

## **Olivier Rolin, « Le roman est un social-traître », conférence à l'École Polytechnique, séminaire d'Alain Finkielkraut**

La littérature, et notamment la littérature romanesque, n'est pas faite pour servir à quelque chose, elle a en elle-même son propre but, et pourtant il se trouve qu'elle sert à quelque chose.

Naturellement, ce n'est pas à informer, ni à divertir –même si ça n'est pas interdit. Ce qu'on va essayer d'établir ici, c'est qu'elle donne à ceux qui veulent bien la fréquenter les moyens de la liberté. Qu'il y a, donc, en elle une puissance «politique» en ce sens qu'elle agit sur la manière qu'ont les hommes de diriger leur vie, de s'en rendre maîtres ou de la subir. Mais que les voies par lesquelles elle conspire à la liberté n'ont rien à voir avec celles qu'emprunte la politique –le discours politique, la façon politique d'envisager le monde–, qu'elles en sont même, à beaucoup d'égards, l'opposé. Il se peut qu'on vienne à la littérature pour des raisons qui ne sont pas très éloignées de celles qui font tomber en politique, pour le dire vite, une insatisfaction devant l'ordre du monde, mais à partir de ce point de départ les chemins divergent.

En préambule, je voudrais exprimer un scrupule ou une mise en garde, et je le ferai par la voix de Paul Valéry, qui écrivait (*Rhumbs*, in *Tel Quel 2*): «Dans les arts, les théories [...] n'ont point de valeur universelle. Ce sont des théories pour un. Utiles à un. Faites à lui, et pour lui, et par lui.» Ce scrupule, je ne manque jamais de le rappeler avant d'essayer de réfléchir à haute voix sur la littérature. La phrase de Valéry pose ce qu'il y a d'irréductiblement individuel dans tout ce qui s'y rapporte –dans la critique, mais aussi, évidemment, dans l'écriture elle-même et dans la lecture. Cela, cette incompatibilité avec la généralité, marque d'emblée combien le discours de et sur la littérature se tient éloigné du discours de la politique, qui ne fonctionne qu'en postulant des généralités: les classes, le peuple, la nation, les valeurs, etc. On a prétendu à une époque, qui était aussi celle où je faisais mes études, formuler une «science de la littérature». C'était évidemment une prétention ridicule (je dis «évidemment», mais c'est le genre d'évidence dont il faut une vie pour se convaincre, et d'ailleurs je ne méconnaissais pas ce qu'il y avait de grand, de non ridicule, dans ce désir de faire science de tout. Disons que c'était une prétention déplacée). La littérature ne se laisse pas assujettir à des lois, elle est essentiellement, comme l'amour selon Carmen, «enfant de bohème». Qu'il n'y ait pas de science de la littérature n'empêche qu'il peut y avoir une pensée, des pensées à son endroit. Ce qui va suivre, ce sera donc mes théories à moi (souvent bricolées, bien sûr, à partir de théories produites par d'autres). Elles me sont utiles. Elles me redonnent un peu de courage dans les moments de doute, d'«a-quoi-bonisme». Elles me font croire que nous participons un peu, nous autres écrivains, au salut public.

### **L'art de l'ambigu**

J'ai commencé par avoir presque honte d'écrire –plus précisément: d'écrire des romans. J'avais cru, ou plutôt désiré, être philosophe, marxiste naturellement –je dis «naturellement» parce que le marxisme semblait, selon une formule célèbre, «l'horizon indépassable» de l'époque. Lors de la seule rencontre que j'eus jamais avec Louis Althusser, je lui expliquai gravement que je comptais me consacrer à développer le matérialisme dialectique dans le domaine de la théorie de la littérature et de l'art où, incontestablement, il était quelque peu déficient. Puis je devins un militant révolutionnaire, ou en tout cas, je m'efforçai de l'être. Prosélyte marxiste, apprenti révolutionnaire, c'étaient des pratiques qui ne faisaient pas dans la nuance, des pratiques à l'emporte-pièce, impérieuses et assurées d'elles-mêmes, et tendues par des pensées qui ne l'étaient pas moins, et que d'ailleurs une certaine pauvreté tenait éloignées du doute (je ne parle pas là du marxisme en général, je parle de celui qui était notre viatique). Lorsqu'un peu plus tard j'y suis venu, lorsque je m'y suis résigné, devrais-je presque dire, la littérature m'est apparue comme une activité de l'esprit bien éloignée de la radicalité que j'avais poursuivie sous les deux espèces de la philosophie marxiste et de l'action subversive (même, comme je ne concevais pas que l'esprit ne fût pas radical, je n'étais pas sûr qu'il s'agît bien d'un acte où l'esprit se trouvait engagé, mais peut-être seulement des fonctions inférieures, affectives, pathétiques...). Je n'avais pas tort de sentir que la littérature m'éloignait du domaine des

certitudes pour me mener vers celui des incertitudes, en revanche j'avais tort d'y voir la marque d'une infériorité. Je suspectais du défaut de savoir dans le fait de n'énoncer ni lois du monde ni directives pour l'action, de ne promettre ni vérité ni justice ni avenir radieux, quand c'était le génie subtil de la littérature qui se manifestait là. «Le roman ne fait pas pression sur l'autre (le lecteur); son instance est la vérité des affects, non celle des idées: il n'est donc jamais arrogant, terroriste.» Barthes n'avait pas encore dit ça, qu'il dira à la toute fin de sa vie, dans une leçon au Collège de France. Il dit encore: «Le roman est un discours sans arrogance, il ne m'intimide pas.» A l'époque, cette modestie, cette aménité du roman ne lui eût pas, je crois, semblé aimable. Et à moi non plus elle ne semblait pas aimable. Je connaissais bien sûr la phrase rebattue de Marx (dans le Manifeste, je suppose?) selon laquelle les philosophes ont jusqu'à maintenant interprété le monde et qu'il s'agit désormais de le transformer, et je voyais que la littérature, bien en retard sur ce programme, ne proposait ni de transformer le monde, ni même à proprement parler de l'interpréter: elle se proposait plutôt de dire l'étrangeté, l'opacité du monde

Le roman, je ne l'avais élu que parce qu'il me paraissait la seule forme susceptible d'accueillir la pensée hésitante qui était alors la mienne (et ça ne s'est pas arrangé depuis). Le roman est le territoire des pensées hésitantes, ou encore, selon Kundera, de «l'esprit de complexité». Le roman n'arrête, ne décrète rien, ne décide de rien. Il n'est pas normatif. Qu'est-ce qui fait agir le prince Mychkine, le héros de L'Idiot, et que penser de lui? Est-il un saint ou un faible d'esprit, ou un malade, tout cela à la fois, est-il beau, est-il ridicule? Et Nastassia Filipovna? «De toutes les belles figures de la littérature, écrit Dostoïevski dans une lettre à sa nièce, la plus achevée est Don Quichotte. Mais Don Quichotte est beau parce qu'il est en même temps ridicule.» Phrase qui va au cœur de ce qui fait la force paradoxale du roman: d'être l'art de l'ambiguïté. Emma Bovary est-elle belle ou ridicule? Les deux évidemment, et belle parce que, aussi, ridicule (d'une tout autre façon, d'ailleurs, on peut en dire autant de Bouvard et Pécuchet). Dans le petit train de Balbec, le Narrateur aperçoit une femme vulgaire qu'il prend pour une tenancière de bordel; au voyage suivant, le «petit clan» Verdurin lui apprend que c'est la très aristocratique princesse Sherbatoff: Barthes voit dans ce renversement une des lois d'A la Recherche du temps perdu. Et ce renversement n'est pas la substitution d'une vérité à une apparence, il préside à une permutation infinie: «L'un des termes permutés, analyse-t-il, n'est pas plus "vrai" que l'autre. [...] À la syntaxe classique qui nous dirait que la princesse Sherbatoff n'est qu'une tenancière de maison publique, Proust substitue une syntaxe concomitante: la princesse est aussi une maîtresse de bordel.»

Ce n'est pas un défaut de savoir, mais un savoir subtil, au contraire, que celui qui crée ces figures de l'indécidé, qui sont celles de la vie humaine dès lors qu'on ne la tient pas pour une simple quantité, une force, un pion dans un jeu ou une stratégie. L'indécidé qui est celui de l'âme, oserait-on dire d'un vieux mot qui n'implique pas forcément une transcendance - de l'âme dès lors qu'on ne la croit pas susceptible d'être réglée par des ingénieurs. Le savoir que nous transmet le roman, précisément, et qu'il est seul à pouvoir nous transmettre – ni l'histoire ni aucune science humaine ne le pourra – c'est celui-ci: nos destinées sont toutes tramées d'équivoque, même les plus apparemment droites se laissent envisager de plusieurs façons, sont susceptibles de plusieurs vérités. Strum, le physicien russe, et juif, qui est l'un des protagonistes de Vie et Destin – le monument de Vassili Grossman, et l'un des très grands livres du XXe siècle – est-il un homme faible et conformiste – il est tout ému lorsque Staline lui parle au téléphone, il se laisse aller, par lâcheté, à signer un texte contre les médecins juifs accusés d'avoir empoisonné Gorki – ou bien un résistant, un Sakharov avant la lettre – il refuse de faire son autocritique lorsqu'il est accusé de véhiculer des théories physiques idéalistes et étrangères? Il est l'un et l'autre, comme la princesse Sherbatoff était princesse et maquerelle. Lord Jim, le héros du livre de Conrad, est-il un lâche? Second du navire qui semble sur le point de couler, il a fui sur un canot, abandonnant les passagers à une mort presque certaine. Est-il un homme courageux? Seul de tous les officiers, il affronte le procès et «l'enfer» de la culpabilité. «C'était un cas, dit Marlow, le porte-parole de Conrad, qui dépassait de loin les compétences d'une commission d'enquête. C'était une querelle subtile et fondamentale sur la véritable essence de l'être; elle n'avait nul besoin de juges. [...] Cela m'obligeait à considérer la convention qui se cache dans toute vérité, et la sincérité

essentielle d'une contrevérité. Il en appelait à la fois aux deux versants de l'âme: celui qui regarde constamment la lumière du jour, et celui qui, telle la face cachée de la lune, reste sournoisement tapi dans une obscurité perpétuelle.» Je dirais volontiers que le domaine du roman, c'est cette «querelle subtile et fondamentale sur la véritable essence de l'être». Le roman va subtilement vers le fondamental, et ce fondamental, cette «essence de l'être», il dévoile son ambiguïté: chose impensable pour le discours politique, qui veut au contraire des rôles fixes, des «positions». La politique range (comme semble le suggérer l'expression «mots d'ordre»), le roman dérange.

(A ce point, je voudrais faire un détour par un auteur et un livre que je ne me serais pas imaginé appeler à la rescousse, puisqu'il s'agit de Sartre et de *Qu'est-ce que la littérature?*, texte qui date de 1947, dans lequel ma génération a puisé des arguments pour rejeter la littérature qu'il appelle «bourgeoise», et de fil en aiguille la littérature en général, et que je relisais, je dois l'avouer, pour y trouver des illustrations d'une conception politique du roman, à l'opposé de celle que je suis en train de défendre; et certes cet essai témoigne d'une telle conception, et il est facile d'en extraire, surtout de la dernière partie qui se présente comme une sorte de *Que faire?* à l'usage des écrivains de l'époque, des affirmations comme «le sort de la littérature est lié à celui de la classe ouvrière», ou bien «les chances de la littérature sont liées à l'avènement d'une Europe socialiste, c'est-à-dire d'un groupe d'Etats à structure démocratique et collectiviste». Pourtant, ce n'est pas cela que je voudrais en fin de compte donner à entendre de ce texte brillant et emporté, et très «daté», mais une longue phrase par laquelle Sartre expose le programme romanesque des écrivains de sa génération, dont on ne voit pas très bien comment il coïncide avec leur programme politique, mais peu importe ici: «Il nous fallait, si nous voulions rendre compte de notre époque, faire passer la technique romanesque de la mécanique newtonienne à la relativité généralisée, peupler nos livres de consciences à demi lucides et à demi obscures, dont nous considérerions peut-être les unes ou les autres avec plus de sympathie mais dont aucune n'aurait sur l'évènement ni sur soi de point de vue privilégié, présenter des créatures dont la réalité serait le tissu embrouillé et contradictoire des appréciations que chacune porterait sur toutes - y compris sur elle-même - et toutes sur chacune, et qui ne pourraient jamais décider du dedans si les changements de leurs destins venaient de leurs efforts, de leurs fautes ou du cours de l'univers; il nous fallait enfin laisser partout des doutes, des attentes, de l'inachevé et réduire le lecteur à faire lui-même des conjectures en lui inspirant le sentiment que ses vues sur l'intrigue et sur les personnages n'étaient qu'une opinion parmi beaucoup d'autres, sans jamais le guider ni lui laisser deviner notre sentiment.» Il n'y a rien à y redire, si ce n'est que Sartre aussi se montre ambigu et que cette ambiguïté fait de lui un personnage romanesque...)

### **Le roman ne juge pas**

Maintenant je voudrais revenir sur une phrase des propos déjà cités de Marlow dans *Lord Jim*, et cette phrase c'est: «[Cette querelle subtile et fondamentale] n'avait nul besoin de juges.» Cela encore me paraît très emblématique du type de rapport à la réalité qui est celui du roman, et qui en fait une activité de l'esprit complètement opposée à la conception politique du monde. Le roman, disait Barthes, ne juge pas. Le discours politique au contraire, sous sa forme élémentaire, est un discours de juge. Tout, chacun, selon lui, appelle le jugement. Le monde, la totalité du monde comme chacun de ses éléments, dans cette conception, est bien ou mal, positif ou négatif, progressiste ou réactionnaire, révolutionnaire ou contre-révolutionnaire, etc. Rien n'échappe à la bipartition. Je ne parle pas là seulement des discours politiques radicaux, du genre de celui que je tenais avant d'en venir à la littérature: tous les discours politiques, même ceux qu'on dit «modérés», fonctionnent selon ce principe d'élection/exclusion, ce sont des moteurs deux temps. Tous ignorent la moirure, l'irisation. «Le style, écrit au contraire Barthes dans *La Préparation du roman*, c'est la pratique écrite de la nuance.» Eh bien, en ce sens-là, il y a une nécessité que le discours politique «manque de style».

Le génie subtil du roman, lorsque naturellement il n'est pas dévoyé, dénaturé en instrument de propagande, est un antidote à la simplicité d'esprit binaire du discours politique, et à ce titre un moyen d'émancipation, de libération de la pensée dont nous avons plus que jamais besoin. C'est une idée proche, me semble-t-il, qu'exprime Flaubert dans une lettre: «La rage de vouloir conclure est une des maladies les plus funestes et les plus stériles qui appartiennent à l'humanité. Chaque religion et chaque philosophie ont prétendu avoir Dieu à elles, toiser l'infini et connaître la recette du bonheur. Quel orgueil et quel néant! Je vois au contraire que les grands génies et les plus grandes œuvres n'ont jamais conclu.» Le roman n'est pas «arrogant», ne juge pas, le roman ne conclut pas, le roman ne fait pas la leçon.

### **La solitude du style**

Et puisque le mot «style» est venu, on va s'y attarder un peu, et voir qu'il marque, là encore, une opposition totale entre le discours que tient la littérature et celui que tient la politique. Le style est une disposition, une qualité qui distingue ce qui est littérature de ce qui ne l'est pas, ce qui est art des mots de ce qui est simple trafic de mots – ou encore, pour reprendre des termes mallarméens, la «langue essentielle» de «l'universel reportage». Il n'est pas facile de définir ce qu'est le style, mais en tout cas presque tous les écrivains qui y ont réfléchi tombent d'accord sur le fait que cela commence par un écart, une déviation par rapport à l'usage courant de la langue. «Le style, écrit Barthes, est l'aberration d'un usage courant», et pour une fois, droite et gauche sont d'accord puisque Céline ne dit pas autre chose: «Le style, il est fait d'une certaine façon de forcer les phrases à sortir de leur signification habituelle, de les sortir des gonds pour ainsi dire.» Et Flaubert, avant eux, a dit autrement la même chose. Le style est un trublion, un marginal, et même un hors-la-loi. L'ennemi mortel de la littérature, c'est le lieu commun, l'expression usée que proposent l'inertie de la pensée et la pente de la langue, et notamment de l'énorme langue nécrosée, de plus en plus envahissante, qui est celle des médias.

Il y a dans le style, qui s'écarte des sentiers battus de la langue banalisée, qui est une sécession, l'acceptation et même la revendication et jusqu'à l'orgueil de la solitude. On est fondé au contraire à se demander si le lieu commun ne constitue pas l'idéal du discours politique. Je ne dis pas cela de façon polémique, je ne vise personne en particulier: si certains politiques sont à cet égard plus doués que d'autres, il y a sans doute, qui s'impose à tous, quelque chose comme une nécessité politique du lieu commun. Quoi de plus consensuel, de plus fédérateur, ainsi que le mot l'indique? En vérité je m'étonne que nul n'ait songé à fonder un parti qui porterait ce nom si éminemment accueillant: «Lieu commun». La littérature peut et doit se permettre le style parce qu'elle ne vise ni à rassembler ni à rassurer, au contraire, selon Barthes toujours, dans *Le Plaisir du texte*, elle «met en état de perte, elle déconforte» (je pense à la préface que Maurice Nadeau fit d'*Au-dessous du volcan*: «Le chef-d'œuvre n'ouvre point ses portes à tous les vents. Il se présente comme un monde clos, hérissé de défenses. [...] Dans les arts plastiques comme en littérature, le chef-d'œuvre commence toujours par communiquer une sorte d'effroi.») Le discours politique en revanche fonctionne selon un double mouvement, le premier de jugement, et donc de séparation, d'exclusion, le second de rassemblement. L'adhésion que provoque la littérature vient d'une force disruptive, celle que recherche le discours politique plutôt de l'engourdissement litanique.

### **Éloge de l'individu**

Je viens d'évoquer l'acceptation, voire la revendication de la solitude qui accompagne comme son ombre l'effort du style. Cela m'amène à dire quelques mots sur l'accord profond, le pacte qui lie le roman à l'individu. Walter Benjamin évoque, dans un texte appelé *Sens unique*, «le plus européen de tous les biens, cette ironie plus ou moins nette avec laquelle la vie de l'individu prétend se dérouler sur un autre plan que l'existence de la communauté, quelle qu'elle soit, dans laquelle elle se trouve jetée». Cette phrase me paraît presque dessiner un programme du roman. Le roman, le point de vue romanesque, consiste à considérer l'individu en tant qu'il se soustrait à la communauté ou tout au moins affirme une singularité qui l'en sépare et le fait exister, précisément, comme personnage. L'événement générateur du roman, c'est

cette espèce de clinamen qui fait que l'individu diverge, que la ligne de sa destinée ne s'inscrit pas dans le plan de la communauté. C'est évidemment tout le contraire de ce que recommandait ce qu'on appelait autrefois la littérature « engagée », c'est-à-dire contaminée par le discours politique (en conclusion d'une enquête parue en 1953 dans *L'Observateur*, le tout jeune Roland Barthes croyait pouvoir dire que l'un des cinq principes d'une « littérature de gauche » – association de mots qui prête évidemment à rire – était de « replacer l'individu dans son milieu, son groupe social, la forme de société à laquelle il appartient ». Il est frappant, et même émouvant, de suivre l'évolution de Barthes depuis ses débuts, qui ne le voient guère s'éloigner des conventions d'une époque où la pensée devait rendre des comptes au politique, jusqu'aux dernières années, celles des cours et séminaires dont les notes ont été rassemblées sous le titre *La Préparation du roman*. Son histoire, sa place sont évidemment singulières, mais il n'y a pas, je crois, d'inconvenance à dire que la trajectoire qui fait de plus en plus échapper sa pensée à l'attraction du tout-politique est exemplaire d'un mouvement qui fut celui de beaucoup dans notre génération). Le baron de Charlus n'est pas un représentant de l'aristocratie du faubourg Saint-Germain, sa vie, pour reprendre les mots de Walter Benjamin, « se déroule sur un autre plan que l'existence de sa communauté », à cause notamment de son homosexualité qui le livre lui, le snobisme et l'esprit de caste personnifiés, à un Morel, fils de valet de chambre, et à l'ancien giletier Jupien. La vie et la mort d'Emma Bovary se déroulent semblablement « sur un autre plan que l'existence de la communauté où elle est jetée ». Anna Karenine, pour moi l'un des plus beaux personnages de toute la littérature, ne « représente » rien, que la passion, qui est la chose la moins commune, pour ne pas dire la moins communautaire qui soit.

Il y a dans *Vie et Destin*, que j'ai déjà évoqué, une scène extraordinaire: un escadron de chars T34 sort de la forêt, écoutilles ouvertes, pour monter vers le front de Stalingrad, et le colonel Novikov, qui les commande, les regarde passer. Quoi de moins accueillant à l'insularité de l'individu, apparemment, qu'un escadron de chars? Pourtant, Novikov songe à la diversité des rêves qu'enferme cette meute cuirassée: « Que de pensées diverses sous les casques de cuir! Il y avait les pensées communes au peuple tout entier: l'amour de son pays, le malheur de la guerre, mais y régnait aussi cette extraordinaire diversité qui rend si belle la communauté des hommes. » Suit un inventaire des rêveries qui, au même moment, occupent l'esprit des tankistes: l'un pense au sandwich au saucisson qu'il est en train de mâcher, l'autre à un oiseau perché sur une branche, un troisième aux seins d'une fille, un autre à ce qu'il fera après la guerre, un autre encore au pilote du T34 qui le précède, à qui il aimerait bien casser la gueule, etc. Et ce passage se termine sur cette réflexion magnifique: « Un seul objectif détermine le sens des grands conglomerats humains: gagner pour les hommes le droit d'être dissemblables, de sentir, de penser, de vivre chacun à sa manière. Pour conquérir ce droit, ou bien pour le défendre, ou encore l'élargir, les hommes s'unissent. C'est là que prend naissance un préjugé effroyable mais puissant; préjugé qui fait croire que de telles unions au nom de la race, de Dieu, d'un parti, de l'État, constituent le sens de la vie et non un simple moyen. » Il est admirable que cette réflexion ait été formulée dans l'Union soviétique immédiatement poststalinienne; il est extrêmement significatif, du point de vue qui est le mien, que ce soit un roman qui en ait formé le cadre, le prétexte et l'illustration, qu'une telle réflexion ait trouvé dans un roman (et non, par exemple, dans un manifeste politique) son lieu naturel.

**Le roman: un discours sur les hommes en tant qu'ils « vivent chacun à leur manière », dissemblables, et non pas en masse.** Il y a une histoire d'Edgar Poe qui s'appelle *L'Homme des foules*: le narrateur y contemple la foule d'une rue de Londres, et dans chaque visage, chaque mise, il reconnaît un type, le commis, le joueur, la prostituée, l'ivrogne, etc. Soudain un visage le frappe « en raison de l'absolue idiosyncrasie de son expression: jusqu'alors, je n'avais rien vu qui ressemblât à cette expression, même à un degré très éloigné ». Le fait que ce visage ne se laisse pas déchiffrer, ne se laisse pas ramener à un milieu ou une profession, est si fascinant que le narrateur va le suivre pendant toute une nuit et une journée. Je verrais volontiers dans les réflexions du colonel Novikov comme une charte de la conception romanesque, antipolitique, du monde, et dans cette figure absolument singulière du récit d'Edgar Poe une allégorie du personnage de roman.

## La métonymie

Trois brefs passages, maintenant, pour illustrer un autre aspect du génie du roman. Ils sont tirés tous trois de *Vie et Destin*, encore (si vous devez ne retenir qu'une chose de ma conférence, que ce soit celle-ci: lisez *Vie et destin*). Hiver 1943. La sixième armée allemande, encerclée dans Stalingrad, va capituler. Dans la nuit glacée, les tirs s'arrêtent, le silence se fait, un silence incroyable, un silence que le fracas de la guerre, depuis des mois, avait fait oublier:

*«Le silence avait ses propres bruits. Le silence avait fait naître une multitude de bruits, des bruits nouveaux et étranges : le bruit d'un couteau qu'on pose sur la table, le bruit d'une page qu'on tourne, le grincement d'une lame de parquet, le bruit de pieds nus, le tic-tac de la pendulette sur le mur de l'abri, le grincement d'une plume.»*

Deuxième passage. Dans son bunker, le maréchal von Paulus, commandant la sixième armée, se prépare à se rendre. Son aide de camp jette dans une valise quelques sous-vêtements, en prévision de la captivité qui l'attend.

*«Les chaussettes du Feldmarschall, jetées à la hâte dans la valise, étaient trouées aux talons ; ce qui chagrina et inquiéta Ritter ne fut pas l'idée que l'insensé et impatient Paulus porterait des chaussettes trouées, mais que ces trous seraient vus par les yeux hostiles des Russes.»*

Troisième passage. À Stalingrad encore, dans les jours qui suivent la fin de la bataille, des prisonniers allemands sortent des cadavres de la cave de ce qui fut la Gestapo. À la vue du corps d'une adolescente, de son «effrayant petit visage bistre d'oiseau torturé», une femme se jette sur elle comme s'il s'agissait de son propre enfant.

*«La femme se releva et s'avança vers l'Allemand. Tous les assistants remarquèrent que, tout en le regardant, elle cherchait des yeux une brique qui ne soit pas prise par la glace dans la masse des autres, et que sa main malade et déformée par un travail inhumain, par l'eau glacée et la lessive, puisse détacher. La sentinelle comprit que ce qui allait arriver était inéluctable, mais fut incapable d'arrêter la femme, car elle était plus forte que lui et que son arme. [...] La femme, elle, ne voyait plus rien d'autre que le visage de l'Allemand au mouchoir. Sans comprendre ce qui lui arrivait, objet de cette force qui assujettissait tout à la ronde, elle sortit de sa poche un morceau de pain que lui avait donné la veille un soldat russe, le tendit à l'Allemand et dit : "tiens, prends, bouffe".»*

Le silence bruisant de bruits insolites, les chaussettes trouées du Feldmarschall, le geste incompréhensible de la femme russe: trois instantanés, trois images fulgurantes à travers quoi se laissent deviner la victoire, la défaite, le tournant de la lutte énorme dont le monde est le théâtre, mais aussi et surtout la résistance de l'humain dans les conditions les plus terribles, sa grandeur, sa petitesse (les chaussettes), son imprévisibilité. Trois petites scènes, trois détails du prodigieux tableau, mais qui font court-circuit vers l'intelligence de l'ensemble. Je crois que le génie métonymique du roman consiste en cela aussi qu'il fait voir les grandes choses à travers les petites, qu'il fixe les grandes visions dans l'éclat bref mais mémorable d'une image. Il est l'art de l'ambigu, l'art de l'individu, il est aussi l'art du détail. Il ne nous fait pas comprendre l'Histoire à travers de prétendues lois, il nous la fait «retrouver» à travers «une déflagration d'images» (Proust). Ulysse est de retour à Ithaque, déguisé en mendiant, son chien Argos le reconnaît, Ulysse détourne le visage pour dissimuler une larme : avec les oreilles couchées d'Argos, le pleur d'Ulysse, se cristallise une des figures majeures de l'imaginaire humain, celle du retour, du nostos, d'où vient notre nostalgie. C'est parce que Homère a inventé ça, parce que «son vieux chien de lui se souvint», comme dit Apollinaire, que nous nous souvenons et nous souviendrons à jamais de ce retour. La puissance fulgurante

de la littérature c'est de nous donner à voir le retour à travers les oreilles couchées d'un chien, la défaite dans une paire de chaussettes trouées.

Ici, il faudrait étudier plus finement le rapport de la narration, du continu qu'elle suppose, à la forme brève et mémorable – à travers notamment les analyses de Barthes sur le haïku, ce qu'il appelle le «tilt» ou l'effet de «c'est ça!» Le destin de tout livre est de se transformer, dans l'esprit du lecteur, en une suite de ces memorabilia, une succession, ou plutôt un émiettement de scènes discontinu et sans ordre: «La suite des temps, dit Valéry, transforme toute œuvre – et donc tout homme – en fragments.» Il serait intéressant de comparer, chez plusieurs lecteurs, les ruines de leurs lectures: quelles sont vos ruines des Misérables? De L'Education sentimentale? Qu'est-ce qui tient toujours debout? Dessinant quel relief, quelles figures? Qu'est-ce qui différencie les ruines d'un livre, d'un tableau, d'une pièce musicale? Etc. Ceci pourrait être le fondement d'une nouvelle discipline, symétrique de la génétique.

### **La mêtis**

«Si chaque homme ne pouvait pas vivre une quantité d'autres vies que la sienne, observe Paul Valéry dans Variété, il ne pourrait pas vivre la sienne.» Le roman nous aide à vivre notre vie en nous faisant vivre quantité d'autres vies que la nôtre. À vivre notre vie, c'est-à-dire pas à la supporter, mais à la créer, à la penser, à la conduire. Je puis vivre ma vie parce que je suis aussi, comme Flaubert l'était, Madame Bovary, et le prince Mychkine, et lord Jim, et même le baron de Charlus – bien que j'aie plus de mal à m'y faire –, je suis le déserteur Bardamu du Voyage au bout de la nuit et Magnin, l'aviateur de L'Espoir, et le prince André attendant la mort sous le grand ciel d'Austerlitz, et Fabrice à Waterloo, et Grégoire Samsa transformé en cloporte et K quand on lui enfonce un couteau dans le cœur, le consul d'Au-dessous du volcan qu'on jette dans la barranca avec un chien mort, Gimpei Momoï, le prof aux pieds de singe du Lac de Kawabata, qui suit une jeune lycéenne dans le Tokyo dévasté de l'après-guerre, le vieil Eguchi qui paie pour tripoter des Belles Endormies, Anna Karenine au moment où elle va se jeter sous le train. Je suis homme et femme, mort et ressuscité mille fois. «Une chose ou une infinité de choses meurent dans chaque agonie», écrit Borges dans un récit intitulé El Testigo (Le Témoin), «à moins qu'il n'existe une mémoire de l'univers, comme l'ont supposé les théosophes». Cette mémoire de l'univers, faute de quoi l'humanité à chaque génération retomberait en enfance, ce qui s'en rapproche le plus, c'est la littérature, qui nous offre le trésor des expériences passées: non pas les faits, non pas les lois supposées de l'Histoire, mais les mille façons que l'humanité a eues d'être humaine. Ce n'est pas par un «message» explicite qu'elle transmettrait, d'ordre politique, que la littérature est émancipatrice, mais par l'amplification, la multiplication presque infinie de notre expérience (Sartre parle, dans le petit livre déjà cité, de « soutenir nos pensées par ces expériences fictives et concrètes que sont les romans »). Ce n'est pas par les consignes qu'elle donnerait, ni même par les interprétations qu'elle livrerait, qu'elle est libératrice, mais par la vision du monde sans arrogance à laquelle elle nous invite implicitement.

Le type de savoir dont elle est dépositaire et qu'elle nous offre en partage n'est pas un savoir conceptuel ni dogmatique, il se situerait plutôt du côté de ce qu'un livre ancien de Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant a caractérisé comme la mêtis des Grecs. Mêtis est un nom propre et un nom commun. C'est le nom propre d'une des épouses de Zeus, à qui il s'unit, dont il assimile les pouvoirs (il la mange, la Théogonie d'Hésiode raconte ça...) pour devenir le roi des dieux. Elle forme un couple avec Thémis, autre épouse de Zeus. La parole de Thémis est assertorique ou catégorique, elle énonce un futur normé, déjà fixé, elle ordonne ou interdit. Celle de Mêtis est hypothétique ou problématique, elle conseille afin d'infléchir le cours d'un futur aléatoire, incertain. Thémis est née de la Terre, elle représente ce qui est stable, normé; Mêtis vient de la Mer, elle est du côté du mouvant, de l'ondoyant. Le roman est du côté de Mêtis, pas de celui de Thémis, dont se recommande le discours politique. Comme nom commun, mêtis désigne une intelligence subtile, rusée, oblique, non codifiable, non formalisable, non pas opposée à l'épistémè, la connaissance scientifique, ou à la dianoïa, la pensée réfléchie, mais différente d'elles, savoir qui est celui par excellence d'Ulysse polymêtis, qu'on traduit en général par «aux mille ruses» ou «aux mille tours». «La

mètis, écrivent Vernant et Detienne, est bien une forme d'intelligence et de pensée, un mode du connaître; elle implique un ensemble complexe mais très cohérent d'attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise; elle s'applique à des réalités fugaces, mouvantes, déconcertantes et ambiguës, qui ne se prêtent ni à la mesure précise, ni au calcul exact, ni au raisonnement rigoureux.» Le roman est du côté de la mètis, pas de l'épistémè. «La science est grossière, écrivait Barthes, la vie est subtile, et c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe.» L'homme du roman, formé par le roman, est « polymètis », comme Ulysse. Il serait difficilement un fanatique. Il serait difficilement un amant de la mort ou du trône, Achille ou Agamemnon. L'homme du roman est subtil. Il est un navigateur, un découvreur. Craignons que n'advienne un monde dont le roman aurait disparu.