

Prix européen de l'essai, remerciement

Hugo Loetscher a bien voulu parler de l'essayiste que je m'efforce d'être. Mais s'il le permet, c'est le romancier qui va lui répondre. Je voudrais, en quelques mots, sinon vous entretenir de l'art poétique de ce romancier, du moins vous suggérer l'idée qu'il se fait de l'écriture, et tenter de définir, si peu que ce soit, son rapport singulier au monde — rapport qui, peut-être, est aussi celui de tout artiste. Au terme de cet apparent détour, j'ai l'espoir de mieux rejoindre et de mieux fonder les exigences de l'essayiste : ce désir de clarté et de « lumière », sur lequel vous avez insisté.

Si l'expression romanesque m'était étrangère, si j'étais essayiste exclusivement, je crois que j'aurais le sentiment, grâce à vos paroles, que mon travail évidemment reste à poursuivre, mais que mon devoir d'écrire est au moins partiellement accompli. J'aurais l'impression d'avoir franchi quelques étapes, posé quelques jalons. J'aurais bon espoir d'avoir au moins livré les éléments d'une bibliographie. Mais le romancier, en moi, réagit d'autre manière. Il me crie que l'on n'a jamais rien fait, jamais rien écrit, jamais rien mené à terme, et que tout le travail d'exprimer le monde est toujours devant soi.

Tout est toujours à faire. Il faut prendre ces mots à la lettre, sans quoi, ils ne dépasseraient pas le lieu commun : qu'aucun travail n'est parfait, aucune entreprise vraiment achevée, nous le pensons tous et toujours, dès lors que nous mettons quelque

cœur à l'ouvrage, et que nous gardons quelque sens de nos limites, comme de la complexité du monde. Mais l'impression qu'une oeuvre achevée n'est jamais une marche franchie ; l'inquiétante certitude que le mystère qui fait écrire, peindre ou composer, demeure entier, intact, inentamé, après chaque oeuvre, en dépit de chaque oeuvre ; la peur justifiée qu'à chaque nouvelle étape (ou ce qu'autrui peut nommer ainsi) l'on retombe dans la même stupeur originelle, dans la même enfance de l'art, voilà, je crois, des sentiments bien propres au romancier, au musicien, au peintre. Je ne nie pas que chacun puisse les éprouver. Mais si chacun de nous peut les connaître, c'est qu'en tout être humain veille ou tremble un artiste.

Mais pourquoi donc, dans le domaine de l'art, tout serait-il toujours à refaire ? C'est que, contrairement à l'oeuvre de réflexion pure, ou d'action pure, l'oeuvre d'art a pour ambition d'affronter non pas tel domaine de la pensée ou telle région de la réalité, mais bien la réalité comme telle, le monde tout entier, et l'énigme qui, en dernier ressort, en dernière stupeur, le constitue. Le véritable sujet de toute oeuvre d'art, c'est toujours, et par définition, plus qu'on ne peut dire. Non que toute oeuvre d'art soit alors forcément un échec, au sens banal de ce terme. L'artiste, s'il est grand, n'échoue peut-être qu'à ses propres yeux. Il est un Sisyphe qui rend heureux. Et peut-être même, en dépit de son étrange situation, parvient-il lui-même à connaître le bonheur. Car après tout, la place est toujours libre pour sa création future. Non seulement il doit toujours recommencer comme s'il n'avait rien dit, mais encore il peut toujours recommencer, puisque tout est toujours à dire.

Les oeuvres d'art disent le monde tout entier, visent le monde comme énigme totale, mais d'une manière singulière, qui précisément n'entame jamais ce « tout », ni, à plus forte raison, n'épuise son mystère. On se souvient d'André Gide, soupirant devant cette page blanche où, disait-il, on pourrait et voudrait

tout exprimer, mais où l'on n'écrit jamais que quelque chose. Gide omet d'ajouter, mais il en est persuadé, que le quelque chose parvient quand même à exprimer le tout, à le pressentir pour le moins.

De quelle façon ? Peut-être, comme le suggérait Maurice Blanchot, par la vertu d'une parole « intransitive ». L'expression littéraire, plutôt qu'elle ne vise tel objet du monde, cherche en effet à être purement et simplement le monde, évitant de s'enfermer dans les limites du quelque chose, et se rapprochant ainsi du silence pur et simple, où règne l'énigme dans sa plénitude.

Il reste que ce silence est toujours, par définition, plus que l'artiste ne peut dire. Et c'est pourquoi l'artiste est toujours celui qui, même s'il a magnifiquement abouti dans son oeuvre, magnifiquement échoue, et doit recommencer. Il est toujours celui qui n'a rien fait, pour qui tout est à faire. Tout ce qu'il peut suggérer, c'est, autour du monde, des êtres, des choses et des pensées, cette aura de silence ou de lumière qui les fait entrevoir comme des lieux habités par l'essentiel, saisis par la beauté. Et cette beauté, toujours à nouveau, le fait parler, chanter, modeler, créer d'imparfaites merveilles.

Une aura : j'ai emprunté le mot à Walter Benjamin. Cette sorte de halo de réalité, ce cerne d'être autour des choses, et qui lui semblait signaler l'oeuvre d'art, c'était pour lui « l'apparition d'un lointain, dans la proximité ». Bref, la présence même d'une absence. Les oeuvres d'art ne nous livrent pas le monde même, encore moins la clé de son mystère, mais elles font surgir, en disant les objets du monde, la forme de leur plénitude. Cette distance dans la présence, Benjamin y voyait le signe de la dimension sacrée de tout art.

Cette vision, que d'aucuns trouveront trop mystique, peut en tout état de cause nous aider à résoudre bien des perplexités

contemporaines, qui nous assaillent dès qu'il est question d'art. Et pour ma part, je crois qu'elles ne se résoudront que si l'on reconnaît que l'art est affaire de plénitude espérée, affaire de silence et d'invisible.

Songons à l'embarras de notre modernité quand il s'agit d'établir les critères de l'oeuvre d'art, depuis qu'un Marcel Duchamp, avec ses ready made, a réclamé, ou paru réclamer, pour les objets les plus banals, le statut d'objet de musée. Mais la question qui nous tourmente face aux oeuvres du vingtième siècle n'est pas très différente, après tout, de celle que nous pose une nature morte de Chardin, de Willem Kalf ou de Morandi, interrogation qui fut celle de Pascal : pourquoi ces bouteilles, ces tasses ou ces rondelles de citron sont-elles, ici, des oeuvres d'art, quand elles ne le sont pas dans la nature ? Ne pourrait-on répondre simplement : parce qu'ici, elles ont une aura ; parce qu'ici, elles ne sont plus closes sur leur sens immédiat, ni même, et peut-être moins encore, sur la multiplicité des sens que nous pouvons leur donner par l'analyse, mais qu'elles deviennent leur propre possibilité dans leur réalité ?

L'objet devient objet d'art lorsqu'il n'est plus sens, mais présence inapprochable (à plus forte raison, présence inappropriable, inconsommable). Lorsqu'il permet au spectateur d'aimer sa distance dans son intensité même, et son possible dans son réel.

Curieusement, ce ne sont pas les créations contemporaines, mais les statues antiques, mutilées par accident, qui nous fournissent une sorte d'illustration littérale de cette absence-présence. Et c'est sans doute pour cela qu'elles exercent sur nous une telle fascination. C'est une source d'étonnement toujours renouvelé de songer qu'une Athéna sans tête ni bras ne nous apparaît pas monstrueuse, comme le ferait à coup sûr un vrai corps de femme dont la tête et les bras seraient sectionnés,

mais au contraire, nous semble particulièrement belle, plus belle encore que si sa tête et ses bras venaient, par leur présence, arrêter notre rêverie active, mutiler la beauté que nous construisons dans l'invisible, en suivant les lignes que l'artiste a tracées. Oui, telle pourrait être l'image de toute oeuvre d'art : la statue mutilée, c'est-à-dire des lignes si bien dessinées que l'œil ou l'oreille ou la pensée sensible peut les suivre et se réjouir, elles disparues, dans leur absence même. Des lignes de beauté qui nous laissent pressentir une beauté plus grande.

Cela est si vrai, et nous en avons si bien pris conscience, dans la modernité, que nous avons été fascinés, outre mesure, non seulement par le mutilé, mais par l'inachevé : outre les statues abîmées dont l'Antiquité, par la force des marteaux sacrilèges et de la mer rongeuse, nous offre tant d'exemples, nous nous sommes mis à aimer d'un amour singulier les Esclaves de Michel-Ange, les esquisses de Léonard ou l'Inachevée de Schubert. Tout cela, qui ne procédait pas d'une volonté de l'artiste, put nous apparaître comme l'art par excellence, comme la quintessence même de l'art — et, bien étrangement, au moment même où nous en niions le caractère sacré. Maint artiste s'est mis à composer, à écrire ou à peindre des oeuvres dont l'inachèvement, cette fois, était volontaire. Brancusi, entre beaucoup d'autres, a sculpté des torsos sans tête, René Char a écrit des aphorismes aussi brisés que ceux d'Héraclite ; et quels compositeurs n'ont pas été fascinés par le fragment, le haï-ku, l'éclat, l'interruption ? Quand Bach laissa inachevée la fugue à quatre sujets qui devait couronner son Art de la Fugue, il n'imaginait pas qu'un Glenn Gould se plairait à la jouer telle quelle, retirant brusquement les mains du clavier en pleine extase polyphonique, suggérant, avec une pénible violence, la disparition physique du compositeur, mais aussi la perfection dernière d'une oeuvre parfaite entre toutes.

Dans ce culte de l'inachevé, et ce règne, récent également, de ce qu'on a pu nommer l'« oeuvre ouverte », peut-être y avait-il un contresens. Pour le moins, c'était une façon de prendre comme au pied de la lettre le mystère de l'art, en explicitant son inachèvement essentiel, en glosant son propre mystère. Les œuvres matériellement et démonstrativement inachevées ne sont évidemment pas plus « œuvres » que les autres, parce qu'elles n'ajoutent rien, si je puis dire, à l'inachèvement essentiel de toute création artistique. Toute création artistique, même la plus accomplie, la mieux bouclée sur elle-même, la plus évidemment terminée, est inachevée en son essence. Toute oeuvre, même et surtout celle qui dit le plus de choses, et qui les dit le mieux, vaut par ce qu'elle ne dit pas ; vaut par l'aura de silence ou d'invisible qui surgit de son dire, de son chant, de sa forme. Notre fascination pour l'inachevé redondant et manifeste, c'est le retour en nous de ce refoulé qui s'appelle la beauté. Mais il n'est pas nécessaire de cultiver l'esthétique du non finito, d'écrire des fragments, de composer des aphorismes, de sculpter des torsos sans tête ou des têtes sans torse pour atteindre à l'essence de l'art. Au contraire, il faut aller vers le dire le plus riche et le plus complet, risquer l'expression la plus pleine, la plus fouillée et la plus englobante. Cela n'empêchera jamais l'oeuvre d'art d'être inachevée, et de mourir, après un si long voyage, aux bords même de l'énigme.

*

Si cependant je donne de l'art une telle définition, si je prononce avec insistance le nom de la beauté, l'on risque de me poser alors, et peut-être avec ironie, la sempiternelle question du rapport de cet art avec le réel. Dès lors que l'artiste, et singulièrement le romancier, est un simple montreur

d'improbable beauté, quelle peut bien être sa place dans notre monde ? Quel rapport cette quête, dont l'inachèvement, donc l'échec, sont garantis avant même que l'artiste soit né, peut-elle bien avoir avec la condition que l'homme, quotidiennement, éprouve ? Quel rapport la beauté, cette prétendue lumière autour des choses, cette irréalité soyeuse, peut-elle entretenir avec la réalité rugueuse dont parle Rimbaud ?

Quel rapport ? Mais le plus étroit qui soit, en dépit des apparences. L'affaire de l'art, c'est l'au-delà du monde, sans doute ; l'art est plénitude absente, quête infinie, inachevée, oui ; l'art est négativité, silence, invisibilité, je l'accorde encore, et je le veux. Mais s'il est tout cela, et pour être tout cela, il doit précisément porter au monde la plus vive, la plus constante, la plus exacte des attentions, il doit vouer à l'ici, au maintenant, la plus brûlante, la plus exigeante des passions. L'irréalité soyeuse, mais elle n'existe que pour qui décide d'êtreindre, au risque de saigner, la réalité rugueuse.

Jamais, dans aucune oeuvre littéraire, musicale ou picturale, le monde n'est un simple prétexte. Jamais il n'est un simple combustible chargé d'alimenter la lumière de la fameuse aura de Walter Benjamin. Sans doute, l'artiste, au-delà de son discours, vise-t-il toujours le mystère et l'énigme de l'être tout entier. Mais il est non moins vrai que dans son discours, il fait toujours vivre des êtres individués, des objets, des sentiments, des relations du monde réel ; il habite l'expérience commune, et le monde de tous. Face au monde, il ne fait pas retraite.

J'insiste encore, car c'est là tout le secret : l'aura de silence ou de lumière dont l'artiste parvient à nimber les objets, les gens, les sentiments ou les pensées, n'est rien d'autre, en dernière approche, que ces objets mêmes, ces gens mêmes, ces sentiments ou ces pensées même, en ce qu'ils ont de plus propre. Le possible qui les dépasse, c'est le plus intense de leur

réalité. Comme l'a dit en substance Robert Musil : quiconque veut parler « âme » parle forcément « précision ». La figure de l'« indicible » est toujours tracée à la pointe du « dire » le plus aigu, le plus fidèle, le plus exact. Oui, pour découvrir l'aura du possible, il faut aimer la chair du réel. Le travail du beau, si j'ose ainsi m'exprimer, rejoint alors la tâche du vrai.

De même, c'est ici que le travail du romancier peut rejoindre celui de l'essayiste. Voilà qui nous fait retrouver enfin, après ce qui a pu sembler un long détour, mais qui était, je l'espère, un détour par l'essentiel, l'idéal de clarté, d'éclairement, ou de Lumières, dont Hugo Loetscher a bien voulu me créditer dans son discours. Qu'est-ce que l'idéal des Lumières, sinon celui de la précision dans les âmes ? Vouloir faire la « lumière » sur les erreurs, les faiblesses, les mensonges ou les absurdités d'une société, vouloir ce travail de l'intelligence, ce travail de vérité, cela ne se peut que si l'on est d'abord habité par ce monde, dans toute sa réalité, en même temps que par l'exigence d'un monde plus exact et, disons-le tout naïvement, d'un monde meilleur. L'un ne va pas sans l'autre, car c'est le sens du réel qui nourrit le sens du possible, et réciproquement. On ne veut clarifier ce monde par la pensée, on ne veut le percer à jour, que si l'on entrevoit le jour à travers lui.

Je disais que la beauté figure comme un pressentiment de l'achevé dans l'imperfection même ; la présence irréfutable, exigeante, de l'inaccessible. Or, quiconque prétend non plus chanter mais changer le monde, par la pensée ou même par l'action, n'est-il pas familier de ce même sentiment ? N'est-il pas habité par l'intuition d'une forme, celle-là même que peut prendre le monde, par l'effet de ses idées ou de ses actes ? Et n'est-il pas convaincu que l'imperfection foncière de son action, l'impossibilité d'accomplir ou d'incarner vraiment son idéal n'est pas un motif suffisant pour y renoncer ? La statue du réel

sera toujours mutilée, mais ce n'est pas une raison pour ne pas lui donner bras et jambes.

« L'apparition d'un lointain, dans la proximité » : c'est ainsi que Walter Benjamin définissait l'art. Mais c'est également ainsi qu'on peut définir l'utopie politique et sociale, et toute intuition humaine qui peut inspirer une action. On ne peut agir dans ce monde que si, tout simplement, on compare le réel au possible, et l'inachevé du réel à l'achèvement de l'idéal. Comparaison souvent douloureuse, mais qui seule motive et permet la création humaine. C'est ainsi qu'en chacun de nous, effectivement, veille ou tremble un artiste.

Pour revenir, plus modestement, à mon premier propos : qu'est-ce qu'un « romancier essayiste » ? C'est, me semble-t-il, un homme persuadé que l'amour du monde et l'intelligence du monde ne font qu'un. Persuadé que la lumière est à la fois précision et beauté ; qu'il existe une splendeur du vrai. Persuadé, enfin, que le meilleur de nous-mêmes est indivisible.

*