

Être romancier, ici et maintenant¹

Mesdames, Messieurs,

Vous me pardonnerez aisément, j'en suis sûr, de ne pas vous parler ce soir de mes propres livres. Il y a pour cela mille raisons, mais je n'en donnerai qu'une, bien suffisante : je suis pressé de vous entretenir d'un sujet qui dépasse l'horizon de mes tentatives littéraires personnelles. J'aimerais me demander naïvement : comment peut-on être artiste ? Prendre une telle question pour sujet de conférence pourra vous paraître à la fois rebattu et risqué. Sans doute, le problème de la communication de l'œuvre d'art, le problème du sens que lui accordent l'artiste ou le public, le problème de sa légitimité, de son existence même, se posent aujourd'hui plus gravement que jamais. Mais est-il sensé de l'aborder une fois de plus ? Oui, parce que, si rebattu qu'il soit, il me semble qu'on ne lui accorde pas encore assez d'importance, ou plus exactement qu'on a réduit ce problème à n'être précisément qu'un problème, une affaire pour spécialistes et délégués à la culture. Mais cette attitude même fait partie du problème, et témoigne du nombre d'années-lumière qui séparent, dans les esprits, Part de la vie.

Notre position en face de l'art contemporain est incroyablement fautive ; car si, bien souvent, nous avons de la peine à lui donner notre adhésion, nous ne nous risquons pas à le condamner pour autant : nous nous souvenons de van Gogh ou du *Sacre du printemps*, et nous tenons à éviter le ridicule. Alors nous nous contentons le plus souvent de constater notre manque d'enthousiasme spontané. Ou bien nous nous en tirons avec quelques soupirs, parfois savamment modulés, sur le désarroi de la modernité ou sur ses mutations profondes.

Certes, mes propos sont simplistes et même caricaturaux. Mais il reste un fait essentiel : notre vingtième siècle se délecte des arts de tous les peuples et de toutes les époques, mais hésite à se reconnaître dans ses propres artistes, sans paraître trop affecté par cette incompatibilité d'humeur. Ou alors, s'il se reconnaît dans ses artistes, c'est souvent agressivement. Préférer John Cage à Beethoven ou Philippe Sollers à Flaubert relève de la polémique. D'ailleurs, et surtout, il ne s'agit pas de préférer celui-ci à celui-là. mais de pouvoir aimer et comprendre l'être humain à travers les formes d'art nouvelles comme à travers les anciennes. On fera remarquer qu'à toute époque il y eut des artistes incompris. Mais j'espère montrer à quel point le phénomène présent est d'une nature spécifique.

Que des artistes ne soient pas entendus comme ils le souhaitent, ce n'est pas, en soi, un drame pour l'humanité. Mais voilà, un tel état de choses ne peut justement pas être considéré en soi. L'artiste est totalement solidaire d'une époque, il en est au moins le sismographe. Et s'il y a quelque chose de pourri dans

¹ Conférence prononcée le 28 octobre 1976 lors de l'Assemblée générale de la Société des Études de Lettres, et publiée dans la revue *Études de Lettres* (1977, n° 3).

le royaume des artistes, c'est qu'il y a quelque chose de pourri dans le royaume de l'homme occidental moderne. En tout cas, cette pénible situation que je vais tenter, après bien d'autres, d'analyser tout à l'heure, provoque chez les artistes une incertitude quant à leur propre justification, et conditionne du même coup chez eux des attitudes extrêmes et souvent contradictoires. Faute de connaître leur place et leur rôle, ils exagèrent ou minimisent ceux-ci. Prenons des exemples chez les écrivains. Qu'on imagine Goethe, Thomas Mann ou même Gide s'excusant d'écrire ou considérant leur œuvre comme inutile. Pourtant c'est l'attitude qu'un Sartre ou un Régis Debray, entre mille, adoptent ou feignent d'adopter. Mais, à l'inverse, qu'on imagine Goethe prétendant dicter ses plans de bataille à Napoléon, Thomas Mann arrêter, d'une période bien balancée, le bras d'Hitler, ou Gide celui de Staline. Eh bien, on sait que les « Telquelistes » ou les « Changistes » prétendent, par le geste de leur écriture, coucher littéralement sur le papier la geste révolutionnaire. Et cette prétention ne se limite pas aux écrivains. Qu'on pense par exemple au peintre Mathieu qui, d'un coup de pinceau rageur et définitif, balaie devant nos yeux effarés des millénaires de civilisation occidentale. Cette mégalomanie comme cet excès d'humilité montrent assez que l'art contemporain n'est sûr ni de sa place ni de son rôle. L'écrivain, et singulièrement le romancier, n'apparaît guère comme un artiste caractérisé par une bonne conscience à toute épreuve. Voilà plusieurs dizaines d'années qu'il se demande, avec une anxiété toujours croissante, si la marquise a le droit de sortir à cinq heures. Car évidemment, la crise de confiance de l'artiste en la valeur de l'art se double d'une crise des langages artistiques. Le *pourquoi* dire, de plus en plus lancinant, suscite des *comment* dire, de plus en plus en rupture avec les modes d'expression classiques, de plus en plus complexes, diversifiés, tourmentés ou éclatés.

Je vais donc tenter de vous entretenir d'un problème gigantesque, dont il est téméraire de traiter en quarante minutes. Je le ferai néanmoins, préférant la témérité à la futilité. J'essaierai de vous parler, après tant d'autres, mais d'une manière que j'espère personnelle, de la *crise de l'expression* à laquelle nous assistons aujourd'hui. C'est en somme la question du *comment* dire, qui englobe à mon sens celle du *pourquoi*. Car, nous allons le voir, la multiplicité, la complexité, et parfois l'incohérence apparente des œuvres d'art contemporaines procèdent du souci d'exprimer le plus exactement, le plus adéquatement, un certain sentiment du monde. Et c'est le doute quant à une expression adéquate du monde qui entraîne le doute sur la nécessité même de s'exprimer : à quoi bon parler, si l'on ne dit pas le réel ? Mes réflexions m'amèneront, bien sûr, à traiter du roman en tant que cas particulier d'expression artistique. (Enfin, très brièvement, je dirai comment m'apparaît aujourd'hui la fameuse crise d'identité du non moins fameux « écrivain romand ».) Je ne peux évidemment que me limiter à des aperçus, et je serai forcément contraint à des simplifications, à propos desquelles je sollicite d'ores et déjà votre indulgence.

Pour illustrer ce que je veux dire par « crise de l'expression », je vais prendre un exemple dans la musique ; d'abord parce que ce qui est vrai pour un art l'est grosso modo pour les autres (avec certaines restrictions, dont je parlerai plus loin) ; ensuite parce que je me sens, toutes proportions bien gardées, comme Thomas Mann, qui disait de lui-même : « Je suis un musicien qui écrit des livres. » Enfin, et surtout, parce que la situation actuelle de la musique me paraît ici particulièrement exemplaire : la musique, de façon patente, abandonne un

langage universel (en Occident) pour des langages qui peinent à s'universaliser.

Prenons un cas extrême, une œuvre du compositeur contemporain Mauricio Kagel, intitulée *Ludwig van*. En bref, il s'agit d'un amalgame, d'une superposition de plusieurs thèmes beethovéniens fameux : on entend ainsi la Sonate au clair de lune sur fond de Sonate à Kreuzer, elle-même secouée par les coups du destin et bercée horriblement par l'Arietta de l'opus 111. Le tout dure quarante minutes environ. Une pochade, une dérision, direz-vous. Sans doute, mais encore faut-il expliquer pourquoi cette dérision peut exister aujourd'hui. Car en fait, il ne s'agit pas seulement d'ajouter des moustaches à la Joconde. Il s'agit de mettre en cause l'idée même d'œuvre d'art, et, peut-être, de tuer la poule aux œufs d'or. À côté de cette attitude, qui tient de l'irrévérence et de la fascination, on en trouve deux autres, qui la plupart du temps sont d'ailleurs inséparables : la mathématisation de la musique et ses prétentions mystiques. Valéry prévoyait le moment où la musique, cessant d'exprimer des sentiments, même dans l'acception la plus large de ce mot, ne serait plus qu'un « langage précis ». Et de fait, contrairement à ce que croit parfois le grand public, la musique contemporaine est d'une ordonnance plus stricte et plus subtile que celle du XIX^e siècle ou celle de Bach. Coincée dans le corset de la sérialité généralisée ou dans les calculs de la stochastique, elle ne se passe plus guère de l'ordinateur. Donc sa rationalité, sa scientificité apparaissent extrêmes. Mais par ailleurs, Stockhausen, sans quitter ses potentiomètres, dès qu'on l'interviewe, s'exprime comme Swedenborg. Il nous parle d'anges, de réincarnations, d'habitants de Sirius, etc... On croit rêver.

Qu'est-ce à dire, sinon qu'il y a éclatement ? D'un côté une mathématisation implacable, une exactitude telle que l'oreille est souvent impuissante à la saisir et conclut à la cacophonie. Donc un « langage précis », mais qui n'est pas porteur d'un sens immédiatement transmissible. De l'autre côté, une ambition mystique, irrationnelle, des efforts vers l'extase cosmique, une tentative brouillonne de fusion avec on ne sait quel grand tout. Un peu comme si l'univers de certains éminents musiciens contemporains ne comprenait que l'infiniment grand et l'infiniment petit. Perdu entre les atomes et les étoiles, on n'accommoder plus la vision sur l'homme. Microscope et télescope sont deux instruments parfaits pour ne pas voir un être humain.

Que s'est-il passé ? Comment Boulez et Stockhausen furent-ils, si j'ose dire, engendrés ? Il s'est passé qu'un certain langage musical, appelé langage tonal, a été longtemps reconnu capable d'exprimer l'homme, c'est-à-dire une totalité composée de rationalité et d'irrationalité, de cervelle et de sang, d'intellect et de sentiments. Pourquoi ne le pourrait-il plus ? Pourquoi n'écrit-on plus la musique ainsi ? Vous savez comme moi l'histoire, de Wagner à Schönberg. *Tristan* grand responsable ! Mais ce qu'il importe de noter, c'est que le chromatisme de *Tristan*, qui mettait en question chaque tonalité par la suggestion du demi-ton supérieur, faisait de cette mise en question la plus absolue glorification de l'accord parfait, signe tangible du bonheur qu'on ne peut atteindre que dans la mort. Oui, *Tristan*, c'est la poursuite de l'accord parfait comme accomplissement. C'est, négativement, la preuve que l'être humain, tout en mourant de l'accord parfait, meurt sans l'accord parfait. Donc le comble de la musique tonale.

Et ce qu'il faut bien comprendre, c'est que, même si le chef-d'œuvre de Wagner représente malgré tout le dernier soubresaut passionnel de la tonalité éternuée, le *Pierrot Lunaire* ne représente pas un *progrès* par rapport à lui, sinon dans un sens purement technique. J'aimerais citer ici une réaction de Roland

Barthes, grand amateur de musique. On lui demandait s'il préférerait la musique contemporaine à celle du XIX^e siècle. Il répondit que son goût spontané le portait vers Schumann, mais que la réflexion le poussait à encourager et à prôner la musique contemporaine. Ce distinguo était évidemment destiné à prévenir le reproche de traditionalisme. Pourtant, faut-il rappeler qu'il n'existe en art ni progrès ni régression ? La « série » de Schönberg n'est pas « supérieure » au « tempérament » de Bach, ni la stochastique supérieure à la série. Le progrès d'une technique n'a évidemment rien à voir avec la validité d'un contenu musical.

Mais alors, dira-t-on, pourquoi ce changement de technique ? En soi, le langage tonal est loin d'être épuisé. Il faut donc croire que les mots de ce langage n'exprimaient plus tout ce que l'homme avait à dire, n'exprimaient plus avec l'exactitude souhaitée son sentiment du monde. Il est clair que la musique, en perdant volontairement la tonalité, ne perd pas la clé d'une harmonie qui continuerait de retentir en nous, inchangée. La crise de l'art n'est elle-même qu'un symptôme. Ou si l'on préfère, l'art tient le langage de notre crise intérieure.

Mais, pour être plus clair, venons-en sans plus tarder à la littérature. Peut-on tirer, sans excès d'ingéniosité, un parallèle entre la musique et d'autres arts, l'art romanesque en particulier ? Bien sûr ; la littérature, comme la musique, comme la peinture, ressentirent simultanément l'insuffisance d'un certain mode d'expression : tonalité, figuration, narration classique. Kandinsky se déclare disciple de Schönberg, et Boulez a brillamment montré tout ce qui pouvait rapprocher Webern de Mondrian. Le phénomène de la discontinuité, le phénomène aléatoire, et ce qu'on pourrait appeler le phénomène microscopique sont communs à la littérature et à la musique. Qu'on songe par exemple à Nathalie Sarraute pour le microscope, à Dos Passos pour le discontinu, à William Burroughs pour l'aléatoire. Quant à l'avant-gardiste Maurice Roche, d'ailleurs fin mélomane, Philippe Sollers a pu qualifier son écriture de « sérielle ». Enfin, la peinture et l'écriture s'unissent souvent, voire même se confondent dans les tentatives d'Henri Michaux par exemple. Mais encore une fois, pourquoi cette floraison de langages nouveaux, souvent d'accès difficile pour le profane ?

Le désordre, la douleur, l'horreur ont toujours existé. Et les arts, la littérature en particulier, en ont toujours témoigné. Qu'il nous suffise d'évoquer les tragiques grecs, ou Shakespeare. Ainsi le chaos du monde moderne ne semble pas une raison suffisante pour justifier le chaos des langages artistiques. Mais la spécificité du XX^e siècle, c'est que le chaos n'est plus la négation d'un ordre fondamental, cosmique ou divin. Il est au contraire ressenti, obscurément ou consciemment, comme la réalité dernière, au-delà de laquelle il n'y a rien. Si Sophocle pouvait dire l'horreur dans une forme belle, c'est que cette forme, loin d'être un vêtement, un effet de surface, témoignait au contraire visiblement de l'ordre sous-jacent à tout désordre, renvoyait donc à un « fond » plus réel encore que l'horreur ou la souffrance. Mais si le chaos règne seul, l'harmonie de la forme devient alors un vêtement fallacieux dont nous habillons l'insoutenable vérité. Autrement dit, l'art contemporain ne témoigne pas d'une décadence, mais de la non-cadence du monde, c'est-à-dire de son absence d'harmonie profonde. Le constat de l'art ne fait qu'emboîter le pas à celui de la science. Le monde d'Einstein et d'Heisenberg qui, jusqu'à nouvel ordre, est le nôtre, n'est guère plus confortable que celui de Schönberg ou de Joyce. On a pu montrer que l'abandon,

par la science, du principe de causalité ou du principe de contradiction trouvait son équivalent artistique dans les œuvres de John Cage ou Jackson Pollock. Certes, le monde de Schönberg nous paraît difficilement supportable. Mais celui d'Einstein est proprement impensable. Et ces deux mondes, j'y insiste, ne sont pas des spéculations de savants dans la lune ou d'esthètes dilettantes : ils témoignent de notre perception des choses, de notre position actuelle face à l'univers et à nous-mêmes, que nous le voulions ou non. J'ai parlé de l'art et de la science modernes. Mais il faudrait parler aussi des sciences humaines, en tout premier lieu de la psychanalyse, et de l'approfondissement dissolvant qu'elle a pu opérer dans les consciences. Quant aux bouleversements politiques et sociaux, le vingtième siècle n'est pas le seul qui les subisse. Mais la conscience moderne ne vit pas les catastrophes ni la douleur comme on les vécut en d'autres temps. Dostoïevskv est peut-être le premier homme qui, par l'entremise d'Ivan Karamazov, pèse Dieu et le trouve trop léger en face de la douleur humaine. Autrement dit : le chaos de ce monde est trop gigantesque pour ne pas être l'ultime et seule réalité. Perception prémonitoire.

Mais il ne suffit pas de percevoir, il faut encore exprimer. Et l'expression du chaos ne peut être le chaos. À moins que l'art ne décide lui-même, à force d'authenticité, sa propre mort, il lui faut se reconstruire une cohérence nouvelle sur les ruines de l'ancienne. Le drame, c'est que ces armatures nouvelles, ces formes nouvelles de l'œuvre d'art sont, comme le remarquait Lévi-Strauss, autant de nouveaux langages qu'il faut déchiffrer, apprendre, assimiler. Sans doute ces langages disent-ils quelque chose. Sans doute Kandinsky avait-il raison d'affirmer que la peinture abstraite, comme la musique sérielle, témoignait d'un beau intérieur, en opposition au beau extérieur qui seul plaît aux foules. Et Proust, à la même époque, nous faisait comprendre à juste titre que la peinture moderne interprète la *nature*, ni plus ni moins que la peinture « ancienne ». Seul leur manque d'habitude fait croire à M. et M^{me} Cottard que l'une a plus de vérité et de légitimité que l'autre. Pourtant ! Soixante ans ont passé, et c'est comme si le problème demeurerait exactement aussi aigu qu'en 1910, le scandale en moins.

Il faut bien se l'avouer : le nombre de ceux qui aiment d'amour la musique sérielle et la peinture abstraite comme ils aiment *l'Amour sacré et l'Amour profane* du Titien ou la *Flûte enchantée* n'a guère augmenté depuis un demi-siècle. « Il s'agit d'autre chose, d'un plaisir différent, direz-vous, on ne peut pas comparer. » Justement, pourquoi ne peut-on pas comparer ? Pourquoi cela demeure-t-il irréductiblement autre chose ? Et pas seulement pour le spectateur moyen, mais également pour des personnages aussi peu suspects de traditionalisme qu'un Roland Barthes ou un Lévi-Strauss ?

Reprenons les exemples que je viens de citer. Sans doute, il ne faudrait pas croire qu'un tableau comme *l'Amour sacré et l'Amour profane* soit saisissable immédiatement dans toutes ses significations. Il a pu faire l'objet d'analyses savantes, bourré qu'il est d'allusions symboliques et mystiques. Il en va de même pour beaucoup d'autres peintures de la Renaissance. Paul Klee, dans un sens, n'est pas plus ésotérique, lorsqu'il ajoute des flèches orientées à certains de ses tableaux, flèches auxquelles est assigné un rôle extrêmement précis ; ou Kandinsky lorsqu'il dispose sur ses toiles des triangles dont il définit lui-même la valeur spirituelle en fonction de leur position, de leur couleur, etc... Mais la différence est que Titien ou Piero, tout en peignant des œuvres dont le sens en partie nous échappe, s'appuient sur une cohérence implicite que nous pouvons

encore comprendre et goûter, ne fût-ce qu'à travers la représentation picturale, même éminemment interprétée, d'êtres humains. On pourrait faire les mêmes remarques à propos de la *Flûte enchantée*, opéra maçonnique, plein de résonances secrètes, et cependant accessible, au moins en partie, sans démarche particulière de l'esprit. Et les derniers quatuors de Beethoven, par exemple, même s'ils impliquent une cohérence qui ne correspond plus à notre perception immédiate du monde, nous parlent comme des œuvres éminemment vivantes. Il en va de même pour mille œuvres littéraires « classiques », de *L'Iliade* à Balzac. Et qu'on ne croie pas qu'il s'agit là de langages morts que nous ressuscitons péniblement à force d'exploits culturels. Car à ce compte, les langages contemporains exigent un comble de culture, y compris et surtout les œuvres les plus en rupture avec tout « classicisme », les œuvres les plus anticulturelles. Vous pouvez comprendre Beethoven sans l'aide de Mauricio Kagel. L'inverse en aucun cas. De même la tentative du Nouveau Roman est dénuée de sens pour qui n'aurait jamais lu de roman « ancien ».

Réitérons la question : pourquoi éprouvons-nous de la difficulté à assimiler, même après soixante ans, le langage de Schönberg ou celui de Kandinsky ? pourquoi, incapables souvent d'émouvoir à la fois notre esprit et notre sensibilité, les cohérences nouvelles qu'ils ont construites ne parviennent-elles pas à retrouver en nous le lieu d'une unité perdue ? Nous avons dit que le monde contemporain était ressenti par les artistes comme désagrégation, si bien que les langages classiques apparaissent porteurs de trop d'ordre ancien pour rester adéquats, si l'on peut dire, à cette désagrégation. Mais l'art, pour s'élever au-dessus du cri, exige un ordre interne. Et le drame, le voici : c'est que *l'ordre en question, les artistes sont forcés de l'introduire par décret rationnel*. Je ne serais pas étonné qu'aux yeux du XXI^e siècle, le XX^e apparaisse comme le siècle qui a *décidé* de liquider certains moyens d'expression au profit de nouveaux. En musique, la série est au tempérament ce qu'en peinture le cubisme est à la perspective. C'est-à-dire que Bach et Piero sont des sommes, Schönberg et Picasso des tables rases. Le Mondrian première manière est plus proche des bisons d'Altamira que du Mondrian dernière manière.

Ainsi le problème de l'expression artistique du chaos perçu n'est pas résolu. Un compositeur contemporain, s'il traduit le chaos comme Haydn le fait dans sa *Création*, nous paraîtra pâle et fallacieux. Mais s'il le fait comme John Cage, il nous paraîtra parler autour du chaos, ou s'engluer peut-être dans le chaos, mais non pas l'exprimer.

— Triste bilan. Je l'ai simplifié à l'extrême, mais il reste que nous avons d'un côté l'usure du langage classique, de l'autre des langages nouveaux mais qui sont autant de codes. Que faire ? Il me semble qu'il existe en face de ce problème trois attitudes possibles.

La première serait ce qu'on peut appeler la méthode de l'aveuglement satisfait : elle consiste à feindre que la cohérence de l'univers n'est pas ébranlée ; à reconduire par conséquent les formes anciennes, par opportunisme ou nostalgie. À tabler sur des « A la manière de » plus ou moins subtils. Le résultat, c'est un art aliéné, pour ne pas dire prostitué. Ainsi la réincarnation de Balzac s'appellerait Guy des Cars, la pérennité de la musique tonale serait assurée par la chanson sirupeuse, et celle de la peinture figurative par les peintres mondains (il en existe encore).

La deuxième solution consiste à revendiquer violemment notre condition

présente. Le moi se désagrège ? Désagrégeons la cohérence romanesque, ôtons à la parole même sa cohérence. L'univers est insensé, inconnaissable, opaque ? Remplaçons la musique par le cri, la littérature par l'onomatopée, la peinture par la tache ou la poubelle. Aliénation symétrique de la précédente, me semble-t-il, car une telle attitude ne fait que redoubler le chaos par le chaos et n'est en fin de compte que la redondance pure et simple du monde. Au lieu de reprendre à son compte une cohérence fallacieuse, elle se borne à continuer l'incohérence du monde. Dans les deux cas, on assiste à l'incapacité ou au refus de traverser le désert.

Reste peut-être une troisième voie, qu'on ne peut évidemment présenter comme une recette, et qui, plus qu'en un style ou une méthode, consiste en une attitude profonde. Essentiellement il s'agit de sauver l'expression, la communication, sans pour autant trahir notre sentiment chaotique du monde. C'est-à-dire de trouver un langage qui ne table pas sur un Sens perdu, ne soit pas dupe de valeurs perdues, mais qui reste cependant transmissible ; qui, sans trahir l'homme, parle de l'homme *tout entier*. Mais plutôt que de décrire abstraitement ce langage, je donnerai trois exemples qui me paraissent témoigner d'une réussite à cet égard : Alban Berg, Francis Bacon et Witold Gombrowicz.

Ces trois artistes, chacun à leur manière, respectent l'incohérence de notre monde, la déperdition de sens dont il est victime, tout en usant d'un langage universalisable, c'est-à-dire communicable. Pour citer encore Lévi-Strauss, nous dirons que non seulement ces artistes usent d'une syntaxe, mais encore qu'ils restaurent, maintiennent ou recréent une sémantique. Berg, surtout dans ses opéras, use de la technique sérielle, de l'atonalisme ou même de la musique tonale (mais mise en perspective) au service d'un drame humain constamment présent, constamment sensible et constamment transcédé. Le peintre Bacon, à travers une peinture figurative, une vénération avouée des grands peintres du passé, de Michel-Ange à Vélasquez, crée un univers d'angoisse reconnaissable entre mille, et qui aurait été, je crois, inconcevable en d'autres temps que le nôtre. Gombrowicz, sans s'écarter beaucoup des structures romanesques traditionnelles, nous livre également un univers inimaginable avant lui (et nous donne par exemple, bien mieux que Roquentin, le sentiment de la contingence). Or nous constatons que Berg garde un pied dans la tonalité ; que Bacon en reste au figuratif. Que Gombrowicz respecte un certain classicisme de la forme. Pourtant personne n'est moins rétrograde qu'eux. Auraient-ils senti que, en attendant peut-être mieux, les genres narratif, figuratif et tonal fonctionnent presque comme des catégories *a priori* de la sensibilité, et qu'à ce titre ils se révèlent encore aptes à dire l'homme contemporain ?

Peut-être, mais c'est surtout, me semble-t-il, qu'ils ont gardé le souci de l'humain comme totalité. Cette exigence est plus importante que le choix de tel ou tel langage ; elle le conditionne, d'ailleurs. Si bien que le véritable ennemi de Berg, ou de Frank Martin, ce n'est pas Xenakis. Et le véritable ennemi de Bacon, ce n'est pas Poliakoff ; ce sont tous ceux qui n'ont pas leur exigence. Que Xenakis, pour ses compositions, utilise les lois de Maxwell plutôt que les règles du solfège, que nous importe, si ses moyens sont ordonnés à la seule fin que nous reconnaissons à l'art ; donner à l'homme une image totale de lui-même.

Car on pourrait se demander qui, finalement, trouve grâce à mes yeux, et pourquoi. Xenakis mais pas Kagel, Nathalie Sarraute mais pas Maurice Roche, la tasse de Duchamp mais pas la poubelle de Ben Vautier... Je n'ai pas de jugements

à porter, ni de règles à proposer. Mais le critère dernier pourrait être : parle-t-on, oui ou non, de l'homme tout entier, de l'homme aimant, pensant et souffrant ? Pour mieux comprendre ce que je veux dire, il faut revenir à Platon, tant aimé de Xenakis. Platon, de notre point de vue, est l'artiste par excellence, et toute sa philosophie est une projection métaphorique de l'acte créateur. Car quelle est la spécificité de l'art, sinon de rendre l'intelligible sensible ? sinon de susciter une cohérence saisissable par l'intuition ? Or, si l'on se rappelle l'exemple de Stockhausen mystique et swedenborgien devant ses computers, on s'aperçoit que l'exigence platonicienne est plus vivace que jamais, jusqu'au délire. Mais qu'elle n'aboutit pas à une synthèse. Evidemment, à l'inverse, si l'on médite sur Berg, Gombrowicz ou Bacon, on pourra prétendre que leurs synthèses, pour géniales qu'elles soient, sont des solutions bâtarde : pris entre deux langages, ils ménagent la chèvre et le chou, cheminent sur l'arête incroyablement fine de la communicabilité dans l'authenticité. Cependant, si bâtarde qu'elle soit, si transitoire peut-être, leur solution me paraît non seulement la meilleure, mais encore la seule viable tant que notre perception du monde n'aura pas changé.

Centrons notre propos sur le langage *romanesque*. Certes, il apparaît aujourd'hui bâtard, quand il n'est pas désuet ou abstrus. Mais cette bâtardise est indispensable. Et qu'importe après tout qu'il soit bâtard, puisque la forme romanesque, comme toutes les formes d'art, est un moyen, relatif, au service d'une fin *qui n'est pas formelle*. La narration, l'incarnation de vies humaines par l'écriture est une voie parmi d'autres pour exprimer synthétiquement l'être humain. Ajoutons qu'à la différence de la musique ou de la peinture, l'art de l'écriture reste tributaire du *logos*, du discours rationnel, dont la subversion entraîne un chaos plus grave que la subversion du langage tonal ou figuratif. Telle est la limite de notre parallèle entre les arts. On peut parler de non-sens en littérature, mais guère en musique ou dans d'autres arts. A partir d'un certain degré de subversion de la fonction du langage, on ne débouche pas sur un autre langage, mais sur le néant.

Ainsi donc, l'essentiel en littérature aujourd'hui, c'est de sauvegarder un véhicule du sens (c'est ce que j'appelais le souci de communication) et de sauvegarder simultanément notre sentiment du non-sens (c'est ce que j'appelais le souci d'authenticité). D'où un point commun à bien des écrivains capitaux de notre siècle (je songe entre autres, avec Gombrowicz, à Nabokov, à Bruno Schulz, à Borges et même à Thomas Mann). Ce point commun, c'est *l'ironie*, ou la conscience ironique de leur langage. Ironie non pas destructrice, mais qui au contraire les maintient sur l'arête que j'ai décrite, et leur permet finalement, comme à Tolstoï ou Dostoïevsky, de refléter et de reconstruire le monde, de nous restituer notre angoisse dans la beauté, de nous donner l'être en répétant la question même de l'être.

Autrement dit, la marquise peut fort bien continuer de sortir à cinq heures, pourvu que sa porte s'ouvre sur le mystère de l'être ; pourvu que la marquise ne soit qu'un moyen que le romancier utilise consciemment comme tel. Le roman n'est certes plus aujourd'hui *la* forme absolument adéquate, allant de soi, qui permettait à Balzac ou Tolstoï d'écrire tranquillement le monde lui-même. (La convention romanesque, n'étant pas éprouvée comme telle, pouvait laisser croire au romancier qu'il n'existait pas de faille entre l'être et le dire.) Maintenant le romancier sait qu'il tente simplement, parmi d'autres, de dire l'être à travers certaines conventions qui sauvegardent son pouvoir de communication.

Et s'il y parvient, il détient, avec les autres artistes, ce privilège énorme d'appréhender et de restituer le monde d'une façon à la fois intuitive et intelligible, d'une manière synthétique. Il endosse la responsabilité redoutable d'être, dans notre monde atomisé, le non- spécialiste par excellence ; je veux dire qu'il tente de donner aux autres et à lui-même des armes pour lutter sur le seul terrain où la spécialisation demeure inopérante : celui de l'intuition de sa propre vie. Car c'est à cela qu'il faut en venir. Les nombreuses références que j'ai faites à l'univers de la culture ne doivent pas laisser croire qu'il s'agit là d'une affaire de spécialistes. Pour éviter une telle erreur, l'écrivain tente constamment de redonner à la culture son véritable sens : la culture, c'est le mouvement de l'homme à la rencontre de ces faits *naturels* que sont le bonheur, l'angoisse, le désir ou la souffrance. L'écrivain est celui qui entraîne le lecteur, par ruse, par force ou par séduction, à ne pas traverser en aveugle sa courte vie.

Il me reste à parler brièvement des formes que peut prendre ici, c'est-à-dire en Suisse romande, l'activité du romancier et de l'artiste en général. Dans *Besoin de grandeur*, Ramuz pouvait écrire, en s'adressant à ses anciens camarades d'études : « Vous êtes maintenant professeurs ou avocats, ou médecins, moi rien du tout. » Et Denis de Rougemont, dans son *Journal d'un intellectuel en chômage*, notait que l'intellectuel, et surtout l'écrivain, était toujours un « déclassé ». Qu'est-ce à dire ? Que même le bourgeois cultivé se défait mal de l'idée que l'artiste est un luxe inutile. Or, l'écrivain étant souvent lui-même, accessoirement, un bourgeois cultivé, vous imaginez quelle peut être sa mauvaise conscience. À mon retour de Rome, lorsque je me suis mis en quête d'un appartement à Lausanne, j'ai dû décliner ma profession. Après une brève hésitation, j'ai déclaré lâchement que j'étais « enseignant ». Artiste, écrivain, cela n'est pas un métier. Obscurément, le consommateur d'art estime qu'on peut créer des symphonies ou des romans dans les conditions où lui-même en jouit à l'état de produits finis ; on va au concert le soir, pour se changer les idées, on lit les romans de préférence le soir, pour les mêmes raisons. Pourquoi l'artiste ne créerait-il pas le soir aussi ? On croit que pour faire une œuvre d'art, il suffit justement de la faire. Alors que l'art est du règne de l'être.

Mais ce n'est pas seulement en réclamant d'être mieux reconnu que l'artiste, dans ce pays, pourra se défaire de son statut de parasite. C'est en forçant, par son œuvre, chaque personne derrière ses retranchements d'ennui, de jouissance et de bien-être. Bien entendu, il ne s'agit pas de faire des sermons, qu'ils soient religieux, politiques ou même esthétiques. Mais j'essaie de circonscrire un rôle spécifique de l'artiste en Suisse. Ce pays, un des seuls au monde à avoir résolu ses difficultés matérielles, devrait être la proie du spirituel, alors qu'il n'est la proie que de l'ennui. Culturellement, c'est-à-dire, en dernier ressort, humainement, j'aurais tendance à ressentir la Suisse comme le cœur froid d'une Europe brûlante. Ramuz a parfaitement décrit notre étrange situation culturelle, qui nous met au carrefour de cette Europe. Peut-être n'a-t-il pas assez souligné que le génie de la

France, celui de l'Allemagne, celui des pays méditerranéens, sans parler de l'Est, au lieu de s'additionner, semblaient plutôt s'annuler réciproquement sur le territoire béni de l'Helvétie. Tout nous est offert et rien ne nous appartient. J'exagère, bien sûr. Comment s'étonner, pourtant, que l'artiste suisse, menacé d'engourdissement, incertain de son rôle social, faisant partie d'une communauté politique et nationale dont la quiétude confine à l'inexistence, ne se trouve de vraie patrie que culturelle, et ne connaisse de véritables relations qu'individuelles ?

Telle est ici la situation. Le paradoxe est que notre état matériel est celui dont rêvent tous les pays du monde. L'aspect passionnant et stimulant de la Suisse, c'est donc que notre pays constitue le banc d'essai de l'humanité future. Cela pourrait signifier que, le jour, encore lointain, où la prospérité régnera sur toute la terre, l'ennui, de localisé, deviendra universel. Mais, répétons-le, et les artistes ici doivent le répéter, l'ennui n'est que la partie visible du désarroi profond qui est le nôtre. Sous notre masque compassé, nous savons aussi bien que Berg, Joyce ou Gombrowicz, que le monde est un chaos, une menace, un gouffre, et que le sens de notre vie est moins que jamais évident. Nul ne peut espérer de l'artiste qu'il donne de ce monde une vision rassurante. Une telle vision, nous la souhaitons tous, et les artistes la donneront, lorsqu'elle sera la vérité. Mais à ce moment-là, la musique harmonieuse, la peinture réconciliée, la littérature positive ne seront pas des concessions hédonistes, elles seraient le signe d'une harmonie réelle. D'ailleurs, le peu d'harmonie qui subsiste dans notre monde contemporain, il n'est pas interdit à l'artiste d'en faire état dès maintenant. Heinrich Böll assure même qu'il y aurait de l'arrogance, chez l'artiste, à refuser au monde la beauté. Mais cette beauté, pour apparaître authentique, doit être conquise, sur l'angoisse, le doute et le chaos.

J'avais terminé la préparation de cette conférence, quand j'ai lu le *Journal des deux mondes* de Denis de Rougemont. L'auteur, de retour d'Amérique après la guerre, écrit ceci, à l'adresse des Suisses : « Le fond de la réalité n'est pas l'ordre, mais le chaos. [...] Les valeurs de demain, s'il y en a, seront maintenues ou reposées par des hommes qui auront su, pour leur compte, *s'équilibrer dans le chaos*, aussi loin d'ignorer son étendue que de céder à ses vertiges. » Les propos de Denis de Rougemont sont du règne de l'éthique, de la politique et de la métaphysique. Mais son analyse recouvre celle que j'ai tenté de faire dans le domaine de l'art, où les propos que j'ai cités se traduiraient ainsi : « L'avenir est à ceux qui, sans trahir le chaos qu'ils découvrent dans le monde, parviennent à le surmonter dans leur création ; à ceux qui *parlent* à l'homme, même s'ils doivent lui parler de ses cris. »