

Le métier d'homme¹

À une année près, cela fait un siècle que Charles Ferdinand Ramuz, de retour d'un long séjour à Paris, écrit l'essai intitulé *Raison d'être*. Dans cet ouvrage, il prenait acte de la différence irréductible qui le séparait d'un écrivain français de France, et cherchait à définir ce que pourrait être, en Suisse romande, une œuvre littéraire originale, autonome, authentique. Un siècle plus tard, cet ouvrage a-t-il vieilli ? Peut-être, mais plutôt bien. Sa description de ce qui sépare le Suisse romand du Parisien, une « séparation des races » à la fois infime et insondable, demeure aujourd'hui, à beaucoup d'égards et si j'en crois mon expérience, d'une assez accablante justesse :

« De toutes petites différences dans l'intonation, ou dans l'accent, ou encore dans l'attitude, sont pires que les plus marquées et vous gênent bien davantage. L'Anglais reste un Anglais, l'Anglais n'étonne pas, il est "classé" ; moi, je suis presque pareil à ceux qui m'entourent, et, voulant l'être tout à fait, je n'échoue que d'un rien, mais terriblement voyant »².

Et quant au diagnostic porté par Ramuz sur le non-être dans lequel Paris (sans le vouloir ni le savoir, bien sûr) cantonne la Suisse romande, a-t-il cessé d'être valable aujourd'hui ?

¹ Conférence prononcée à Berne, le 8 novembre 2012.

² *Raison d'être*, OC II, Éditions Rencontre, p. 580. Mêmes remarques in *Paris, notes d'un Vaudois*, OC V, p. 215-216.

« Cette énormité du dehors qui vous nie, qui ne prend même pas la peine de vous nier, qui vous ignore, indifférente – sourde, aveugle, qui ne vous voit pas, qu'on implore et qui n'entend pas »³.

On sait quelle solution Ramuz, rentré au pays, a choisi de donner à cette souffrance. Trouver en soi sa « raison d'être ». Ne pas chercher à se faire à tout prix Parisien, ne pas chercher à se faire entendre à tout prix des Parisiens. Créer une œuvre qui soit l'expression pleine et entière de son propre pays, qui ne doive rien à personne, qui ne cherche l'approbation que de son être le plus intime et le plus propre, dans une langue à nulle autre pareille, et surtout, une œuvre qui ne soit pas *empruntée*, au double sens de cet adjectif. Lui qui a salué, dans Paris, « ce qu'on appelle une civilisation »⁴, s'écrie, à propos de son propre pays : « Berceau d'une race et d'un caractère : ah ! si on pouvait dire d'une civilisation ! »⁵ Son ambition, modeste et immense, modeste parce qu'immense, est que peut-être, un jour, on puisse commencer de le dire. Faut-il le préciser, il n'a pas eu la prétention de bâtir à lui tout seul une « civilisation ». Il a choisi d'exprimer une culture singulière, une réalité qui ne ressemble à aucune autre, et de l'exprimer par les moyens de l'art. C'est ce que dit éloquemment la séquence ultime de *Raison d'être*, sa péroraison fameuse :

« Mais qu'il existe, une fois, grâce à nous, un livre, un chapitre, une simple phrase, qui n'aient pu être écrits qu'ici,

³ *Op cit.*, p. 581.

⁴ Cf. *Paris, notes d'un Vaudois cit.*, p. 233.

⁵ *Raison d'être*, p. 600.

parce que copiés dans leur inflexion sur telle courbe de colline ou scandés dans leur rythme par le retour du lac sur les galets d'un beau rivage, quelque part, si on veut, entre Cully et Saint-Saphorin – que ce peu de chose voie le jour et nous nous sentirons absous »⁶.

Cette simple phrase, Ramuz l'a écrite dans un délai bien plus court, et bien plus aisément qu'il ne l'a cru lui-même. Car cette phrase, c'est celle-là même que je viens de vous citer. Oui, je gage qu'une telle péroration n'aurait pu être écrite nulle part ailleurs qu'en Suisse romande. Car je gage que nulle part ailleurs, nulle part au monde, vous ne pourriez lire, sous la plume d'un écrivain parlant de son art à venir, cette formule : « Nous nous sentirons *absous* ». Absous ! Et de quelle faute, par tous les dieux et tous les diables ? Car enfin, nous attendions que Ramuz écrive par exemple : « Que ce peu de chose voie le jour, et nous nous sentirons heureux, apaisés, accomplis, en accord avec nous-même et notre idéal ». Mais non, il ne parle pas d'accomplissement, il parle d'absolution ! Réussir une œuvre spécifique à son pays, exprimant son pays, c'est donc une expiation ? De quel péché, une fois encore ?

La réponse nous est fournie par un autre texte du même auteur, écrit beaucoup plus tard, en 1938 : *Paris, notes d'un Vaudois* :

« On nous a appris le français comme s'il s'agissait d'une langue étrangère. Nous étions fautifs de naissance. Nous ne commettions pas seulement des fautes, nous étions originellement prédestinés à ne commettre que des fautes »⁷.

⁶ *Op. cit.*, p.614.

⁷ Cf. *Paris, notes d'un Vaudois*, p.322.

Il s'agit ici de la langue française, telle que la parlent les Suisses romands. La langue même du Suisse romand, c'est sa faute originelle. Et voici que le mot de « prédestination » surgit sous la plume de l'écrivain. Voici que gémit l'angoisse du protestant accablé par sa culpabilité inexpiable. Mais il est vertigineux de penser que cette culpabilité (que nous ne pouvons pas ne pas commettre, puisque nous naissons pécheurs), Ramuz en voit la preuve et l'effet dans la manière dont le Suisse romand parle *sa propre langue*, le français ! Le péché originel est un péché linguistique, un péché d'incorrection. Et l'« absolution » passera par l'invention d'une langue rédimée, d'une langue adamique, d'une langue innocente, enfin. Le nouvel Adam ? C'est le même que l'ancien, à cela près qu'il a cessé d'être pécheur. Sa langue était coupable, elle ne le sera plus.

Dans son français rédimé, Ramuz veut écrire des livres ou des phrases « copiés dans leur inflexion sur telle courbe de colline ou scandés dans leur rythme par le retour du lac sur les galets d'un beau rivage ». La langue du Suisse romand, pour être authentique, doit exprimer la quintessence du paysage, unique, de la Suisse romande.

Mais on l'aura compris, il ne s'agit pas seulement du paysage qui s'étale « quelque part entre Cully et Saint-Saphorin ». Il s'agit tout autant, il s'agit d'abord du paysage *intérieur* de l'écrivain. Nul paysage extérieur, nulle géographie ne suggère ni ne commande un style unique, et nulle correspondance ne pourra jamais exister, terme à terme, entre tel lac, telles montagnes, et la manière de les écrire. Ce que Ramuz, écrivain, a en propre, ce n'est pas telle courbe de colline ou tel ressac du lac, c'est précisément ce que trahit la péroration de *Raison d'être* : un certain rapport inquiet et douloureux à sa propre langue, le besoin de conquérir une vérité (existentielle et

artistique, mais c'est tout un), qui n'est pas donnée d'avance. Le besoin de se dire au plus juste, au plus près.

En outre, l'écrivain qu'il était a commencé par écrire, et n'a théorisé qu'ensuite. Il n'a pas suivi, dans ses œuvres, un programme qu'il aurait formulé dans *Raison d'être*. Si d'ailleurs il s'était vraiment *contraint* à « mal écrire » (pour reprendre la formule à laquelle il recourt dans sa lettre à Grasset⁸), s'il avait, de manière systématique et concertée, cherché l'expression, la phrase, le livre qu'on ne peut rédiger qu'entre Cully et Saint-Saphorin, son œuvre n'en aurait pas été plus authentique. En somme, la pèroraison de *Raison d'être* dit un rêve, celui d'une langue qui soit à l'image d'un paysage, d'une langue « naturelle », éminemment, et ce rêve même, elle le formule de manière imagée. Or c'est ce rêve qui compte – je veux dire celui d'accéder à une expression authentique et pure. C'est ce rêve que tous les écrivains partagent, et qui les meut tous. En Suisse romande, il n'y a pas moins d'authenticité dans l'écriture d'un Blaise Cendrars ou d'un Guy de Pourtalès que dans celle de Ramuz.

Ces deux exemples, que je n'oppose pas à celui de l'auteur de *Raison d'être*, mais que je place à côté de lui, me tiennent à cœur, et j'avais naguère tenté de présenter la littérature suisse d'expression française à partir de ces trois écrivains, qui, d'une manière extraordinairement différente, élaborent leur identité dans leur œuvre, une identité qui ne va pas de soi (et c'est ce qui leur est commun, par opposition à l'identité d'un écrivain français de France), et qu'il faut conquérir. Alors que Ramuz la cherche dans son pays, et dans les paysages de son pays, Cendrars semble la traquer dans le monde entier, et Pourtalès la chante dans l'Europe, singulièrement l'Europe de la culture. Ce n'est pas à dire que Cendrars ou Pourtalès soient indifférents au

⁸ Cf. Ramuz, « Lettre à Bernard Grasset », OC III, p. 1193.

pays qui s'appelle la Suisse, ni qu'ils ignorent la beauté et la force des paysages suisses. Cela ne veut pas dire non plus que Ramuz n'a d'yeux que pour une bande de terre située entre Cully et Saint-Saphorin. Simplement, le même rêve d'authenticité, le même besoin de se fonder en vérité suscite en fin de compte autant d'univers différents qu'il y a d'écrivains différents.

*

Ce qui demeure commun à tous, et que je crois partager aussi, c'est, encore une fois, la force de ce rêve et de ce besoin, et peut-être un rapport, à la langue, subtilement inquiet. Subtilement anxieux. Je ne dirai pas, quant à moi, que la langue française me soit jamais apparue comme une langue empruntée, étrangère. Sans doute est-elle mon être même, puisque c'est ma langue maternelle. Mais peut-être ne suis-je jamais tout à fait sûr de pouvoir me reposer en elle. Ma langue n'est-elle pas mon rêve, et seulement mon rêve ? Qui sait si dès lors cette langue ne m'apparaît pas plus belle d'être imperceptiblement mais douloureusement inaccessible. Au cœur de moi-même, à moi-même étrangère... Un adage des Romains, touchant le droit de la famille et de la filiation, souligne que si le père n'est pas toujours sûr, la mère l'est forcément : *pater incertus, mater certa*. Eh bien, si étrange que cela puisse paraître, mais peut-être est-ce moins étrange en Suisse romande, je serais presque tenté de dire, s'agissant de mon rapport à ma propre langue : *mater incerta*. Ou qui sait : *dolorosa*.

Ce qui n'empêche pas qu'elle existe avec force, cette mère incertaine et souffrante. Elle existe avec la force supérieure, la réalité impérieuse des rêves. Et comme il n'est pas de langue hors des paroles et des œuvres dans lesquelles s'accomplit cette

langue, il en va de même, pour moi, du pays appelé France, et surtout de sa capitale : le Paris de Balzac, je l'ai connu bien avant la ville réelle. Il existe en moi comme un lieu tout intérieur, et la découverte, après coup, sur le tard, qu'une ville existe, dans l'espace géographique, prétendu réel, et qui s'appelle Paris, *urbs certa* s'il en est, et que cette ville fut le lieu de la *Comédie humaine*, cette découverte n'a jamais pu supplanter dans mon cœur et ma mémoire affective un Paris tout intérieur, pure œuvre de langage, plus vrai que le vrai, puisque doté de tous les prestiges du rêve, mais infiniment fragile néanmoins, puisque fait de la même étoffe que les songes, ou que l'imaginaire. Mon Paris, c'est un peu la ville d'Ys.

Avec tout cela, comment me suis-je trouvé moi-même, si je me suis trouvé ? Où ai-je quêté, puis élu, puis affermi, si je l'ai fait, ma *raison d'être* ? À ma manière, ne suis-je pas allé au rebours de Ramuz ? Comme si j'avais voulu écrire des mots et des livres copiés sur tous les paysages possibles et imaginables, sauf ceux qui s'étendent entre Cully et Saint-Saphorin... J'exagère, bien sûr, mais il est vrai que très souvent, presque toujours, le lieu de mes romans n'est pas la Suisse, mais tel pays d'Europe, limitrophe du mien, quand ce n'est pas un pays plus lointain : l'Italie (l'Italie surtout !), l'Espagne, le Portugal, Paris précisément, Prague, la Grèce, mais aussi l'Égypte, la Californie, l'Himalaya, l'Île Maurice – ou du moins une île innommée, mais qui lui ressemble. Et parfois le pays n'existe que dans l'imaginaire....

La Suisse, à la vérité, n'est pas absente de mes romans. Non, mais elle figure presque toujours le lieu d'où mes personnages doivent impérativement partir, le lieu qu'il leur faut quitter de toute nécessité pour se trouver eux-mêmes. Ainsi, en particulier, dans *l'Énigme*, où la reconnaissance des beautés du Léman, et de leurs mystères, passe par l'épreuve révélatrice de la Mer Morte ou de l'île de Capri. Où d'autre part, l'expérience

de la nature est indissociablement l'expérience de la culture, ce que symbolise ou incarne la découverte, dans le désert égyptien, d'un manuscrit fondateur. Dans un autre de mes romans, le *Dixième ciel*, c'est la Renaissance italienne que je tente de revivre. Il va de soi que le voyage dans le temps, pour se trouver soi-même, est le voyage le plus nécessaire de tous, dans l'espace intérieur.

Avec cela, je ne suis nullement un auteur de « romans historiques », pas plus que je ne suis un « écrivain voyageur ». Et même si j'ai passé un certain nombre de mois de ma vie à Rome, et quelques mois à Los Angeles (deux romans en furent le fruit), mes contacts avec l'étranger ne furent guère, le plus souvent, que ceux de n'importe quel vacancier. Mais c'est comme si, à chaque fois, l'étranger se saisissait de mon imaginaire, le révélait à lui-même, comme si la rencontre d'un autre pays, d'une autre langue, était la rencontre de mon moi. Pour le coup, vous penserez que c'est fort banal, et vous aurez raison. Après tout, Charles Ferdinand Ramuz, dont je me prétendais si éloigné, a passé plus de dix ans à Paris pour se trouver lui-même. Quel jeune écrivain, quel jeune homme ne voyage pas pour former sa jeunesse ?

Oui, c'est banal, sauf que dans mon cas, je crois bien que mes voyages ou mes évasions n'ont rien formé du tout. Ni ma jeunesse ni mon âge mûr, sans parler de la suite. J'entends par là que ce besoin d'ailleurs me reste chevillé au corps, aujourd'hui comme hier, et que je ne suis pas cet Ulysse heureux, rentré au bercail helvétique, plein d'usage et raison, et désormais paisible possesseur de sa *raison d'être*. L'ailleurs est toujours là, qui m'arrache à moi, qui me promet des révélations, peut-être plus amères que jadis, mais non moins vitales. C'est en lui que je dois, encore et toujours, me jeter, sachant mieux que jamais que je n'y trouverai pas le port définitif, l'*ultima Thule*, mais seulement le bonheur et la douleur d'éprouver le

contour d'un idéal qui, effleuré, s'enfuira plus loin, comme ces papillons qu'enfant je poursuivais en vain, durant des heures, avec mon filet rose, couleur et texture de barbe-à-papa, sans savoir alors que j'imitais un très grand écrivain russe, mais sachant que les plus beaux de ces papillons, je ne les capturerais jamais, car ils aimaient singulièrement les sommets sourcilleux et les ressauts inaccessibles ; et si d'aventure je les capturais, mon cœur se serrait, je n'avais de cesse que se desserre cette main d'angoisse, si bien que je me hâtais de relâcher ma prise. On ne capture pas la beauté.

Voilà bien la seule chose que je désapprouve chez Nabokov : ses papillons, il les capturait, allant même, le monstre, jusqu'à les épingler et les mettre en vitrine ! Je ne puis croire, cependant, qu'il fut jamais dupe de ces horribles victoires, et que ses rangées de papillons transpercés n'aient pas hanté ses songes, évoquant pour son effroi cette voie romaine où se dressèrent à perte de vue, après la victoire de Crassus, les croix des milliers de partisans de Spartacus...

*

Que voulais-je vous dire avec tout cela ? Que le besoin d'ailleurs n'a pas été pas chez moi simple bougeotte adolescente, simple impatience juvénile de faire un détour par le monde afin de me trouver moi-même, une fois pour toutes. Non, ce besoin demeure, intériorisé peut-être, mais intact. C'est en lui que je dois trouver, si je le trouve, le sens de mon écriture.

Si fort est ce besoin qu'il ne n'a pas conduit seulement à m'abreuver sans cesse à l'étranger comme à ma source propre. Non, j'ai pu faire davantage, allant jusqu'à renier fantasmatiquement mon origine réelle. Je ne voulais pas être un Suisse romand, je ne voulais pas être né là où je suis né. Cocteau dit que le poète, cet oiseau chanteur, ne chante bien que dans

son arbre généalogique. Je voulais, moi, quitter cet arbre à tire-d'aile. Je ne voulais pas du hêtre, ni du tilleul ni du sapin, je cherchais l'olivier de Grèce et le cyprès de Toscane, quand ce n'était pas l'eucalyptus de Madère ou le cocotier de l'Île Maurice.

J'ai l'ai déjà laissé entendre, mais j'y reviens : cette fascination de l'étranger, ou supposé tel, était aussi, et peut-être d'abord, fascination devant des cultures et des œuvres d'art, où se condense et se concentre ce que l'esprit de l'homme a créé de meilleur. Si nombre de mes romans ont pour lieu l'Italie, et plus précisément, comme on peut s'en douter, Venise, Florence ou Rome, c'est évidemment parce que ces villes sont des creusets de beauté, et que l'humanité européenne y a vécu, comme le dirait Stefan Zweig, certaines de ses « très riches heures » artistiques. De même pour Paris, la Grèce, l'Espagne ou l'Égypte. Nul besoin d'insister. Mon arbre généalogique est l'arbre de la culture, européenne ou non. Mes pères portent des noms d'artistes, et mes mères des noms d'œuvre d'art. Peintures, poésies, romans, créations philosophiques, créations musicales. Et si la musique, dans mes romans, joue un rôle si constant et si vital, c'est bien sûr parce que j'y trouve, par-delà toute frontière politique ou physique ou linguistique, l'expression la plus pure de ce moi rêvé que je voudrais réel. Oui, j'y trouve cette langue adamique et parfaite qui tisse du réel avec du rêve intact.

*

Il serait abusif de prétendre que je me sens peintre ou musicien autant qu'écrivain, car on pourrait à bon droit me demander ce qu'une telle affirmation recouvre quand on est incapable de peindre ou de composer. Mais je veux dire qu'en moi, le langage des mots, peut-être, rêve hors des mots son

accomplissement ultime – que chacun de mes mots, pour atteindre à son plus haut rayonnement, se cherche une aura picturale ou musicale.

Et puis, s'il est vrai que je ne puis dissocier l'univers des mots de l'univers des formes, et de sons musicaux, il est tout aussi vrai qu'au sein même de la littérature, les œuvres écrites dans d'autres langues que la mienne peuvent m'importer autant (je ne dis pas : davantage, mais autant) que les œuvres écrites en français. Ce trait caractérise-t-il l'auteur suisse francophone, dont la langue est minoritaire dans son propre pays, et qui, parce que la Suisse est au cœur de l'Europe, participe tout naturellement de plusieurs cultures, de plusieurs littératures ? Ce n'est pas improbable. Bien entendu, un auteur Français de France ne reste pas non plus le nez collé sur la seule littérature française. Mais l'auteur suisse francophone, dès qu'il accède à la conscience linguistique et littéraire, sait, fortement et intensément, que sa langue n'est pas seule au monde, puisqu'elle n'est même pas seule dans son pays.

Je ne vais pas vous dresser ici la liste des auteurs ou des œuvres qui me sont essentiels, mais il est sûr que dans cette liste, à côté de Baudelaire ou de Proust, figurent les Allemands E. T. A. Hoffmann ou Heinrich Heine, le Russe Dostoïevsky ou le Japonais Kawabata. Ce n'est pas seulement que ces auteurs m'enchantent, m'enrichissent ou me nourrissent à l'égal des auteurs français que je chéris le plus. Je dis qu'ils sont, comme ces auteurs français, mon moi le plus profond. Lorsque j'affirme cela de Kawabata, je me sens bien proche de ce pianiste japonais rencontré à Tokyo l'année dernière, et qui me dit, avec quelle force, quelle sérénité dans la conviction : « *Mes racines* sont dans la musique de Chopin et celle de Debussy ». Il aurait pu dire : ma *raison d'être*.

Mais alors, si ma *raison d'être* d'écrivain n'est pas tout entière dans la langue française, puis-je être un écrivain de plein

exercice et d'essence authentique ? Car enfin, de toute langue, les locuteurs, mais a fortiori les écrivains, n'ont-ils pas besoin de croire qu'elle est la plus belle, donc la seule ? De même, disait Proust, que pour tout enfant, la plus belle des femmes est toujours sa mère. Même si cette préférence relève du fantasme égocentrique, ce fantasme n'est-il pas nécessaire à qui prétend créer par l'écriture ? Ne faut-il pas aimer sa langue d'un amour aussi absolu qu'exclusif pour la parler et l'écrire dignement, pour créer en elle et par elle ? Est-ce que la conscience trop vive de la pluralité des langues, donc de la relativité de celle qu'on parle et qu'on écrit, ne va pas contrarier l'essor de l'œuvre ? Pour créer des mondes, ne faut-il pas que la langue de l'écrivain soit seule au monde, ou du moins, seule dans sa conscience de créateur ?

Seule ? Non, je ne le crois vraiment pas. Et sans aller jusqu'à invoquer la haute pensée d'un Walter Benjamin, pour qui toute langue particulière n'est qu'un fragment du pur langage, de la « *reine Sprache* », une étincelle jaillie du brasier d'un sens à jamais inapprochable, mais dont procède sa lumière, je puis à tout le moins penser que toutes les langues du monde sont traduites du même silence, et que la conscience intime de leur pluralité, et de leur commune dignité, ne peut au contraire que renforcer le lien qui m'unit à ma propre langue.

*

Comment cela ? Parce que si j'ai la plus vive conscience des autres langues, et des chefs-d'œuvre écrits dans ces langues, il reste que je n'accède à la plénitude de leur sens que si ces langues sont transmuées dans ma langue maternelle. Certains écrivains ont le complexe bonheur d'être polyglottes, au point de pouvoir non seulement lire aisément dans plusieurs langues, mais aussi, ce qui est infiniment plus impressionnant, *créer*

dans plusieurs langues, à l'exemple de Nabokov ou de Beckett, d'Oscar Wilde ou de Marina Tsvetaïeva – ou de Walter Benjamin lui-même. C'est très loin d'être mon cas. Je ne peux pas créer dans une autre langue que la mienne, et si je puis à la rigueur lire des œuvres dans telle langue étrangère, j'ai besoin qu'elles me soient offertes en français pour les goûter pleinement, pour accéder de plain-pied à leur être. Dès lors, je suis infiniment sensible à la qualité des traductions, et toujours profondément heureux lorsqu'un poète traduit un poète ; lorsque Baudelaire ou Mallarmé m'offrent Edgar Poe, lorsque Nerval m'offre Goethe, ou même lorsqu'Amyot m'offre *Daphnis et Chloé...* ou encore, lorsqu'Apollinaire traduit à sa manière, et quelle merveilleuse manière, la *Loreley* (non celle de Heine, mais celle de Brentano).

Cependant, ces merveilles mêmes ne me suffisent pas. Elles me donnent des idées... Bref, j'éprouve l'impérieux besoin de me livrer moi-même à l'acte de traduction. Permettez-moi cette boutade qui n'en est pas vraiment une : je ne traduis pas un auteur étranger parce que je le comprends, mais *afin de le comprendre*. Je le traduis pour qu'il ne me soit plus étranger. Parce que je veux me trouver de plain-pied avec sa vérité, me retrouver en elle, la transmuier en moi – ou me transmuier en elle, mais je crois bien que c'est tout un.

La question même de la possibilité ou de l'impossibilité de la traduction n'est rien de moins qu'une des questions fondamentales que pose notre condition humaine, et vous savez que sur ce sujet, les théories, ou plutôt les visions du monde, sont violemment contradictoires. Tel vous dira que rien ne peut être réellement traduit, et surtout pas la poésie. Tel autre rétorquera que tout peut être traduit, et surtout la poésie. Pour moi, je suis de ceux qui croient que tout peut être traduit parce que tout doit l'être. Et pourquoi tout doit-il être traduit ? Mais pour que l'homme ne demeure pas étranger à l'homme. La

traduction, comme l'avait admirablement vu Goethe, est un geste de fraternité, ou plus exactement un geste vers la fraternité – fraternité des langues, des cultures, des personnes.

Geste toujours inabouti, peut-être, mais jamais vain. S'il l'était, d'ailleurs, toute parole serait vaine. Après tout, entre individus qui parlent une même langue, on sait bien que tout dialogue est traduction. Comprendre, c'est traduire autrui. Nul ne donne jamais aux mots les mêmes harmoniques, les mêmes échos, les mêmes nuances que son voisin, si proche soit-il. La parole qu'on profère devant moi, je ne la déchiffre pas au ciel des Idées ; elle émane d'un être chargé d'une histoire, nanti d'une vision du monde, habité par des peurs et des espoirs, et voilà que, tel un météore tombé dans un jardin, elle tombe au beau milieu de moi, de mon histoire, de ma vision du monde, de mes peurs et de mes espoirs. Pour la comprendre je dois la prendre, je dois l'accueillir, je dois l'acclimater à moi-même. Les météores, paraît-il, peuvent indirectement fertiliser la terre. Mais ils commencent par la bouleverser. Il faut du temps.

Toujours, je traduis l'autre en moi. C'est forcé. Cette traduction sera plus ou moins fidèle, et ne le sera jamais absolument. Parce que, comme dirait M. de la Palice, pour autrui je suis autrui, je ne suis pas moi-même, et réciproquement. Ces malentendus qui séparent irréductiblement les êtres les plus unis, au sein d'une seule et même langue, sont le sceau de notre solitude, l'effet de la séparation des corps, donc des esprits et des âmes. Nous sommes des êtres séparés, qui cherchent à s'atteindre par le geste et la parole, mais n'y parviennent jamais tout à fait. Si nous avons des mains et des lèvres, c'est parce que nous sommes désunis. Platon le savait d'admirable manière, avec son apologue des androgynes sphériques, dont les quatre bras ne servaient qu'à se mouvoir, non point à se tendre désespérément vers leur moitié, qui n'était point perdue.

Notre langage, lui aussi, lui d'abord, tend vers autrui, plus ou moins désespérément, sans être jamais sûr de l'atteindre. Dès lors, les fatales déperditions ou distorsions de sens engendrées par la traduction au sens strict du terme (la traduction d'une langue dans une autre), ne font que manifester, sans nécessairement l'aggraver, cette séparation. Peut-être même que la traduction, au sens strict du terme, contribue au contraire à *réduire* cette séparation, à la *guérir*: si vous la pratiquez, vous êtes beaucoup mieux armé contre l'erreur que dans l'échange courant. Vous êtes beaucoup plus attentif aux malentendus, averti des contresens possibles, inquiet de ne point trahir. Vous savez les périls, vous savez que la traduction n'a rien à voir avec la transmission d'un objet matériel d'une main dans une autre, et tout à voir avec la confrontation hasardeuse, souvent houleuse, enrichissante mais semée de pièges, de deux subjectivités. Vous vous efforcez donc d'éviter le malentendu, avec beaucoup plus de vigilance que dans toute autre forme de relation à autrui, que dans toute lecture dans votre langue maternelle – car on commet des contresens dans sa propre langue, et ce sont les plus pernicioeux. Oui, la traduction, même inaboutie, est un geste conscient, vigilant, efficace, vers la fraternité. Je pourrais dire, en jouant à peine du paradoxe, que les humains ne se comprennent jamais, sauf lorsqu'ils se traduisent d'une langue dans une autre.

Dois-je ajouter que si je pratique la traduction, ce n'est pas seulement pour comprendre les œuvres étrangères. C'est aussi parce que j'aime ma propre langue et suis habité par le désir de la servir: je traduis pour enrichir la langue française des beautés que je découvre ailleurs; je traduis parce que je voudrais que ces beautés parlent français. Et si je le veux ainsi, ce n'est pas, décidément, par volonté maligne et dérisoire d'annexer les littératures étrangères, mais bien par désir fervent de les revivre dans ma langue. J'ai conscience que vouloir faire

parler français à Heinrich Heine, comme je l'ai récemment tenté pour son *Intermezzo*, peut apparaître scientifiquement vain, logiquement contradictoire. Mais poétiquement, je ne le crois ni vain ni contradictoire. L'œuvre étrangère devient française, mais ne cesse point d'être elle-même. Elle nous enrichit sans s'appauvrir. Tel est le mystère de la traduction : les langues s'y donnent l'une à l'autre, et s'accroissent de leur don réciproque.

*

J'aimerais m'aventurer plus loin. Et vous parler pour finir de ce qu'on n'ose plus trop nommer la *beauté* de la langue. S'il est vrai que tous les artistes, écrivains compris, sont à la recherche de la beauté (et cela est vrai, malgré les dénégations plus ou moins provocatrices de certains modernes et contemporains), on est conduit à se poser une question aussi élémentaire que vertigineuse : qu'est-ce qu'une belle langue ? D'ailleurs, peut-on parler de beauté d'une langue ? Est-il des langues plus belles que d'autres ? Le français par exemple ?

La réponse de principe est simple : chaque fois que des auteurs francophones, de Rivarol à Léopold Senghor, en passant par Ernest Renan ou Julien Benda, ont chanté la supériorité de la langue française sur les autres langues, ou simplement vanté sa beauté incomparable, ils ont invoqué, à l'appui de leurs dires, des *œuvres littéraires*, c'est-à-dire des œuvres d'art accomplies dans la langue. Accomplies *par* la langue, certes, mais des œuvres sans lesquelles la langue demeurerait à l'état brut, ni belle ni laide, ni claire ni obscure. La langue ne s'accomplit que dans la parole, et dans l'écriture. Les œuvres n'existent que par la langue, mais réciproquement, la langue ne trouve sa pleine existence que dans les œuvres. À vrai dire, ces deux affirmations n'en font qu'une.

Et maintenant, en quoi consiste cet accomplissement ? Quand est-ce que la langue est belle ? Quand on y sent la présence d'un *style*. Mais encore, qu'est-ce que le style ? J'ai envie de dire : le style est un raccourci lumineux, dont la lumière est à la fois celle de l'intelligence et celle de la beauté.

Un exemple ? Mettons qu'un homme veuille exprimer ce qu'il éprouve quand, vieillissant, il doit subir la perte de ses aînés puis de ses contemporains, et voit le monde autour de lui se dépeupler de ceux qu'il aime. Or cet homme a pris conscience que cette mort d'autrui, ces pertes successives, ne sont pas seulement un avertissement de ce qui l'attend, sa propre mort, mais bien davantage : la présence, en lui, de cette mort qui étend sur son cœur son ombre progressive. Oui, la mort n'est pas à venir, elle est déjà présente, et peu à peu l'envahit. S'il veut exprimer cela, peut-être pourra-t-il recourir à l'adage latin, magnifiquement concis, que l'on trouve parfois gravé sur les cadrans solaires, et qui dit des heures : *vulnerant omnes, ultima necat*. Mais à cette formule admirablement frappée, il manque cette idée de solitude, et ce sentiment d'un univers qui se vide de son sang parce qu'il se vide, pour le poète, des présences aimées. Il lui manque cette conscience que la mort d'autrui n'est rien d'autre que l'ombre portée, en nous, de notre propre mort. Eh ! bien, si l'homme qui veut exprimer ce sentiment complexe s'appelle Victor Hugo, et qu'il écrit le *Tombeau de Théophile Gautier*, il trouvera ce vers :

J'ai commencé la mort par de la solitude.

Dans ce seul alexandrin, voilà que s'offre à nous, dans un frémissement, toute une expérience, qui n'est point résumée, mais condensée, exprimée tout entière, dans toute sa complexe richesse, en un seul trait de sombre lumière. Le miracle du style

nous offre un monde de souffrance, de méditation, d'intelligence de la vie, dans le soupir d'un vers unique.

Le même Victor Hugo, dans le même poème, résume encore en un seul vers toute sa métaphysique, à la fois platonicienne et chrétienne, ou du moins imprégnée de christianisme. Que dit cette métaphysique, en termes prosaïques ? Le poète, pour Hugo (et le poète est ici incarné par Théophile Gautier), est l'homme qui cherche et trouve et chante la beauté, mais la beauté n'est que le visage, ici-bas, de la vérité, une vérité que l'on n'atteint qu'avec la mort, après la mort. Vision platonicienne, puisqu'elle fait du beau le visage du vrai ; vision chrétienne ou christianisante, au sens où Hugo croit en une éternité qui, après la mort, va permettre à l'homme de contempler le visage de Dieu, et d'accéder enfin à la plénitude du vrai, lui qui l'a pressenti, durant sa vie, sous les espèces de la beauté. Eh bien, sous la plume du poète, cela donne ce vers, à l'adresse du défunt :

Va chercher le vrai, toi qui sus trouver le beau.

Encore une fois, un monde nous est offert dans un seul alexandrin, comme un hémisphère dans une chevelure... Et remarquez en passant que mes exemples de beautés placées sous le signe du *raccourci* lumineux, c'est chez Victor Hugo que je les trouve, poète connu pour sa prolixité ! Le style est toujours un raccourci, même chez lui. Même s'il lui arrive, trop souvent peut-être, d'enguirlander de vers éclatants, mais moins denses et moins drus que ceux que je viens de citer, les trouvailles de son génie... mais aussi bien, ces guirlandes mettent-elles en valeur la perfection de la statue.

S'il est un auteur dont on pourrait dire, avant toute réflexion, qu'il est prolix, que ses mots sont aussi nombreux que son style, et que par conséquent il n'illustre guère mon idée que le

style est un *condensé d'être*, c'est bien Marcel Proust. Pourtant, nul plus que Proust, peut-être, n'a donné au langage cette densité merveilleuse, marque du vrai style. Nul n'a dardé, au plus vif de nos consciences, de tels traits de lumière, dont la droiture et la pureté sont presque douloureuses.

Je voudrais vous en donner un exemple qui me tient singulièrement à cœur. La phrase proustienne que je voudrais vous citer est célèbre. Elle décrit la musique de Chopin. La voici :

« Elle [Mme de Cambremer] avait appris dans sa jeunesse à caresser les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément — d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier — vous frapper au coeur. »⁹

Sans doute Proust fait-il allusion aux *Nocturnes* de Chopin, dans lesquels des broderies infinies semblent retarder et même compliquer l'énoncé de la mélodie, sans pourtant nuire à sa simplicité – telle une goutte de rosée prise dans le délicat réseau d'une toile d'araignée. Néanmoins, cette description me fait songer, davantage encore, à l'une des études de Chopin, la deuxième de l'opus 25, faite d'une seule phrase rapide et souple,

⁹ Cf. *Du côté de chez Swann*, in *À La Recherche du temps perdu*, bibl. de la Pléiade, Gallimard, éd. de 1954, tome I, p. 331.

qui semble se chercher sans cesse et « essayer sa place » loin de la direction de son départ. Et c'est pour aboutir, à la fin, à une simple gamme descendante, mais cette gamme, gardant mémoire de tout ce qui la précède, est merveilleusement arrachée à la banalité. Nous entendons en elle une plainte infiniment élégante, signifiante et douloureuse ; cette simple gamme, oui, vient nous « frapper au cœur ».

Mais que dire de la phrase même de Proust ! Si je tente de la traduire de manière prosaïque, on y apprend que Chopin propose des diversions et des retards, semble s'éloigner de l'essentiel pour y revenir plus sûrement, et que ce retour même crée chez l'auditeur une surprise profonde — lui qui se croyait « diverti », détourné de l'essentiel. Une surprise qui se traduit par un coup au cœur.

Mais voici la merveille : ce que Proust attribue à la phrase de Chopin, ce n'est pas seulement ce que *décrit* sa propre phrase, c'est ce qu'elle *accomplit*. Cette phrase en effet, après un long détour « sinueux et démesuré », fond brusquement sur nous dans ses derniers mots (« — d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier — vous frapper au cœur. »). Le rythme, la structure et le sens de la phrase conspirent pour créer en nous l'effet de surprise, et ce ne sont pas les notes de Chopin, mais les mots « vous frapper au cœur » qui nous frappent au cœur — les mots de Proust qui *sont* le coup au cœur.

Nous voilà descendus plus avant dans le mystère du style. Et si je puis parler de raccourci, alors même que la phrase de Proust est longue, voire immense, c'est bien parce que cette phrase est le chemin le plus court vers la musique de Chopin. Ou pour mieux dire, elle raccourcit ce chemin jusqu'à l'abolir, puisqu'il se révèle, à la fin, qu'elle *est* la phrase même de Chopin, et retrouve dans ses mots les secrets de la musique. Comme vous le savez, l'œuvre entière de Proust reproduit ce

même miracle de l'incarnation (l'incarnation du monde dans les mots), puisqu'elle s'achève sur la décision, prise par le Narrateur, d'écrire son expérience. Or, l'écriture même de cette expérience, nous venons de la lire sous sa plume. C'était la *Recherche* tout entière. Toute l'œuvre de Proust *est* ce qu'elle vise, incarne ce qu'elle décrit, atteint en plein cœur ce qu'elle ne fait apparemment que désigner ou viser.

Oui, le voilà, le secret dernier de l'écriture littéraire : jamais elle ne se contente de circonvenir son objet, d'indiquer le monde, de reproduire ou d'approcher ou de reconstituer une expérience. Toujours elle recueille cette expérience dans la matière même des mots. *Elle est ce qu'elle dit*. Ce pouvoir singulier des mots, de devenir les choses (plutôt que de « pouvoir », je devrais parler d'un *mystère* que la littérature manifeste et magnifie), un tel mystère n'est évidemment pas démontrable aux yeux du linguiste ou du philologue. C'est plutôt le contraire : ce qui est démontrable, irréfutablement, c'est l'arbitraire du signe. Mais comme le disait Paul Claudel, « nulle démonstration ne convaincra un poète qu'il n'y a pas de rapport entre le son et le sens d'un mot »¹⁰. Et cela, non pas parce que le poète serait sourd aux preuves rationnelles des scientifiques de la langue, mais parce que leurs preuves, parfaitement correctes et parfaitement irréfutables, sont cependant parfaitement hors du sujet, hors du mystère. Il y a maladresse : expliquer à l'écrivain que les mots n'accueillent pas, dans leur substance même, la substance du monde, c'est expliquer à l'amoureux que son aimée est un conglomerat de cellules en un certain ordre assemblées, et que d'ailleurs l'élément appelé eau compose les deux tiers de son aimable substance. Qui tomberait amoureux d'un clapotis

¹⁰ Cf. P. Claudel, « Les mots ont une âme », *Œuvres en prose*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1965, p. 90.

cytoplasmique ? Mais quel amoureux sera jamais convaincu de ne plus aimer celle qu'il aime, dès lors qu'on la lui décrirait en ces termes absolument irréfutables et colossalement stupides ?

Les mots sont l'émanation du monde et l'essence du monde, d'une manière tout aussi incompréhensible et réelle qu'une personne digne d'amour est l'émanation d'un corps et l'essence de ce corps. Et l'eau dont nous vivons, et qui seule peut éteindre notre soif, ce n'est pas celle qui nourrit nos cellules, c'est celle qui jaillit à la seule source vive, à la source du sens.

*

J'ai commencé cette conférence par l'exemple de Ramuz. Lorsque cet écrivain, dans *Raison d'être*, rêvait de livres qui seraient « copiés dans leur inflexion sur telle courbe de colline ou scandés dans leur rythme par le retour du lac sur les galets d'un beau rivage », il invoquait ce mystère dont j'ai tenté de parler à l'instant, ce phénomène à la fois impossible et réel : il espérait que le monde, par la vertu de l'art, descende dans les mots – ou pour mieux dire, que le monde et les mots soient réciproques métaphores. En l'occurrence, le monde naturel, celui des paysages qu'il avait sous les yeux. Mais le monde intérieur tout aussi bien, et davantage.

Peu importe, on l'aura compris, que cette « copie » du monde dans les mots, invoquée par Ramuz, soit « objectivement » impossible. Ce n'est pas l'objectivité qui sauvera l'humanité. L'objectivité, lorsqu'il s'agit de quêter le sens humain du monde, n'est pas à l'ordre du jour. Et moins encore à l'ordre de la nuit. C'est justement parce que l'homme, dans sa subjectivité vivante et souffrante, a su créer cette double métaphore, cette double réversion, des mots dans le monde, du monde dans les mots, qu'il peut espérer, tant soit peu, se reconnaître et se comprendre avant d'achever son terrestre voyage.

Pour dire le fond de ma pensée : je crois qu'il n'est pas de compréhension du monde et de soi-même hors de cette double et vive métaphore. Après tout, on le sait depuis Aristote, l'homme est l'animal qui possède la parole. Or, qu'on me pardonne cette banalité : si quelque chose peut exister qui mérite de s'appeler le sens, nous n'y accéderons que par la parole. Par l'usage des mots. Mieux, par l'art des mots, dont j'ai tenté de dire qu'il était un art d'aller à l'essentiel, lumineusement, brièvement, d'un trait de lumière, d'un trait de sens qui frappe notre intelligence en même temps qu'il éclaire notre cœur.

Cette lumière et ce sens, dans leur plénitude, ne sont peut-être jamais atteints que pour être perdus. Mais cette perte, et cet élan toujours recommencé, à force de mots aimés et choisis, vers la beauté qui se dérobe, vers le sens qui s'efface, vers la vérité qui s'enfuit, c'est l'honneur de l'écrivain, dont l'énorme et humble privilège consiste simplement à faire, de toute son âme, avec une conscience de tous les instants, ce métier que tous les humains, de toute manière, font également, tous tant qu'ils sont, puisqu'ils sont des êtres de langage ; puisqu'ils cherchent, leur vie durant, à se comprendre eux-mêmes – et par quoi d'autre que cette parole qu'ils possèdent, et qui les possède ? Oui, l'écrivain fait le métier de tous et de chacun : je veux parler du métier d'homme.