielding, est un court essai. Le premier traducteur français, au XVIIIe siècle, les a tous, purement et simplement, éliminés en alléguant qu'ils ne répondaient pas au goût des Français. Tourgueniev reprochait à Tolstoï les passages essayistiques traitant de la philosophie de l'Histoire dans *La Guerre et la Paix.* Tolstoï commença à douter de lui-même et, sous la pression des conseils, il élimina ces passages pour la troisième édition du roman. Heureusement, plus tard, il les réincorpora.

Il y a une réflexion romanesque comme il y a un dialogue et une action romanesques. Les longues réflexions historiques dans *La Guerre et la Paix* sont impensables hors du roman, par exemple dans une revue scientifique. À cause du langage, bien sûr, plein de comparaisons et de métaphores intentionnellement naïves. Mais surtout parce que Tolstoï parlant de l'Histoire ne s'intéresse pas, comme le ferait un historien, à la description exacte des événements, à leurs conséquences pour la vie sociale, politique, culturelle, à l'évaluation du rôle d'un tel ou d'un tel, etc. ; il s'intéresse à l'Histoire en tant que *nouvelle dimension de l'existence humaine.*

L'Histoire est devenue expérience concrète de tout un chacun vers le début du XIXe siècle, pendant ces guerres napoléoniennes dont parle *La Guerre et la Paix,* ces guerres, d'un choc, firent comprendre à chaque Européen que le monde autour de lui se trouve en proie à un changement perpétuel qui s'ingère dans sa vie, la transforme et la maintient en branle. Avant le XIXe siècle, les guerres, les révoltes étaient ressenties comme des catastrophes naturelles, la peste ou un tremblement de terre. Les gens n'apercevaient dans les événements historiques ni une unité ni une continuité et ne pensaient pas pouvoir infléchir leur course. Jacques le Fataliste de Diderot fut enrôlé dans un régiment, puis blessé gravement dans une bataille ; toute sa vie en sera marquée, il boitera jusqu'à la fin de ses jours. Pourtant, de cette bataille si importante pour Jacques, le roman ne dit rien. Et quoi dire, d'ailleurs ? Et pourquoi le dire ? Toutes les guerres étaient pareilles. Dans les romans du XVIIIe siècle le moment historique n'est déterminé que très approximativement. C'est seulement avec le début du XIXe siècle, à partir de Scott et de Balzac, que toutes les guerres ne semblent plus pareilles et que les personnages de romans vivent dans un temps précisément daté.

Tolstoï revient aux guerres napoléoniennes avec un recul de cinquante ans. Dans son cas, la nouvelle perception de l'Histoire ne s'inscrit pas seulement dans la structure du roman devenue de plus en plus apte à capter (dans les dialogues, par les descriptions) le caractère historique des événements racontés ; ce qui l'intéresse en premier lieu c'est le rapport de l'homme à l'Histoire (sa capacité de la dominer ou de lui échapper, d'être libre à l'égard d'elle ou non) et il aborde ce problème directement, en tant que *thème* de son roman, thème qu'il examine par tous les moyens, y compris la réflexion romanesque.

Tolstoï polémique contre l'idée que l'Histoire est faite par la volonté et par la raison des grands personnages. Selon lui, l'Histoire se fait elle-même, obéissant à ses propres lois mais qui restent obscures à l'homme. Les grands personnages « étaient des *instruments inconscients* de l'Histoire, ils accomplissaient une œuvre dont *le sens leur échappait ».* Plus loin : « La Providence contraignait chacun de ces hommes à collaborer, tout en poursuivant des buts personnels, à un unique et grandiose résultat, dont aucun d'eux, que ce fût Napoléon ou Alexandre ou encore moins l'un quelconque des acteurs, *n'avait la moindre idée*. » Et encore : « L'homme vit consciemment pour lui-même, mais participe *inconsciemment* à la poursuite des buts historiques de l'humanité tout entière. » D'où cette conclusion énorme : « *L'Histoire, c'est-à-dire la vie inconsciente, générale, grégaire de l'humanité… »* (Je souligne moi-même les formules-clés.)

Par cette conception de l'Histoire, Tolstoï dessine l'espace métaphysique dans lequel ses

personnages se meuvent. Ne connaissant ni le sens de l'Histoire ni sa course future, ne connaissant même pas le sens objectif de leurs propres actes (par lesquels ils participent « inconsciemment » aux événements dont « le sens leur échappe ») ils avancent dans leur vie comme on avance *dans le brouillard.* Je dis brouillard, non pas obscurité. Dans l'obscurité, on ne voit rien, on est aveugle, on est à la merci, on n'est pas libre. Dans le brouillard, on est libre, mais c'est la liberté de celui qui est dans le brouillard : il voit à cinquante mètres devant lui, il peut nettement distinguer les traits de son interlocuteur, il peut se délecter de la beauté des arbres qui jalonnent le chemin et même observer ce qui se passe à proximité et réagir.

L'homme est celui qui avance dans le brouillard. Mais quand il regarde en arrière pour juger les gens du passé il ne voit aucun brouillard sur leur chemin. De son présent, qui fut leur avenir lointain, leur chemin lui paraît entièrement clair, visible dans toute son étendue. Regardant en arrière, l'homme voit le chemin, il voit les gens qui s'avancent, il voit leurs erreurs, mais le brouillard n'est plus là. Et pourtant, tous, Heidegger, Maïakovski, Aragon, Ezra Pound, Gorki, Gottfried Benn, Saint-John Perse, Giono, tous ils marchaient dans le brouillard, et on peut se demander : qui est le plus aveugle ? Maïakovski qui en écrivant son poème sur Lénine ne savait pas où mènerait le léninisme ? Ou nous qui le jugeons avec le recul des décennies et ne voyons pas le brouillard qui l'enveloppait ?

L'aveuglement de Maïakovski fait partie de l'éternelle condition humaine.

Ne pas voir le brouillard sur le chemin de Maïakovski, c'est oublier ce qu'est l'homme, oublier ce que nous sommes nous-mêmes.

NEUVIÈME PARTIE

LÀ, VOUS N'ÊTES PAS CHEZ VOUS, MON CHER

1

Vers la fin de sa vie, Stravinski a décidé de rassembler toute son œuvre en une grande édition discographique dans sa propre exécution, comme pianiste ou chef d'orchestre, afin qu'existe une version sonore autorisée de toute sa musique. Cette volonté d'assumer lui-même le rôle de l'exécutant a souvent provoqué une réaction irritée : avec quel acharnement, dans son livre édité en 1961, Ernest Ansermet a-t-il voulu se moquer de lui : quand Stravinski dirige l'orchestre, il est saisi « d'une telle panique qu'il serre son pupitre contre le podium de peur de tomber, qu'il ne peut quitter du regard une partition qu'il connaît pourtant par cœur, et qu'il compte les temps ! » ; il interprète sa musique « littéralement et en esclave » ; « en tant qu'exécutant toute joie l'abandonne ».

Pourquoi ce sarcasme ?

J'ouvre la correspondance de Stravinski : l'échange épistolaire avec Ansermet commence en 1914 ; cent quarante-six lettres de Stravinski : mon cher Ansermet, mon cher, mon cher ami, bien cher, mon cher Ernest ; pas l'ombre d'une tension ; puis, comme un coup de tonnerre :

« Paris, le 14 octobre 1937 :

En toute hâte, mon cher, il n'y a aucune raison de faire ces coupures dans *Jeu de cartes* joué au concert […] Les pièces de ce genre sont des suites de danses dont la forme est rigoureusement symphonique et qui ne demandent aucune explication à donner au public, car il ne s'y trouve point d'éléments descriptifs, illustrant l'action scénique, qui puissent entraver l'évolution symphonique des morceaux qui se suivent.

S'il vous est venu par la tête cette idée étrange de me demander d'y faire des coupures, c'est que l'enchaînement des morceaux composant *Jeu de cartes* vous paraît personnellement un peu ennuyeux. Je n'y peux vraiment rien. Mais ce qui m'étonne surtout, c'est que vous tâchiez de me convaincre, moi, d'y faire des coupures, moi qui viens de diriger cette pièce à Venise et qui vous ai raconté avec quelle joie le public l'a accueillie. Ou bien vous avez oublié ce que je vous ai raconté, ou bien vous n'attachez pas grande importance à mes observations et à mon sens critique. D'autre part, je ne crois vraiment pas que votre public soit moins intelligent que celui de Venise.

Et penser que c'est vous qui me proposez de découper ma composition, avec toutes les chances de la déformer, afin que celle-ci soit mieux comprise du public, – vous qui n'avez pas eu peur de ce public en lui jouant une œuvre aussi risquée au point de vue succès et compréhension de vos auditeurs que la *Symphonie d'instruments à vent !*

Je ne peux donc pas vous laisser faire des coupures dans *Jeu de cartes ;* je crois qu'il vaut mieux ne pas le jouer du tout qu'à contrecœur.

Je n'ai plus rien à ajouter, et là-dessus je mets un point. »

Le 15 octobre, réponse d'Ansermet :

« Je vous demanderai seulement si vous me pardonneriez la petite coupure dans la marche de la seconde mesure de 45 jusqu'à la seconde mesure de 58. »

Stravinski réagit le 19 octobre :

« […] Je regrette, mais je ne puis vous accorder *aucune* coupure dans *Jeu de cartes.*

L'absurde coupure que vous me demandez *estropie* ma petite marche qui a sa forme et son sens constructif dans l'ensemble de la composition (*sens constructif* que vous prétendez défendre). Vous découpez ma marche uniquement parce que la partie de son milieu et de son développement vous plaît

moins que le reste. Ce n'est pas uni raison suffisante à mes yeux et je voudrais vous dire : "Mais vous n'êtes pas chez vous, mon cher", je ne vous avais jamais dit : "Tenez, vous avez ma partition et vous en ferez ce que bon vous plaira."

Je vous répète : ou vous jouez *Jeu de cartes* tel quel ou vous ne le jouez pas du tout.

Vous semblez ne pas avoir compris que ma lettre du 14 octobre était très catégorique sur ce point. »

Par la suite, ils n'échangeront que quelques lettres, laconiques, froides. En 1961, Ansermet édite en Suisse un volumineux livre musicologique avec un long chapitre qui est une attaque contre l'insensibilité de la musique de Stravinski (et contre son incompétence en tant que chef d'orchestre). Ce n'est qu'en 1966 (vingt-neuf ans après leur dispute) qu'on peut lire cette petite réponse de Stravinski à une lettre réconciliante d'Ansermet :

« Mon cher Ansermet,

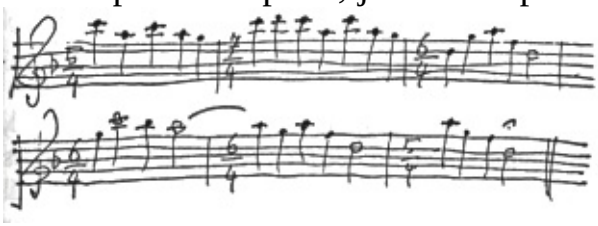
votre lettre m'a touché. Nous sommes tous les deux assez âgés pour ne pas penser à la fin de nos jours ; et je ne voudrais pas finir ces jours avec le poids pénible d'une inimitié. »

Formule archétypale dans une situation archétypale : c'est ainsi que souvent, à la fin de leur vie, des amis qui se sont trahis font un trait sur leur hostilité, froidement, sans pour autant redevenir amis.

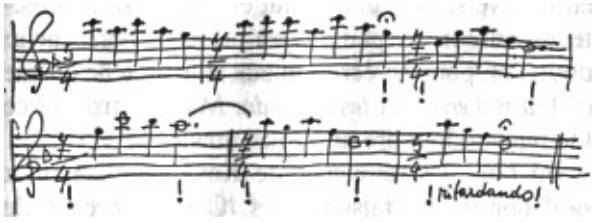
L'enjeu de la dispute qui a fait exploser l'amitié est clair : les droits d'auteur de Stravinski, droits d'auteur dits *moraux ;* la colère de l'auteur qui ne supporte pas qu'on touche à son œuvre ; et, de l'autre côté, la vexation d'un interprète qui ne tolère pas l'orgueil de l'auteur et essaie de tracer des limites à son pouvoir.

2

J'écoute *Le Sacre du printemps* dans l'interprétation de Léonard Bernstein ; le célèbre passage lyrique dans les *Rondes printanières* me paraît suspect ; j'ouvre la partition :



Ce qui, dans l'interprétation de Bernstein, devient :



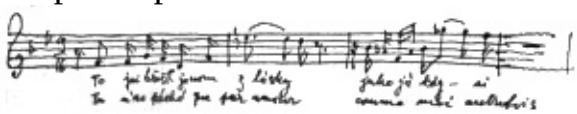
Le charme inédit du passage cité consiste dans la tension entre le lyrisme de la mélodie et le rythme, mécanique et en même temps bizarrement irrégulier ; si ce rythme n'est pas observé exactement, avec une précision d'horloge, si on le *rubatise,* si à la fin de chaque phrase on prolonge la dernière note (ce que fait Bernstein), la tension disparaît et le passage se banalise.

Je pense aux sarcasmes d'Ansermet. Je préfère cent fois l'interprétation précise de Stravinski, même s'il « serre son pupitre contre le podium de peur de tomber et compte les temps ».

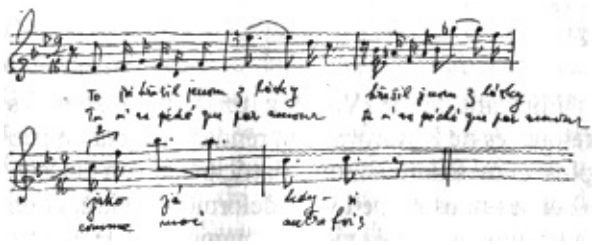
3

Dans sa monographie de Janacek, Jaroslav Vogel, lui-même chef d'orchestre, s'arrête sur les retouches qu'a apportées Kovarovic à la partition de *Jenufa.* Il les approuve et les défend. Attitude étonnante ; car même si les retouches de Kovarovic étaient efficaces, bonnes, raisonnables, elles sont inacceptables par principe, et l'idée même de faire l'arbitrage entre la version d'un créateur et celle de son correcteur (censeur, adaptateur) est perverse. Sans aucun doute, on pourrait écrire mieux telle ou telle phrase *d'A la recherche du temps perdu.* Mais où trouver ce fou qui voudrait lire un Proust amélioré ?

En plus, les retouches de Kovarovic sont tout sauf bonnes ou raisonnables. Comme preuve de leur justesse, Vogel cite la dernière scène où après la découverte de son enfant assassiné, après l'arrestation de sa marâtre, Jenufa se trouve seule avec Laca. Jaloux de Steva, Laca avait autrefois, par vengeance, balafré le visage de Jenufa ; maintenant, Jenufa lui pardonne : c'est par amour qu'il l'avait blessée ; de même qu'elle aussi avait péché par amour :



Ce « comme moi autrefois », allusion à son amour pour Steva, est dit très rapidement, comme un petit cri, sur les notes aiguës qui montent et s'interrompent ; comme si Jenufa évoquait quelque chose qu'elle voudrait oublier immédiatement. Kovarovic élargit la mélodie de ce passage (il « la fait s'épanouir », comme le dit Vogel) en la transformant ainsi :



N'est-ce pas, dit Vogel, que le chant de Jenufa devient plus beau sous la plume de Kovarovic ? N'est-ce pas qu'en même temps le chant reste tout à fait janacékien ? Oui, si on voulait pasticher Janacek, on ne pourrait faire mieux. N'empêche que la mélodie ajoutée est une absurdité. Tandis que chez Janacek Jenufa rappelle rapidement, avec une horreur retenue, son « péché », chez Kovarovic elle s'attendrit à ce souvenir, elle s'attarde sur lui, elle en est émue (son chant prolonge les mots : amour, moi et autrefois). Ainsi, face à Laca, elle chante la nostalgie de Steva, rival de Laca, elle chante l'amour pour Steva qui est la cause de tout son malheur ! Comment Vogel, partisan passionné de Janacek, a-t-il pu défendre un tel non-sens psychologique ? Comment a-t-il pu le sanctionner en sachant que la révolte esthétique de Janacek a sa racine précisément dans le refus de l'irréalisme psychologique courant dans la pratique de l'opéra ? Comment est-il possible d'aimer quelqu'un et en même temps à tel point de le mécomprendre ?

4

Pourtant, et là Vogel a raison : ce sont les retouches de Kovarovic qui, rendant l'opéra un peu plus conventionnel, ont participé à son succès. « Laissez-nous un peu vous déformer, Maître, et on vous aimera. » Mais vient le moment où le Maître refuse d'être aimé à ce prix et préfère être détesté et compris.

Quels sont les moyens que possède un auteur pour se faire comprendre tel qu'il est ? Pas très nombreux, pour Hermann Broch dans les années trente et dans l'Autriche coupée de l'Allemagne devenue fasciste, ni plus tard, dans la solitude de son émigration : quelques conférences, où il exposait

son esthétique du roman ; puis, des lettres aux amis, à ses lecteurs, aux éditeurs, aux traducteurs ; il n'a rien négligé étant, par exemple, extrêmement soucieux des petits textes publiés sur la jaquette de ses livres. Dans une lettre à son éditeur, il proteste contre la proposition de quatrième page de couverture pour *Les Somnambules* qui met son roman en comparaison avec Hugo von Hofmannsthal et Italo Svevo. Il avance une contre-proposition : le mettre en parallèle avec Joyce et Gide.

Arrêtons-nous sur cette proposition : quelle est, en fait, la différence entre le contexte Broch-Svevo-Hofmannsthal et le contexte Broch-Joyce-Gide ? Le premier contexte est *littéraire* dans le sens large et vague du mot ; le second est spécifiquement *romanesque* (c'est du Gide des *Faux-Monnayeurs* que Broch se réclame). Le premier contexte est un *petit contexte,* c'est-à-dire local, centre-européen. Le deuxième est un *grand contexte,* c'est-à-dire international, mondial. En se plaçant à côté de Joyce et de Gide, Broch insiste pour que son roman soit perçu dans le contexte du *roman européen ;* il se rend compte que *Les Somnambules,* de même *qu'Ulysse* ou *Les Faux-Monnayeurs,* est une œuvre qui révolutionne la forme romanesque, qui crée une autre esthétique du roman, et que celle-ci ne peut être comprise que sur la toile de fond de l'histoire du *roman en tant que tel*.

Cette exigence de Broch est valable pour toute œuvre importante. Je ne le répéterai jamais assez : la valeur et le sens d'une œuvre peuvent être appréciés seulement dans le grand contexte international. Cette vérité devient particulièrement impérieuse pour tout artiste se trouvant dans un relatif isolement. Un surréaliste français, un auteur du « nouveau roman », un naturaliste du XIX^e^ siècle, sont tous portés par une génération, par un mouvement mondialement connu, leur programme esthétique précède, pour ainsi dire, leur œuvre. Mais Gombrowicz, où le situer ? Comment comprendre son esthétique ?

Il quitte son pays en 1939, quand il a trente-cinq ans. Comme pièce d'identité d'artiste il emporte avec lui un seul livre, *Ferdydurke,* roman génial, en Pologne à peine connu, totalement inconnu ailleurs. Il débarque loin de l'Europe, en Argentine. Il est inimaginablement seul. Jamais les grands écrivains argentins ne se sont rapprochés de lui. L'émigration polonaise anticommuniste est peu curieuse de son art. Pendant quatorze ans, sa situation reste inchangée, et vers 1953 il se met à écrire et à éditer son *Journal*. On n'y apprend pas grand-chose sur sa vie, c'est avant tout un exposé de sa position, une perpétuelle auto-explication, esthétique et philosophique, un manuel de sa « stratégie », ou encore mieux : c'est son testament ; non qu'il pensât alors à sa mort, il a voulu imposer, comme volonté dernière et définitive, sa propre compréhension de lui-même et de son œuvre.

Il délimite sa position par trois refus-clés : refus de la soumission à l'engagement politique de l'émigration polonaise (non pas qu'il ait des sympathies procommunistes mais parce que le principe de l'art engagé lui répugne) ; refus de la tradition polonaise (selon lui, on peut faire quelque chose de valable pour la Pologne seulement en s'opposant à la « polonité », en secouant son pesant héritage romantique) ; refus, enfin, du modernisme occidental des années soixante, modernisme stérile, « déloyal envers la réalité », impuissant dans l'art du roman, universitaire, snob, absorbé par son auto-théorisation (non pas que Gombrowicz soit moins moderne, mais son modernisme est différent). C'est surtout cette troisième « clause du testament » qui est importante, décisive et en même temps opiniâtrement mécomprise.

Ferdydurke a été édité en 1937, un an avant *La Nausée*, mais, Gombrowicz inconnu, Sartre célèbre, *La Nausée* a pour ainsi dire confisqué, dans l'histoire du roman, la place due à Gombrowicz. Tandis que dans *La Nausée* la philosophie existentialiste a pris un accoutrement romanesque (comme si un professeur, pour amuser les élèves qui s'endorment, décidait de leur donner une leçon en forme de roman), Gombrowicz a écrit un vrai roman qui renoue avec l'ancienne tradition du roman comique (dans le sens de Rabelais, de Cervantes, de Fiel-ding) si hien que les problèmes existentiels, dont il

était passionné non moins que Sartre, apparaissent chez lui sous un jour non-sérieux et drôle.

Ferdydurke est une de ces œuvres majeures (avec *Les Somnambules,* avec *L'Homme sans qualités)* qui inaugurent, selon moi, le « troisième temps » de l'histoire du roman en faisant ressusciter l'expérience oubliée du roman prébalzacien et en s'emparant des domaines considérés naguère comme réservés à la philosophie. Que *La Nausée,* et non pas *Ferdydurke,* soit devenue l'exemple de cette nouvelle orientation a eu de fâcheuses conséquences : la nuit de noces de la philosophie et du roman s'est déroulée dans l'ennui réciproque. Découvertes vingt, trente ans après leur naissance, l'œuvre de Gombrowicz, celles de Broch, de Musil (et celle de Kafka, bien sûr) n'avaient plus la force nécessaire pour séduire une génération et créer un mouvement ; interprétées par une autre école esthétique qui, à beaucoup d'égards, leur était opposée, elles étaient respectées, admirées même, mais incomprises, si bien que le plus grand tournant dans l'histoire du roman de notre siècle est passé inaperçu.

5

Tel était aussi, j'en ai déjà parlé, le cas de Janacek. Max Brod se mit à son service comme au service de Kafka : avec une ardeur désintéressée. Rendons-lui cette gloire : il s'est mis au service des deux plus grands artistes qui ont jamais vécu dans le pays où je suis né. Kafka et Janacek : tous les deux mésestimés ; tous les deux avec une esthétique difficile à saisir ; tous les deux victimes de la petitesse de leur milieu. Prague représentait pour Kafka un énorme handicap. Il y était isolé du monde littéraire et éditorial allemand, et cela lui a été fatal. Ses éditeurs se sont très peu occupés de cet auteur que, en personne, ils connaissaient à peine. Joachim Unseld, fils d'un grand éditeur allemand, consacre un livre à ce problème et démontre que c'était là la raison la plus probable (je trouve cette idée très réaliste) pour laquelle Kafka n'achevait pas des romans que personne ne lui réclamait. Car si un auteur n'a pas la perspective concrète d'éditer son manuscrit, rien ne le pousse à y mettre la dernière touche, rien ne l'empêche de ne pas l'écarter provisoirement de sa table et de passer à autre chose.

Pour les Allemands, Prague n'était qu'une ville de province, de même que Brno pour les Tchèques. Tous les deux, Kafka et Janacek, étaient donc des provinciaux. Tandis que Kafka était quasi inconnu dans un pays dont la population lui était étrangère, Janacek, dans le même pays, était bagatellisé par les siens.

Qui veut comprendre l'incompétence esthétique du fondateur de la kafkologie devrait lire sa monographie de Janacek. Monographie enthousiaste qui, certainement, a beaucoup aidé le maître mésestimé. Mais qu'elle est faible, qu'elle est naïve ! Avec de grands mots, cosmos, amour, compassion, humiliés et offensés, musique divine, âme hypersensible, âme tendre, âme d'un rêveur, et sans la moindre analyse structurale, sans la moindre tentative pour saisir l'esthétique concrète de la musique janacékienne. Connaissant la haine de la musicologie praguoise envers le compositeur de province, Brod a voulu prouver que Janacek faisait partie de la tradition nationale et qu'il était parfaitement digne du très-grand Smetana, l'idole de l'idéologie nationale tchèque. Il s'est à tel point laissé obnubiler par cette polémique tchèque, provinciale, bornée, que toute la musique du monde s'est enfuie de son livre, et que de tous les compositeurs de tous les temps n'y restait mentionné que le seul Smetana.

Ah, Max, Max ! Il ne faut jamais se précipiter sur le terrain de l'adversaire ! Là, tu ne trouveras que foule hostile, arbitres vendus ! Brod n'a pas profité de sa position de non-Tchèque pour déplacer Janacek dans le *grand contexte,* le contexte cosmopolite de la musique européenne, le seul où il

pouvait être défendu et compris ; il le réenferma dans son horizon national, le coupa de la musique moderne, et scella son isolement. Les premières interprétations collent à une œuvre, elle ne s'en débarrassera pas. De même que la pensée de Brod restera à jamais perceptible dans toute la littérature sur Kafka, de même Janacek souffrira à jamais de la provincialisation que lui ont infligée ses compatriotes et que Brod a confirmée.

Énigmatique Brod. Il aimait Janacek ; aucune arrière-pensée ne le guidait, seul l'esprit de justice ; il l'a aimé pour l'essentiel, pour son art. Mais cet art, il ne le comprenait pas.

Jamais je n'arriverai au bout du mystère de Brod. Et Kafka ? Qu'en pensait-il, lui ? Dans son journal de 1911, il raconte : un jour, ils sont allés tous les deux voir un peintre cubiste, Willi Nowak, qui venait d'achever un cycle de portraits de Brod, des lithographies ; à la manière qu'on connaît de Picasso, le premier dessin était fidèle, tandis que les autres, dit Kafka, s'éloignaient de plus en plus du modèle pour aboutir à une extrême abstraction.

Brod était embarrassé ; il n'aimait pas ces dessins, sauf le premier, réaliste, qui par contre lui plaisait beaucoup parce que, note Kafka avec une tendre ironie, « outre sa ressemblance, il portait autour de la bouche et des yeux des traits nobles et calmes… »

Brod comprenait le cubisme aussi mal qu'il comprenait Kafka et Janacek. En faisant tout pour les libérer de leur isolement social, il confirma leur *solitude esthétique.* Car son dévouement pour eux signifiait : même celui qui les aimait, et qui était donc le mieux disposé à les comprendre, était étranger à leur art.

6

Je suis toujours surpris de l'étonnement que provoque la décision (prétendue) de Kafka de détruire toute son œuvre. Comme si une telle décision était a priori absurde. Comme si un auteur ne pouvait pas avoir assez de raisons d'emmener, pour son dernier voyage, son œuvre avec lui.

Il peut arriver, en effet, qu'au moment du bilan l'auteur constate qu'il désaime ses livres. Et qu'il ne veuille pas laisser après lui ce lugubre monument de sa défaite. Je sais, je sais, vous lui objecterez qu'il se trompe, qu'il succombe à une dépression maladive, mais vos exhortations n'ont pas de sens. C'est lui qui est chez lui dans son œuvre, et pas vous, mon cher !

Autre raison plausible : l'auteur aime toujours son œuvre mais il n'aime pas le monde. Il ne peut supporter l'idée de la laisser ici à la merci de l'avenir qu'il trouve haïssable.

Et encore un autre cas de figure : l'auteur aime toujours son œuvre et ne s'intéresse même pas à l'avenir du monde, mais ayant ses propres expériences avec le public il a compris la *vanitas vanitatum* de l'art, l'inévitable incompréhension qui est son sort, l'incompréhension (non pas la sous-estimation, je ne parle pas des vaniteux) dont il a souffert durant sa vie et dont il ne veut pas souffrir post mortem. (Ce n'est, d'ailleurs, peut-être, que la brièveté de la vie qui empêche les artistes de comprendre jusqu'au bout la vanité de leur travail et d'organiser à temps l'oubli et de leur œuvre et d'eux-mêmes.)

Tout cela, ne sont-ce pas des raisons valables ? Mais si. Pourtant, ce n'étaient pas celles de Kafka : il était conscient de la valeur de ce qu'il écrivait, il n'avait pas une répugnance déclarée envers le monde, et, trop jeune et quasi inconnu, il n'avait pas de mauvaises expériences avec le public, n'en ayant presque aucune.

7

Le testament de Kafka : pas le testament dans le sens juridique exact ; en fait deux lettres privées ; et même pas de vraies lettres car elles n'ont jamais été postées. Brod, exécuteur testamentaire de Kafka, les a trouvées après la mort de son ami, en 1924, dans un tiroir avec des tas d'autres papiers : l'une, à l'encre, pliée avec l'adresse de Brod, l'autre, plus détaillée, écrite au crayon. Dans sa *Postface de la première édition du Procès* Brod explique : « … en 1921, je dis à mon ami que j'avais fait un testament dans lequel je le priais d'anéantir certaines choses (dieses und jenes vemichten), d'en revoir d'autres, etc. Là-dessus, Kafka, me montrant le billet écrit à l'encre qu'on a trouvé plus tard dans son bureau, me dit : "Mon testament à moi sera bien simple : je te prie de tout brûler." Je me rappelle encore exactement la réponse que je lui fis : "[…] je te préviens d'avance que je ne le ferai pas." » Par l'évocation de ce souvenir, Brod justifie sa désobéissance au souhait testamentaire de son ami ; Kafka, continue-t-il, « connaissait la vénération fanatique que j'avais pour chacun de ses mots » ; il savait donc bien qu'il ne serait pas obéi et il « aurait dû choisir un autre exécuteur testamentaire si ses propres dispositions avaient été d'un sérieux ultime et inconditionnel ». Mais est-ce si sûr ? Dans son propre testament Brod demandait à Kafka « d'anéantir certaines choses » ; pourquoi donc Kafka n'aurait-il pas trouvé normal de demander le même service à Brod ? Et si Kafka savait vraiment qu'il ne serait pas obéi, pourquoi aurait-il écrit encore cette deuxième lettre au crayon, postérieure à leur conversation de 1921, où il développe et précise ses dispositions ? Mais passons : on ne saura jamais ce que ces deux amis se sont dit sur ce sujet qui, d'ailleurs, n'était pas pour eux le plus urgent, vu qu'aucun d'eux, et Kafka notamment, ne pouvait se considérer alors comme particulièrement menacé par l'immortalité.

On dit souvent : si Kafka voulait vraiment détruire ce qu'il a écrit, il l'aurait détruit lui-même. Mais comment ? Ses lettres étaient la possession de ses correspondants. (Lui-même n'a gardé aucune des lettres qu'il avait reçues.) Quant aux journaux, il est vrai, il aurait pu les brûler. Mais c'étaient des journaux de travail (plutôt des carnets que des journaux), ils lui étaient utiles tant qu'il écrivait, et il écrivit jusqu'à ses derniers jours. On peut dire la même chose de ses proses inachevées. Irrémédiablement inachevées, elles ne l'étaient qu'en cas de mort ; durant sa vie, il pouvait toujours y revenir. Même une nouvelle qu'il trouve ratée n'est pas inutile pour un écrivain, elle peut servir de matériau pour une autre nouvelle. L'écrivain n'a aucune raison de détruire ce qu'il a écrit tant qu'il n'est pas mourant. Mais quand il est mourant Kafka n'est plus chez lui, il est au sanatorium et il ne peut rien détruire, il peut seulement compter sur l'aide d'un ami. Et n'ayant pas beaucoup d'amis, n'en ayant finalement qu'un seul, il compte sur lui.

On dit aussi : vouloir détruire sa propre œuvre, c'est un geste pathologique. En ce cas, la désobéissance à la volonté du Kafka destructeur devient fidélité à l'autre Kafka, créateur. Là, on touche au plus grand mensonge de la légende entourant son testament : Kafka ne voulait pas détruire son œuvre. Il s'exprime dans la deuxième de ces lettres avec une totale précision : « De tout ce que j'ai écrit, sont valables (gelten) seulement les livres : *Le Verdict, Le Chauffeur, La Métamorphose, La Colonie pénitentiaire, Un médecin de campagne* et une nouvelle : *Un champion de jeûne.* (Les quelques exemplaires des *Méditations* peuvent rester, je ne veux donner à personne la peine de les mettre au pilon, mais il n'en faut rien réimprimer.) » Donc, non seulement Kafka ne renie pas son œuvre, mais il en fait un bilan en essayant de séparer ce qui doit rester (ce qu'on peut réimprimer) de ce qui ne répond pas à ses exigences ; une tristesse, une sévérité, mais aucune folie, aucun aveuglement de désespoir dans son jugement : il trouve valables tous ses livres imprimés, avec une exception pour son premier, *Méditations,* le considérant probablement comme immature (il serait difficile de le contredire). Son refus ne concerne pas automatiquement tout ce qui n'était pas publié puisqu'il range aussi parmi ses ouvrages « valables » la nouvelle *Un champion de jeûne* qui, au

moment où il écrit sa lettre, n'existe qu'en manuscrit. Plus tard, il y adjoindra encore trois autres nouvelles (*Première Souffrance, Une Petite Femme, Joséphine la cantatrice*) pour en faire un livre ; ce sont les épreuves de ce livre qu'il corrigera au sanatorium, sur son lit de mort : preuve presque pathétique que Kafka n'a rien à voir avec la légende de l'auteur voulant anéantir son œuvre.

Le souhait de détruire concerne donc seulement deux catégories d'écrits, clairement délimitées :

en premier lieu, avec une insistance particulière : les écrits intimes : lettres, journaux ;

en deuxième lieu : les nouvelles et les romans qu'il n'a pas réussi, selon son jugement, à mener à bien.

8

Je regarde une fenêtre, en face. Vers le soir la lumière s'allume. Un homme entre dans la pièce. Tête baissée il fait les cent pas ; de temps en temps il se passe la main dans les cheveux. Puis, tout à coup, il s'aperçoit que la pièce est éclairée et qu'on peut le voir. D'un geste brusque il tire le rideau. Pourtant, il n'était pas en train de fabriquer de la fausse monnaie ; il n'avait rien à cacher sauf lui-même, sa façon de marcher dans la chambre, sa façon d'être négligemment habillé, sa façon de se caresser les cheveux. Son bien-être est conditionné par sa liberté de n'être pas vu.

La pudeur est l'une des notions-clés des Temps modernes, époque individualiste qui, aujourd'hui, imperceptiblement, s'éloigne de nous ; pudeur : réaction épidermique pour défendre sa vie privée ; pour exiger un rideau sur une fenêtre ; pour insister afin qu'une lettre adressée à A ne soit pas lue par B. L'une des situations élémentaires du passage à l'âge adulte, l'un des premiers conflits avec les parents c'est la revendication d'un tiroir pour ses lettres et ses carnets, la revendication d'un tiroir à clé ; on entre dans l'âge adulte par *la révolte de la pudeur*.

Une vieille utopie révolutionnaire, fasciste ou communiste : la vie sans secrets, où vie publique et vie privée ne font qu'un. Le rêve surréaliste cher à Breton : la maison de verre, maison sans rideaux où l'homme vit sous les yeux de tous. Ah, la beauté de la transparence ! La seule réalisation réussie de ce rêve : une société totalement contrôlée par la police.

J'en parle dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être :* Jan Prochazka, grande personnalité du Printemps de Prague, est devenu, après l'invasion russe en 1968, un homme sous haute surveillance. Il fréquentait alors souvent un autre grand opposant, le professeur Vaclav Cerny, avec lequel il aimait boire et causer. Toutes leurs conversations étaient secrètement enregistrées et je soupçonne les deux amis de l'avoir su et de s'en être fichus. Mais un jour, en 1970 ou 1971, voulant discréditer Prochazka, la police a diffusé ces conversations en feuilleton à la radio. De la part de la police c'était un acte audacieux et sans précédent. Et, fait surprenant : elle a failli réussir ; sur le coup, Prochazka *fut* discrédité : car, dans l'intimité, on dit n'importe quoi, on parle mal des amis, on dit des gros mots, on n'est pas sérieux, on raconte des plaisanteries de mauvais goût, on se répète, on amuse son interlocuteur en le choquant par des énormités, on a des idées hérétiques qu'on n'avoue pas publiquement, etc. Bien sûr, nous agissons tous comme Prochazka, dans l'intimité nous calomnions nos amis, disons des gros mots ; agir autrement en privé qu'en public est l'expérience la plus évidente de tout un chacun, le fondement sur lequel repose la vie de l'individu ; curieusement, cette évidence reste comme inconsciente, non avouée, occultée sans cesse par les rêves lyriques sur la transparente maison de verre, elle est rarement comprise comme la valeur des valeurs qu'il faut défendre. Ce n'est donc que progressivement (mais avec une rage d'autant plus grande) que les gens se sont rendu compte que le vrai scandale ce n'étaient pas les mots osés de Prochazka mais le viol de sa vie ; ils se

sont rendu compte (comme par un choc) que le privé et le public sont deux mondes différents par essence et que le respect de cette différence est la condition sine qua non pour qu'un homme puisse vivre en homme libre ; que le rideau qui sépare ces deux mondes est intouchable et que les arracheurs de rideaux sont des criminels. Et comme les arracheurs de rideaux étaient au service d'un régime haï, ils furent tenus unanimement pour des criminels particulièrement méprisables.

Quand, de cette Tchécoslovaquie truffée de micros, je suis ensuite arrivé en France j'ai vu à la une d'un magazine une grande photo de Jacques Brel qui se cachait le visage, traqué par des photographes devant l'hôpital où il soignait son cancer déjà avancé. Et, soudain, j'ai eu le sentiment de rencontrer le même mal que celui devant lequel j'avais fui mon pays ; la radiodiffusion des conversations de Prochazka et la photographie d'un chanteur mourant qui cache son visage me semblaient appartenir au même monde ; je me suis dit que la divulgation de l'intimité de l'autre, *dès qu'elle devient habitude et règle*, nous fait entrer dans une époque dont l'enjeu le plus grand est la survie ou la disparition de l'individu.

9

Il n'y a presque pas d'arbres en Islande, et ceux qui y sont se trouvent tous dans des cimetières ; comme s'il n'y avait pas de morts sans arbres, comme s'il n'y avait pas d'arbres sans morts. On les plante non pas à côté de la tombe, comme dans l'idyllique Europe centrale, mais au milieu pour que celui qui passe soit forcé d'imaginer les racines qui, en bas, transpercent le corps. Je me promène avec Elvar D. dans le cimetière de Reykjavik ; il s'arrête devant une tombe où l'arbre est encore tout petit ; il y a à peine un an, on a enterré son ami ; il se met à se souvenir de lui à haute voix : sa vie privée était marquée d'un secret, d'ordre sexuel, probablement. « Comme les secrets provoquent une curiosité irritée, ma femme, mes filles, les gens autour de moi ont insisté pour que je leur en parle. À un point tel que mes rapports avec ma femme, dès lors, se sont gâchés. Je ne pouvais pas lui pardonner sa curiosité agressive, elle ne m'a pas pardonné mon silence, preuve pour elle du peu de confiance que je lui faisais. » Puis, il sourit et : « Je n'ai rien trahi, dit-il. Car je n'avais rien à trahir. Je me suis interdit de vouloir connaître les secrets de mon ami et je ne les connais pas. » Je l'écoute fasciné : depuis mon enfance j'entends dire que l'ami est celui avec qui tu partages tes secrets et qui a même le droit, au nom de l'amitié, d'insister pour les connaître. Pour mon Islandais, l'amitié c'est autre chose : c'est être un gardien devant la porte où l'ami cache sa vie privée ; c'est être celui qui n'ouvrira jamais cette porte ; qui à personne ne permettra de l'ouvrir.

10

Je pense à la fin du *Procès* : les deux messieurs sont penchés au-dessus de K. qu'ils égorgent : « De ses yeux qui s'obscurcissaient K. vit encore, tout près de son visage, joue contre joue, les deux messieurs observer le dénouement : "Comme un chien !" dit K. ; c'était comme si la honte devait lui survivre. »

Le dernier substantif du *Procès :* la honte. Sa dernière image : des visages étrangers, tout près de son visage, le touchant presque, observent l'état le plus intime de K., son agonie. Dans le dernier substantif, dans la dernière image, la situation fondamentale de tout le roman est condensée : être, à n'importe quel moment, accessible dans sa chambre à coucher ; se faire manger son petit déjeuner ; être disponible, jour et nuit, pour se rendre aux convocations ; voir confisquer les rideaux qui couvrent

sa fenêtre ; ne pouvoir fréquenter qui on veut ; ne plus s'appartenir à soi-même ; perdre le statut d'individu. Cette *transformation d'un homme de sujet en objet,* on l'éprouve comme une honte.

Je ne crois pas qu'en demandant à Brod de détruire sa correspondance Kafka craignait sa publication. Une telle idée ne pouvait guère lui venir à l'esprit. Les éditeurs ne s'intéressaient pas à ses romans, comment auraient-ils pu s'intéresser à ses lettres ? Ce qui l'a poussé à vouloir les détruire c'était la honte, la honte tout élémentaire, non pas celle d'un écrivain mais celle d'un simple individu, la honte de laisser traîner des choses intimes sous les yeux des autres, de la famille, des inconnus, la honte d'être tourné en objet, la honte capable de « lui survivre ».

Et pourtant, ces lettres Brod les a rendues publiques ; auparavant, dans son propre testament, il avait demandé à Kafka d'« anéantir certaines choses » ; or, lui-même il publie *tout*, sans discernement ; même cette longue et pénible lettre trouvée dans un tiroir, lettre que Kafka ne s'était jamais décidé à envoyer à son père et que, grâce à Brod, n'importe qui a pu lire ensuite, sauf son destinataire. L'indiscrétion de Brod ne trouve à mes yeux aucune excuse. Il a trahi son ami. Il a agi contre sa volonté, contre le sens et l'esprit de sa volonté, contre sa nature pudique qu'il connaissait.

11

Il y a une différence d'essence entre, d'un côté, le roman, et, de l'autre, les Mémoires, la biographie, l'autobiographie. La valeur d'une biographie consiste dans la nouveauté et l'exactitude des faits réels révélés. La valeur d'un roman, dans la révélation des possibilités jusqu'alors occultées de l'existence en tant que telle ; autrement dit, le roman découvre ce qui est caché en chacun de nous. Un des éloges courants à l'adresse du roman est de dire : je me retrouve dans le personnage du livre ; j'ai l'impression que l'auteur a parlé de moi et me connaît ; ou en forme de grief : je me sens attaqué, dénudé, humilié par ce roman. Il ne faut jamais se moquer de cette sorte de jugements, apparemment naïfs : ils sont la preuve que le roman a été lu en tant que roman.

C'est pourquoi le *roman à clés* (qui parle de personnes réelles avec l'intention de les faire reconnaître sous des noms fictifs) est un faux roman, chose esthétiquement équivoque, moralement malpropre. Kafka caché sous le nom de Garta ! Vous objectez à l'auteur : C'est inexact ! L'auteur : Je n'ai pas écrit des Mémoires, Garta est un personnage imaginaire ! Et vous : En tant que personnage imaginaire, il est invraisemblable, mal fichu, écrit sans talent ! L'auteur : Ce n'est pourtant pas un personnage comme les autres, il m'a permis de faire des révélations inédites sur mon ami Kafka ! Vous : Révélations inexactes ! L'auteur : Je n'ai pas écrit des Mémoires, Garta est un personnage imaginaire !… Etc.

Bien sûr, tout romancier puise bon gré mal gré dans sa vie ; il y a des personnages entièrement inventés, nés de sa pure rêverie, il y en a qui sont inspirés par un modèle, quelquefois directement, plus souvent indirectement, il y en a qui sont nés d'un seul détail observé sur quelqu'un, et tous doivent beaucoup à l'introspection de l'auteur, à sa connaissance de lui-même. Le travail de l'imagination transforme ces inspirations et observations à un point tel que le romancier les oublie. Pourtant, avant d'éditer son livre, il devrait penser à rendre introuvables les clés qui pourraient les faire déceler ; d'abord à cause du minimum d'égards dû aux personnes qui, à leur surprise, trouveront des fragments de leur vie dans un roman, puis, parce que les clés (vraies ou fausses) qu'on met dans les mains du lecteur ne peuvent que le fourvoyer ; au lieu des aspects inconnus de l'existence, il cherchera dans un roman des aspects inconnus de l'existence de l'auteur ; tout le sens de l'art du roman sera ainsi anéanti comme l'a anéanti, par exemple, ce professeur américain qui, armé d'un

immense trousseau de passe-partout, a écrit la grande biographie de Hemingway :

par la force de son interprétation, il a transformé toute l'œuvre de Hemingway en un seul roman à clés ; comme s'il l'avait retournée, telle une veste : subitement, les livres se retrouvent, invisibles, de l'autre côté et, sur la doublure, on observe avidement les événements (vrais ou prétendus) de sa vie, événements insignifiants, pénibles, ridicules, banals, bêtes, mesquins ; ainsi l'œuvre se défait, les personnages imaginaires se transforment en personnes de la vie de l'auteur et le biographe ouvre le procès moral contre l'écrivain : il y a, dans une nouvelle, un personnage de mère méchante : c'est sa propre mère que Hemingway calomnie ici ; dans une autre nouvelle il y a un père cruel : c'est la vengeance de Hemingway à qui, enfant, son père a laissé faire sans anesthésie l'ablation des amygdales ; dans *Un chat sous la pluie* le personnage féminin anonyme se montre insatisfait « avec son époux égocentrique et amorphe » : c'est la femme de Hemingway, Hadley, qui se plaint ; dans le personnage féminin de *Gens d'été* il faut voir l'épouse de Dos Passos : Hemingway a vainement voulu la séduire et, dans la nouvelle, il abuse bassement d'elle en lui faisant l'amour sous les traits d'un personnage ; dans *Au-delà du fleuve et sous les arbres*, un inconnu traverse un bar, il est très laid : Hemingway décrit ainsi la laideur de Sinclair Lewis qui, « profondément blessé par cette description cruelle, mourut trois mois après la publication du roman ». Et ainsi de suite, et ainsi de suite, d'une délation à une autre.

Depuis toujours les romanciers se sont défendus contre cette *fureur biographique*, dont, selon Marcel Proust, le représentant-prototype est Sainte-Beuve avec sa devise : « La littérature n'est pas distincte ou, du moins, séparable du reste de l'homme… » Comprendre une œuvre exige donc de connaître d'abord l'homme, c'est-à-dire, précise Sainte-Beuve, de connaître la réponse à un certain nombre de questions quand bien même elles « sembleraient étrangères à la nature de ses écrits : Que pensait-il de la religion ? Comment était-il affecté du spectacle de la nature ? Comment se comportait-il sur l'article des femmes, sur l'article de l'argent ? Était-il riche, pauvre ; quel était son régime, sa manière de vivre journalière ? Quel était-il son vice ou son faible ? ». Cette méthode quasi policière demande au critique, commente Proust, de « s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, de collationner ses correspondances, d'interroger les hommes qui l'ont connu… ».

Pourtant, entouré « de tous les renseignements possibles », Sainte-Beuve a réussi à ne reconnaître aucun grand écrivain de son siècle, ni Balzac, ni Stendhal, ni Flaubert, ni Baudelaire ; en étudiant leur vie il a manqué fatalement leur œuvre car, dit Proust, « un livre est le produit d'un *autre moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » ; « le moi de l'écrivain ne se montre *que* dans ses livres ».

La polémique de Proust contre Sainte-Beuve a une importance fondamentale. Soulignons : Proust ne reproche pas à Sainte-Beuve d'exagérer ; il ne dénonce pas les limites de sa méthode ; son jugement est absolu : cette méthode est aveugle à *l'autre moi* de l'auteur ; aveugle à sa volonté esthétique ; incompatible avec l'art ; dirigée contre l'art ; hostile à l'art.

12

L'œuvre de Kafka est éditée en France en quatre volumes. Le deuxième volume : récits et fragments narratifs ; c'est-à-dire : tout ce que Kafka a publié durant sa vie, plus tout ce qu'on a trouvé dans ses tiroirs : récits non publiés, inachevés, esquisses, premiers jets, versions supprimées ou abandonnées. Quel ordre donner à tout cela ? L'éditeur observe deux principes : 1) toutes les proses narratives, sans distinguer leur caractère, leur genre, le degré de leur achèvement, sont mises sur le

même plan et, 2) rangées dans l'ordre chronologique, c'est-à-dire dans l'ordre de leur naissance.

C'est pourquoi aucun des trois recueils de nouvelles que Kafka a lui-même composés et fait éditer *(Méditations, Un médecin de campagne, Un champion de jeûne)* n'est présenté ici dans la forme que Kafka lui a donnée ; ces recueils ont tout simplement disparu ; les proses particulières les constituant sont dispersées parmi d'autres proses (parmi des esquisses, des fragments, etc.) selon le principe chronologique ; huit cents pages de proses de Kafka deviennent ainsi un flot où tout se dissout dans tout, un flot informe comme seule l'eau peut l'être, l'eau qui coule et entraîne avec elle bon et mauvais, achevé et non-achevé, fort et faible, esquisse et œuvre.

Brod, déjà, avait proclamé la « vénération fanatique » dont il entourait chaque mot de Kafka. Les éditeurs de l'œuvre de Kafka manifestent la même *vénération absolue* pour tout ce que leur auteur a touché. Mais il faut comprendre le mystère de la vénération absolue : elle est en même temps, et fatalement, le déni absolu de la volonté esthétique de l'auteur. Car la volonté esthétique se manifeste aussi bien par ce que l'auteur a écrit que par ce qu'il a supprimé. Supprimer un paragraphe exige de sa part encore plus de talent, de culture, de force créatrice que de l'avoir écrit. Publier ce que l'auteur a supprimé est donc le même acte de viol que censurer ce qu'il a décidé de garder.

Ce qui est valable pour les suppressions dans le microcosme d'un ouvrage particulier est valable pour les suppressions dans le macrocosme d'une œuvre complète. Là aussi, à l'heure du bilan, l'auteur, guidé par ses exigences esthétiques, écarte souvent ce qui ne le satisfait pas. Ainsi, Claude Simon ne permet plus la réimpression de ses premiers livres. Faulkner a proclamé explicitement ne vouloir laisser comme trace « rien d'autre que les livres imprimés », autrement dit rien de ce que les *fouilleurs de poubelles* allaient trouver après sa mort. Il demandait donc la même chose que Kafka et il fut obéi comme lui : on a édité tout ce qu'on a pu dénicher. J'achète la *Symphonie n*^{o} *1* de Mahler sous la direction de Seiji Ozawa. Cette symphonie en quatre mouvements en comportait d'abord cinq, mais après la première exécution Mahler a écarté définitivement le deuxième qu'on ne trouve dans aucune partition imprimée. Ozawa l'a réinséré dans la symphonie ; ainsi tout un chacun peut enfin comprendre que Mahler était très lucide en le supprimant. Dois-je continuer ? La liste est sans fin.

La façon dont on a édité en France l'œuvre complète de Kafka ne choque personne ; elle répond à l'esprit du temps : « Kafka se lit tout entier, explique l'éditeur ; parmi ses différents modes d'expression, aucun ne peut revendiquer une dignité plus grande que les autres. Ainsi en a décidé la postérité que nous sommes ; c'est un jugement que l'on constate et qu'il faut accepter. On va parfois plus loin : non seulement on refuse toute hiérarchie entre les genres, on nie qu'il existe des genres, on affirme que Kafka parle partout le même langage. Enfin se réaliserait avec lui le cas partout cherché ou toujours espéré d'une coïncidence parfaite entre le vécu et l'expression littéraire. »

« Coïncidence parfaite entre le vécu et l'expression littéraire. » Ce qui n'est qu'une variante du slogan de Sainte-Beuve : « Littérature inséparable de son auteur. » Slogan qui rappelle : « L'unité de la vie et de l'œuvre. » Ce qui évoque la célèbre formule faussement attribuée à Goethe : « La vie comme une œuvre d'art. » Ces locutions magiques sont à la fois lapalissade (bien sûr, ce que l'homme fait est inséparable de lui), contrevérité (inséparable ou non, la création dépasse la vie), cliché lyrique (l'unité de la vie et de l'œuvre « toujours cherchée et partout espérée » se présente comme état idéal, utopie, paradis perdu enfin retrouvé), mais, surtout, elles trahissent le désir de refuser à l'art son statut autonome, de le repousser là d'où il est surgi, dans la vie de l'auteur, de le diluer dans cette vie, et de nier ainsi sa raison d'être (si une vie peut être œuvre d'art, à quoi bon des œuvres d'art ?). On se moque de l'ordre que Kafka a décidé de donner à la succession des nouvelles dans ses recueils, car la seule succession valable est celle dictée par la vie elle-même. On se fiche du Kafka artiste qui nous met dans l'embarras avec son esthétique obscure, car on veut Kafka en tant qu'unité du vécu et de

l’écriture, le Kafka qui avait un rapport difficile avec le père et ne savait pas comment s’y prendre avec les femmes. Hermann Broch a protesté quand on a mis son œuvre dans un *petit contexte* avec Svevo et Hofmannsthal. Pauvre Kafka, même ce petit contexte ne lui a pas été concédé. Quand on parle de lui, on ne rappelle ni Hofmannsthal, ni Mann, ni Musil, ni Broch ; on ne lui laisse qu’un seul contexte : Felice, le père, Milena, Dora ; il est renvoyé dans le *mini-mini-mini-contexte* de sa biographie, loin de l’histoire du roman, très loin de l’art.

13

Les Temps modernes ont fait de l’homme, de l’individu, d’un ego pensant, le fondement de tout. De cette nouvelle conception du monde résulte aussi la nouvelle conception de l’œuvre d’art. Elle devient l’expression originale d’un individu unique. C’est dans l’art que l’individualisme des Temps modernes se réalisait, se confirmait, trouvait son expression, sa consécration, sa gloire, son monument.

Si une œuvre d’art est l’émanation d’un individu et de son unicité, il est logique que cet être unique, l’auteur, possède tous les droits sur ce qui est émanation exclusive de lui. Après un long processus qui dure depuis des siècles, ces droits prennent leur forme juridiquement définitive pendant la Révolution française, laquelle reconnut la propriété littéraire comme « la plus sacrée, la plus personnelle de toutes les propriétés ».

Je me rappelle le temps où j’étais envoûté par la musique populaire morave : la beauté des formules mélodiques ; l’originalité des métaphores. Comment sont-elles nées, ces chansons ? Collectivement ? Non ; cet art a eu ses créateurs individuels, ses poètes et ses compositeurs de village, mais qui, une fois leur invention lâchée de par le monde, n’ont eu aucune possibilité de la suivre et de la protéger contre les changements, les déformations, les éternelles métamorphoses. J’étais alors très près de ceux qui voyaient dans ce monde sans propriété artistique une sorte de paradis ; un paradis où la poésie a été faite par tous et pour tous.

J’évoque ce souvenir pour dire que le grand personnage des Temps modernes, l’auteur, n’émerge que progressivement durant les siècles derniers, et que, dans l’histoire de l’humanité, l’époque des droits d’auteur est un moment fugitif, bref comme un éclair de magnésium. Pourtant, sans le prestige de l’auteur et de ses droits le grand essor de l’art européen des siècles derniers aurait été impensable, et avec lui la plus grande gloire de l’Europe. La plus grande gloire, ou peut-être la seule car, s’il est nécessaire de le rappeler, ce n’est pas grâce à ses généraux ni à ses hommes d’État que l’Europe fut admirée même par ceux qu’elle avait fait souffrir.

Avant que le droit d’auteur ne devienne loi, il a fallu un certain état d’esprit disposé à respecter l’auteur. Cet état d’esprit qui pendant des siècles lentement s’est formé me semble se défaire aujourd’hui. Sinon, on ne pourrait pas accompagner une publicité pour papier hygiénique avec des mesures d’une symphonie de Brahms. Ou éditer sous des applaudissements les versions raccourcies des romans de Stendhal. Si l’état d’esprit qui respecte l’auteur existait encore, les gens se demanderaient : Brahms serait-il d’accord ? Stendhal ne se fâcherait-il pas ?

Je prends connaissance de la nouvelle rédaction de la loi sur les droits d’auteur : les problèmes des écrivains, des compositeurs, des peintres, des poètes, des romanciers y occupent une place infime, la plupart du texte étant consacrée à la grande industrie dite audiovisuelle. Incontestablement, cette immense industrie exige des règles du jeu complètement nouvelles. Car la situation a changé : ce qu’on persiste à appeler art est de moins en moins « expression d’un individu original et unique ».

Comment le scénariste d'un film qui a coûté des millions peut-il faire valoir ses droits moraux (c'est-à-dire le droit d'empêcher de toucher à ce qu'il a écrit) quand, à cette création, a participé un bataillon d'autres personnes qui se tiennent elles aussi pour auteurs et dont les droits moraux se limitent réciproquement ; et comment revendiquer quoi que ce soit contre la volonté du producteur qui, sans être auteur, est certainement le seul vrai patron du film.

Sans que leur droit soit limité, les auteurs des arts à l'ancienne mode se trouvent d'emblée dans un autre monde où le droit d'auteur est en train de perdre son ancienne aura. Dans ce nouveau climat, ceux qui transgressent les droits moraux des auteurs (les adaptateurs de romans ; les fouilleurs de poubelles ayant fait main basse sur les éditions dites critiques des grands auteurs ; la publicité dissolvant le patrimoine millénaire dans ses salives roses ; les revues republiant tout ce qu'elles veulent sans permission ; les producteurs intervenant dans l'œuvre des cinéastes ; les metteurs en scène traitant les textes avec une telle liberté que seul un fou pourrait encore écrire pour le théâtre ; etc.) trouveront en cas de conflit l'indulgence de l'opinion tandis que l'auteur se réclamant de ses droits moraux risquera de rester sans la sympathie du public et avec un soutien juridique plutôt gêné car même les gardiens des lois ne sont pas insensibles à l'esprit du temps.

Je pense à Stravinski. À son effort gigantesque pour garder toute son œuvre dans sa propre interprétation comme un indestructible étalon. Samuel Beckett se comportait semblablement : il accompagnait le texte de ses pièces d'instructions scéniques de plus en plus détaillées et insistait (contrairement à la tolérance courante) pour qu'elles soient strictement observées ; il assistait souvent aux répétitions pour pouvoir approuver la mise en scène et, quelquefois, la faisait lui-même ; il a même édité en livre les notes destinées à sa mise en scène allemande de *Fin de partie* afin qu'elle reste fixée à jamais. Son éditeur et ami, Jérôme Lindon, veille, si nécessaire au prix de procès, à ce que sa volonté d'auteur soit respectée, même après sa mort.

Cet effort maximal pour donner à une œuvre un aspect définitif, complètement achevé et contrôlé par l'auteur, n'a pas son pareil dans l'Histoire. Comme si Stravinski et Beckett ne voulaient pas seulement protéger leur œuvre contre la pratique courante des déformations, mais encore contre un avenir de moins en moins disposé à respecter un texte ou une partition ; comme s'ils voulaient donner l'exemple, l'ultime exemple de ce qu'est la conception suprême de l'auteur, de l'auteur qui exige la réalisation *entière* de ses volontés.

14

Kafka a envoyé le manuscrit de sa *Métamorphose* à une revue dont le rédacteur, Robert Musil, fut prêt à la publier sous la condition que l'auteur l'abrégeât. (Ah ! tristes rencontres des grands écrivains !) La réaction de Kafka fut glaciale et aussi catégorique que celle de Stravinski envers Ansermet. Il pouvait supporter l'idée de ne pas être publié mais l'idée d'être publié et mutilé lui fut insupportable. Sa conception de l'auteur était aussi absolue que celle de Stravinski et de Beckett, mais si ceux-ci ont plus ou moins réussi à imposer la leur, lui il échoua. Dans l'histoire du droit d'auteur, cet échec est un tournant.

Quand Brod a publié, en 1925, dans sa *Postface de la première édition du Procès*, les deux lettres connues comme étant le testament de Kafka, il a expliqué que Kafka savait bien que ses souhaits ne seraient pas exaucés. Admettons que Brod ait dit vrai, que vraiment ces deux lettres n'aient été qu'un simple geste d'humeur, et qu'au sujet d'une éventuelle (très peu probable) publication posthume de ce que Kafka avait écrit tout ait été clair entre les deux amis ; en ce cas, Brod, exécuteur testamentaire,

pouvait prendre sur lui toute responsabilité et publier ce que bon lui semblait ; en ce cas, il n'avait aucun devoir moral de nous informer de la volonté de Kafka qui, selon lui, n'était pas valable ou était dépassée.

Il s'est pourtant hâté de publier ces lettres « testamentaires » et de leur donner tout le retentissement possible ; en effet, il était déjà en train de créer la plus grande œuvre de sa vie, son mythe de Kafka, dont l'une des pièces maîtresses était précisément cette volonté, unique dans toute l'Histoire, la volonté d'un auteur qui veut anéantir toute son œuvre. Et c'est ainsi que Kafka est gravé dans la mémoire du public. En concordance avec ce que Brod nous fait croire dans son roman mythographe où, sans nuance aucune, Garta-Kafka veut détruire *tout* ce qu'il a écrit ; à cause de son insatisfaction artistique ? ah non, le Kafka de Brod est un penseur religieux ; rappelons-le : voulant non pas proclamer, mais « vivre sa foi », Garta ne prêtait pas grande importance à ses écrits, « pauvres échelons qui devaient l'aider à monter vers les cimes ». Nowy-Brod, son ami, refuse de lui obéir car même si ce que Garta a écrit n'était que « de simples essais », ceux-ci pouvaient aider des « hommes errant dans la nuit », dans leur quête du « bien supérieur et irremplaçable ».

Avec le « testament » de Kafka, la grande légende du saint Kafka-Garta est née, et avec elle aussi une petite légende de son prophète Brod qui, avec une honnêteté pathétique, rend publique la dernière volonté de son ami en confessant en même temps pourquoi, au nom de très hauts principes (« le bien supérieur et irremplaçable »), il s'est décidé à ne pas lui obéir. Le grand mythographe a gagné son pari. Son acte fut élevé au rang de grand geste digne d'imitation. Car, qui pourrait douter de la fidélité de Brod envers son ami ? Et qui oserait douter de la valeur de chaque phrase, de chaque mot, de chaque syllabe que Kafka a laissés à l'humanité ?

Ainsi Brod a-t-il créé l'exemple à suivre de la désobéissance aux amis morts ; une jurisprudence pour ceux qui veulent passer outre la dernière volonté d'un auteur ou divulguer ses secrets les plus intimes.

15

En ce qui concerne les nouvelles et les romans non achevés, j'admets volontiers qu'ils devraient mettre tout exécuteur testamentaire dans une situation bien embarrassante. Car parmi ces écrits d'importance inégale se trouvent les trois romans ; et Kafka n'a rien écrit de plus grand. Il n'est pourtant nullement anormal qu'à cause de leur inachèvement il les ait rangés dans la colonne des échecs ; un auteur peut difficilement croire que la valeur de l'œuvre qu'il n'a pas menée jusqu'au bout soit déjà perceptible, avant son achèvement, dans presque toute sa netteté. Mais ce qu'un auteur est dans l'impossibilité de voir peut apparaître clairement aux yeux d'un tiers. Qu'aurais-je fait moi-même dans la situation de Brod ? Le souhait d'un ami mort est pour moi une loi ; d'un autre côté, comment détruire trois romans que j'admire infiniment, sans lesquels je ne saurais imaginer l'art de notre siècle ? Non, je n'aurais pas pu obéir, dogmatiquement et à la lettre, aux instructions de Kafka. Je n'aurais pas détruit ces romans. J'aurais tout fait pour qu'ils soient édités. J'aurais agi avec la certitude que, dans l'au-delà, je finirais par persuader leur auteur que je n'avais trahi ni lui ni son œuvre dont la perfection lui tenait tant à cœur. Mais j'aurais considéré ma désobéissance (désobéissance strictement limitée à ces trois romans) comme une *exception* que j'avais faite sous ma propre responsabilité, à mes propres risques moraux, que j'avais faite *en tant que celui qui transgresse une loi*, non pas en tant que celui qui la dénie et l'annule. C'est pourquoi, à part cette exception, j'aurais réalisé tous les souhaits du « testament » de Kafka, fidèlement, discrètement et intégralement.

16

Une émission à la télévision : trois femmes célèbres et admirées proposent collectivement que les femmes aussi aient le droit d'être ensevelies au Panthéon. Il faut, disent-elles, penser à la signification symbolique de cet acte. Et elles avancent tout de suite les noms de quelques grandes dames mortes qui, selon elles, pourraient y être transférées.

Revendication juste, sûrement ; pourtant, quelque chose me trouble : ces dames mortes qu'on pourrait illico transférer au Panthéon ne reposent-elles pas à côté de leurs maris ? Certainement ; et elles l'ont voulu ainsi. Que va-t-on donc faire des maris ? Les transférer eux aussi ? Difficilement ; n'étant pas assez importants ils devront rester là où ils sont, et les dames déménagées passeront leur éternité dans une solitude de veuves.

Puis, je me dis : et les hommes ? mais oui, les hommes ! Ils se trouvent peut-être volontairement au Panthéon ! C'est après leur mort, sans demander leur avis, et certainement contre leur dernière volonté, qu'on a décidé de les changer en symboles et de les séparer de leurs femmes.

Après la mort de Chopin, les patriotes polonais ont charcuté son cadavre pour lui enlever le cœur. Ils ont nationalisé ce pauvre muscle et l'ont enterré en Pologne.

On traite un mort comme un déchet ou comme un symbole. Envers son individualité disparue, c'est le même irrespect.

17

Ah, il est si facile de désobéir à un mort. Si malgré cela, parfois, on se soumet à sa volonté, ce n'est pas par peur, par contrainte, c'est parce qu'on l'aime et qu'on refuse de le croire mort. Si un vieux paysan à l'agonie a prié son fils de ne pas abattre le vieux poirier devant la fenêtre, le poirier ne sera pas abattu tant que le fils se souviendra avec amour de son père.

Cela n'a pas grand-chose à faire avec une foi religieuse en la vie éternelle de l'âme. Tout simplement un mort que j'aime ne sera jamais mort pour moi. Je ne peux même pas dire : je l'ai aimé ; non, je l'aime. Et si je refuse de parler de mon amour pour lui au temps passé, cela veut dire que celui qui est mort *est.* C'est là peut-être que se trouve la dimension religieuse de l'homme. En effet, l'obéissance à la dernière volonté est mystérieuse : elle dépasse toute réflexion pratique et rationnelle : le vieux paysan ne saura jamais, dans sa tombe, si le poirier est abattu ou non ; pourtant, il est impossible au fils qui l'aime de ne pas lui obéir.

Jadis, j'ai été ému (je le suis toujours) par la conclusion du roman de Faulkner, *Les Palmiers sauvages.* La femme meurt après l'avortement raté, l'homme reste en prison, condamné pour dix ans ; on lui apporte dans sa cellule un comprimé blanc, du poison ; mais il écarte vite l'idée de suicide, car sa seule façon de prolonger la vie de la femme aimée c'est de la garder dans son souvenir.

« … quand elle eut cessé d'être, la moitié du souvenir cessa d'être également ; et si je cesse d'être alors tout souvenir cessera d'être aussi. Oui, pensa-t-ilj entre le chagrin et le néant c'est le chagrin que je choisis. »

Plus tard, écrivant *Le Livre du rire et de l'oubli,* je me suis plongé dans le personnage de Tamina qui a perdu son mari et essaie désespérément de retrouver, de rassembler des souvenirs dispersés pour reconstruire un être disparu, un passé révolu ; c'est alors que j'ai commencé à comprendre que, dans un souvenir, on ne retrouve pas la *présence* du mort ; les souvenirs ne sont que la confirmation de son absence ; dans les souvenirs le mort n'est qu'un passé qui pâlit, qui s'éloigne, inaccessible.

Pourtant, s’il m’est impossible de jamais tenir pour mort l’être que j’aime, comment se manifestera sa présence ?

Dans sa volonté que je connais et à laquelle je resterai fidèle. Je pense au vieux poirier qui restera devant la fenêtre tant que le fils du paysan sera vivant.

) Toutes les citations de *Collines comme des éléphants blancs* sont extraites de la traduction de Philippe Sollers, parue dans *L'Infini* (printemps 1992). ↲

) J’ai enfin l’occasion de citer le nom de René Girard ; son livre *Mensonge romantique et vérité romanesque* est le meilleur que j’aie jamais lu sur l’art du roman. ↲

) Lakis Proguidis : *Un écrivain malgré la critique*, Gallimard, 1989. ↵

) Jaroslav Vogel : *Janacek* (Prague, 1963 ; traduit en anglais chez W.W. Norton and Company, 1981), une monographie détaillée, honnête mais, dans ses jugements, bornée par son horizon national et nationaliste. Bartók et Berg, les deux compositeurs les plus proches de Janacek sur la scène internationale : le premier n'est pas du tout mentionné, l'autre à peine. Et comment situer Janacek sur la carte de la musique moderne sans ces deux références ? ↵