

Un adulte peut-il lire des romans ?

Les mots, le fameux ouvrage autobiographique de Jean-Paul Sartre, comporte deux parties. La première s'appelle tout simplement « Lire », et la seconde « Écrire ». C'est bien là le résumé de toute vie d'écrivain. On écrit parce qu'on a lu, et parce que la lecture nous a révélé le monde. On écrit pour retrouver cette révélation, la continuer plus activement. On écrit pour approfondir ou tenter d'approfondir la certitude que l'imaginaire et le réel ne doivent pas être perçus contradictoirement. La réalité de l'imaginaire : c'est ce mystère-là que nous ont offert les livres de notre enfance et de notre adolescence, et c'est ce mystère-là qui requiert l'écrivain, sa vie durant.

En un sens, donc, on écrit simplement parce qu'on désire lire, lire plus fortement. L'écrivain n'est qu'un cas particulier du lecteur, du quêteur d'imaginaire. C'est pourquoi, malgré l'activité qui est la mienne, ou à cause de cette activité, ce n'est pas d'écriture que je vais vous parler, mais bien de lecture.

*

En commençant par vous faire un aveu. Depuis quelques années je lis moins ; je lis même assez peu. En tout cas, peu de livres de fiction, romans ou récits. Je pourrais en fournir l'explication plaisante qu'en donnait Dürrenmatt. Lui aussi lisait peu, et de moins en moins : à chacun son travail, disait-il. Les livres, je dois déjà les écrire, je ne peux pas encore en lire par-dessus le marché.

Cette plaisanterie est d'ailleurs plus sérieuse qu'elle n'en a l'air. S'il est vrai, comme je le suggérais tout à l'heure, que l'écrivain, lorsqu'il aligne les mots et les phrases, ne fait que lire à la deuxième puissance, alors on peut admettre que dans un certain sens et dans une mesure certaine, l'écriture remplace pour lui la lecture. En écrivant, c'est presque comme s'il lisait directement dans l'imaginaire, sans la médiation d'autrui.

Mais cela n'est vrai qu'à moitié. Car d'un autre côté, on peut prétendre que la lecture reste, toute la vie, un puissant stimulant de l'écriture. Comme Sartre et comme tout le monde, le premier chapitre de mon existence a été placé sous le signe de la lecture, et le second seulement sous le signe de l'écriture. Mais cela ne m'a pas empêché, jeune homme, de lire beaucoup tout en écrivant beaucoup.

Si donc je lis moins de romans aujourd'hui, ce n'est pas parce que je serais tout entier occupé à écrire. Bref, ce n'est pas parce que je suis écrivain, c'est peut-être parce que j'ai pris de l'âge.

*

Ce relatif détachement des œuvres de fiction (mais à vrai dire nous allons nous apercevoir que ce n'est pas vraiment un détachement ; c'est probablement même tout autre chose), cet appa-

rent détachement, donc, est un phénomène qui, avec certaines exceptions sans doute, affecte peu ou prou l'ensemble des lecteurs adultes (je parle évidemment de ceux que leur profession n'oblige pas à lire). Pourquoi cela ? Quel rôle l'âge de celui qui lit peut-il bien jouer dans cette affaire ? La première explication, toute banale et tout objective, serait que pour le quadragénaire ou le quinquagénaire, l'époque des grandes découvertes est, en règle générale, dépassée. À quarante ou cinquante ans, le lecteur passionné n'a plus à découvrir *les Frères Karamazov*, *La montagne magique* ou *Les Illusions perdues*. Qu'il le veuille ou non, la grande littérature n'a plus alors pour lui la même fraîcheur ni la même nouveauté.

Un phénomène semblable s'observe dans le rapport qu'on entretient avec les autres arts. Le mélomane blanchi sous le harnais n'a plus à découvrir la *Neuvième symphonie* de Beethoven, et l'amateur de peinture aux cheveux grisonnants n'a guère de chance d'ignorer encore la Chapelle Sixtine de Michel-Ange. C'est en vain qu'on lutte contre ce phénomène inévitable, naturel, implacable. Un de mes amis, grand amateur de musique, me disait pourtant qu'il avait trouvé le truc : il faisait exprès de s'interdire l'écoute de certaines œuvres-phares, afin de vivre le plus tard possible le miracle de la découverte... afin, donc, de conserver, si l'on ose dire, la fraîcheur de la jeunesse.

Mais il disait cela *cum grano salis*. Car il le savait bien : le jour où il finirait par s'accorder l'écoute de tel *Trio* de Brahms ou de telle *Sonate* de Schubert qu'il s'était interdits jusque-là, il aurait beau faire, il ne vivrait plus ce miracle de l'inédit avec la même fraîcheur que s'il avait eu seize ou vingt ans. Les œuvres seraient

nouvelles pour lui, sans doute : mais c'est lui qui ne serait plus nouveau pour elles.

*

Car là nous touchons une limite de la condition humaine : si je lis moins aujourd'hui qu'à vingt ans, disais-je, c'est parce que j'ai derrière moi la découverte des plus grands chefs-d'œuvre de la littérature. Mais ce motif apparemment objectif en cache un autre, éminemment subjectif, que je viens de suggérer : la raison de cette désaffection relative, ce n'est pas qu'il y ait moins de miracles littéraires à ma disposition ; c'est que je suis peut-être devenu, moi, plus rétif aux miracles.

Avec l'âge, avant même d'entendre une musique nouvelle, ne suis-je pas tenté de m'écrier, pour paraphraser le titre du beau film d'Alain Resnais : « On connaît la chanson » ? Avant même d'ouvrir un livre nouveau, ne risqué-je pas de soupirer : « La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres » ? Bref, le danger, c'est qu'avec le temps, notre siècle soit fait, pour le meilleur et pour le pire. L'être humain risque désormais de moins nous surprendre. Et l'on a ses clés, bonnes ou mauvaises, pour en interpréter les comportements.

Avec le monde humain, le monde naturel lui-même a tendance à moins nous surprendre : on peut craindre qu'avec le temps, tout paysage, plutôt que de nous saisir dans sa singularité, plutôt que de nous frapper par sa nouveauté, ne nous incite d'abord à des comparaisons, et ne nous fasse d'abord songer à d'autres paysages – donc ne nous conduise à feuilleter intérieurement l'album de nos voyages anciens plutôt qu'à ouvrir les yeux sur le spectacle

que nous propose le présent. Toute expérience appelle, un peu trop systématiquement, le souvenir d'autres expériences. Tout devient référence. La mémoire prépare en nous, pour toute nouveauté, des niches bien aménagées, des terrains d'atterrissage bien balisés. La sphère du connu s'élargit, tant et si bien qu'on risque de classer avant même d'éprouver. En mettant les choses au pire, on risque de *s'habituer* à la beauté du monde, comme au génie des plus grands auteurs.

Et quand on ne classe pas les nouveautés, parce que décidément elles seraient rebelles à tout classement, rétives à toute référence, on les rejette. Chaque roman, du moins chaque roman de qualité propose un univers plein, une vision cohérente et complète du monde. Lorsqu'on est jeune, et que sa propre vision n'est pas entièrement arrêtée, son esprit, son être tout entier peut se mettre aux couleurs de ce monde proposé ; il peut l'absorber, s'en infuser, s'en gorger même. Plus tard, le monde du roman peut au contraire devenir le gêneur, l'adversaire, le contradicteur de l'univers qui, en nous, s'est désormais établi, et dont les lignes, grandes et petites, sont devenues immuables. Il devient donc difficile d'accepter cet intrus, ce monde concurrent du nôtre, et qui prétend nous apprendre, en dépit du temps et de l'expérience dont nous nous lestons, quelque chose sur nous-mêmes et sur autrui.

Bref, en prenant de l'âge, on tend à s'immobiliser dans le réseau de sens, d'idées, de réactions et d'émotions qu'on a soi-même lentement tissé. Si l'on dit à juste titre des adolescents qu'ils ne sont pas encore « fixés », l'on peut craindre des adultes qu'ils ne soient trop « fixés », avec les clous des habitudes et la colle du temps.

Or l'ouverture au monde de l'art et de l'imaginaire, et singulièrement à celui de la littérature, exige qu'on demeure en quelque manière adolescent dans l'âme ; il exige qu'on ne soit pas entièrement « fixé » sur le sens de la vie, pas entièrement blasé par la beauté de la vie, pas entièrement inapte à éprouver conjointement, dans toute leur vérité native, ce que Baudelaire appelait l'horreur et l'extase de la vie.

*

Mais il est temps de se poser la question : est-ce que vraiment cette aptitude et cette ouverture nous sont interdites après vingt ou trente ans ? Est-il un âge limite pour la découverte ? En d'autres termes, est-ce que les romans perdent irrémédiablement leur pouvoir quand on perd la jeunesse ? J'espère bien que non. S'il est vrai que l'adulte est souvent un lecteur moins empressé, plus méfiant et plus rare que l'adolescent, je crois qu'il est aussi, dans un sens hautement positif, un lecteur plus *exigeant*, et qui peut continuer, précisément parce qu'il est exigeant, de croire en la fiction. Précisément parce qu'il oppose son monde, désormais bien établi, aux mondes que lui propose le roman, il peut et doit faire de cette opposition une confrontation féconde, enrichissante. Bref, je crois (pour parler de mon cas personnel) que si je lis moins de romans aujourd'hui qu'autrefois, ce n'est pas parce que je n'attends plus rien d'eux, *c'est au contraire parce que j'en attends davantage*.

Mes attentes, en face d'un roman, ne sont peut-être plus des attentes de révélation décisive, de nouveauté absolue ; désormais, je n'espère plus être formé et forgé par un livre. Mais sauf à tomber

dans la sclérose et la paralysie complètes, j'attends néanmoins d'être éclairé, renouvelé dans ma compréhension du monde, rafraîchi dans mon amour de la beauté. Je suis devenu un lecteur exigeant, oui, et dur à l'émotion romanesque, mais vais-je pour autant me fermer à cette émotion ? Surtout pas. Je ne le pourrais d'ailleurs pas, quand même je le voudrais. Et comment le voudrais-je ? Je sais bien que seule cette émotion artistique, en fin de compte, pourvu qu'elle ne soit ni menteuse ni complaisante ni ennemie de l'intelligence, peut enrichir et renouveler ma compréhension du monde. Or ce monde, je veux continuer de le comprendre, aujourd'hui plus que jamais.

*

Mais qu'est-ce que j'entends par une exigence plus grande, face au roman ? Qu'est-ce que j'attends de la fiction, que je n'attendais peut-être pas encore à l'âge de l'adolescence ni même de la jeunesse ?

En un mot qui peut paraître paradoxal, je dirai que plus l'on avance dans la vie, plus l'on demande à la fiction d'être *vraie*. Au sens où on lui demande de porter, d'incarner, d'illustrer la vérité, vécue et soufferte, de notre vie personnelle et collective. Avec l'âge, on demande à la littérature de supporter la comparaison avec notre expérience intérieure, de passer victorieusement l'examen de notre mémoire, de subir sans mourir l'épreuve du temps que nous avons intériorisé.

Je précise cependant : quand je parle d'une exigence de vérité, il ne faut pas entendre une exigence de « réalisme » à tout prix. En avançant dans la vie, je ne demande pas qu'une histoire

qu'on me raconte soit une « histoire vraie », au sens où je pourrais en retrouver les éléments dans les journaux, ou bien au sens où je dénierais aux auteurs tout droit à l'invention. Je ne demande pas qu'un roman soit une autobiographie, ni des mémoires déguisés. Je ne demande pas une correspondance terme à terme entre le décor d'un livre et celui de ma vie. Non, car si j'en étais là, je ferais mieux de me détourner décidément du genre romanesque. C'est ce que font d'ailleurs beaucoup de gens qui ne s'intéressent, disent-ils, qu'aux « histoires vraies », ou du moins aux histoires qu'ils prennent pour telles ; aux « récits de vie », aux mémoires ou aux ouvrages historiques (mais en réclamant souvent, d'ailleurs, que l'histoire qu'ils racontent soit dûment « romancée »).

Non, ce n'est pas cela. J'ai besoin d'une fiction qui, tout en s'assumant pleinement comme fiction, c'est-à-dire comme création de l'imaginaire et dans l'imaginaire, création d'un espace et d'un temps intérieurs, recueille en elle *toute l'expérience du monde et rien que l'expérience du monde*. Je me moque du réalisme, sinon de la vraisemblance. Mais j'ai besoin, davantage sans doute qu'à mon adolescence, d'une *véracité* devant laquelle je puisse m'écrier, du plus profond de l'expérience qui me constitue désormais : oui, c'est cela !

L'adulte ne cherche plus seulement dans un livre l'éblouissement de l'aventure, la palpitation d'une émotion que l'adolescent ne peut encore peser à la balance de sa propre expérience du réel et du vrai. L'adulte veut – ou plutôt, l'adulte a besoin – que sa vie puisse accueillir avec *reconnaissance*, au double sens du terme, cette aventure ou cette émotion. Il a besoin que son expérience, son sentiment de ce qui pèse et compte

dans la vie, son sentiment de la gravité et du tragique de la vie, ne soient pas oubliés ni trahis par le roman dont il s'empare, et qui va s'emparer de lui. Il a besoin que la vie fictionnelle du roman soit à la hauteur de la vie réelle qu'il a vécue, qu'il continue de vivre, et dont il sait chaque jour davantage le poids et le prix.

Je crois qu'adolescent j'étais moins exigeant à cet égard, et que je pouvais me laisser éblouir par des romans dont la véracité n'était pas toujours absolue, parce que ma vie vécue ne pesait pas encore d'un poids suffisant ; elle ne pouvait pas encore être la mesure de l'imaginaire romanesque. En face des univers de la littérature, mon propre univers ne pesait pas assez lourd. Or avec les années, il pèse de plus en plus lourd, et c'est à son aune que je juge alors les œuvres d'imagination, les romans en particulier. En face de notre réalité vécue et soufferte, le monde de la fiction ne survit alors, et ne conquiert sa légitimité, que s'il a payé lui aussi son tribut à la réalité.

*

Ce qu'on appelle « l'expérience de la vie » nous fournit alors non pas des niches ou des cases où l'on rangerait sans plus s'en émouvoir tout message venu de l'extérieur. Mais elle offre plutôt des repères de vérité, des balances d'authenticité. Elle nous dit intuitivement, dans un éclair d'évidence, si tel univers romanesque est plausible ou non, véridique ou non, si tel sentiment de tel personnage consonne avec les réalités qu'on a connues, vécues, éprouvées, en soi-même et chez les autres. Elle nous dit,

et c'est capital, si la fiction qu'on est en train de lire est *vaine fuite hors du réel, ou détour amoureux vers le réel*.

Avec l'âge peut venir la fatigue et l'impression d'universel déjà-vu. Je l'ai dit tout à l'heure. Mais les richesses de la mémoire et de l'expérience peuvent aussi nous donner une force nouvelle, qui est la force du *discernement*. La force de choisir entre le joli et le beau, entre la matière synthétique et la chair, entre la grandiloquence et l'éloquence, entre le nécessaire et le fabriqué, entre le paraître et l'être. Et si la fiction ne peut plus, pour une personne adulte, être révélation absolue d'un monde inédit, elle peut et doit être présence éclairante d'un monde partagé, qu'on reconnaît pour tel, et qui résiste victorieusement, si j'ose dire, à toutes les critiques de la vie.

Bien sûr, la fiction, c'est la création d'une vie *imaginaire*. Mais ce n'est jamais, au grand jamais, *l'adieu à la vie réelle*. Au contraire. *Alice au pays des merveilles*, ou *Le procès* de Kafka, inventent certes des mondes « qui n'existent pas », des mondes de rêve ou de cauchemar. Et l'on a pu dire de Nabokov qu'il était un grand illusionniste. Mais l'illusion qu'il crée, comme les rêves et les cauchemars suscités par Lewis Carroll ou Franz Kafka, sont pétris dans la pâte de la vie, ils sont faits de notre chair. Ils sont habités, ou plutôt hantés par la vérité de la vie, de notre vie vécue, et leur fiction porte en toute légèreté tout le poids de notre humaine existence.

Oui décidément, la fiction la plus débridée et la plus gratuite apparemment, quand elle résiste aux exigences voire aux méfiances de l'âge mûr, est écrite avec le sang de la vie. Ce qui, encore une fois, ne signifie en aucune manière qu'elle soit « réaliste », au sens étroit du terme, et qu'il lui faille renoncer aux

prestiges ou aux pouvoirs de l'imagination. L'imagination, il est temps de le répéter avec Baudelaire, c'est la reine des facultés. Mais si le poète la nommait ainsi, c'était parce qu'à ses yeux elle nous donnait un pouvoir accru d'aller à la réalité même, et de restituer toute l'horreur et toute l'extase *de la vie humaine*.

*

C'est ainsi que les grandes œuvres de fiction peuvent encore émouvoir le lecteur adulte, ô combien, et dans la mesure même où la vie l'émeut toujours davantage. Cette vie que dans un sens, même s'il la connaît toujours mieux, il comprend toujours moins ; cette vie qui ne l'écrase pas moins qu'au temps de sa jeunesse, par sa complexité, sa difficulté, sa cruauté souvent. Mais la « vraie fiction », si j'ose ainsi la nommer, lui témoigne alors d'autant plus puissamment qu'elle est mieux qu'utile, nécessaire : car elle atteint au cœur de la réalité la plus impénétrable, la moins dicible, et qui paraît de prime abord la plus rebelle à toute tentative d'écriture. J'en ai fait l'expérience récemment. Et cette expérience, je voudrais vous la raconter en guise d'illustration de mes propos.

À l'Université de Lausanne, j'ai été appelé, voilà un peu plus d'une année, à donner des conférences sur des textes d'une nature particulière et particulièrement terrible, des textes qu'on peut bien appeler littéraires, mais qui se tiennent aux marges de la littérature, et qui assurément sont aux antipodes de la *fiction*. Ces textes relèvent de ce qu'on appelle la « littérature concentrationnaire ». Ce sont donc les écrits et témoignages des rescapés des camps de la mort. Une écriture extrême, dont la voca-

tion est précisément de dire le *réel* au plus près. Une écriture qui s'éprouve sans cesse menacée par l'impossibilité de dire ; menacée par l'angoisse de n'être pas crue, de ne pouvoir transmettre la réalité, la vérité d'une expérience par trop monstrueuse. Comme vous le savez, certains de ces textes n'en sont pas moins, au-delà de tout jugement esthétique, de grands textes. Je pense, en langue française, à *L'espèce humaine* de Robert Antelme, *Mesure de nos jours* de Charlotte Delbo, *La nuit* d'Elie Wiesel, ou encore *Le grand voyage* de Jorge Semprun.

Toutes ces œuvres, dont on ose à peine dire qu'elles ont d'admirables qualités « littéraires », sont décidément des témoignages, des récits de vérité. Leurs auteurs n'ont jamais eu l'idée d'écrire de la fiction sur un sujet d'une telle nature. Cela leur eût semblé relever de l'inconscience, pour ne pas dire du blasphème pur et simple. D'autres écrivains, cependant, mais qui n'étaient pas des victimes ou des témoins, ont tenté de composer des ouvrages de fiction, à partir de ce qu'ils savaient des camps. La plupart du temps, les survivants ont rejeté ces tentatives avec violence. C'est ce qui est advenu par exemple du fameux *Choix de Sophie* de William Styron. Il semble bien, comme l'a dit Elie Wiesel, qu'« un roman d'Auschwitz n'est pas un roman ou n'est pas sur Auschwitz ».

*

Pourtant si la fiction, comme j'en suis convaincu, dit le *réel*, éclaire le réel, quel qu'il soit, pourquoi serait-elle définitivement et radicalement impuissante devant ce qui fut, pour une part

essentielle, la réalité de notre siècle ? Sans doute était-elle effectivement impuissante pour les témoins directs et les survivants. Mais cela n'est pas une preuve définitive de son caractère déplacé, car après tout la fiction, dans l'instant même où l'on subit le réel de plein fouet, est toujours impuissante, quel que soit ce réel. Avec le temps, et pour les générations qui se sentent solidaires du passé sans en avoir été les actrices, n'est-il pas concevable que la fiction, la vraie, retrouve ses droits, ses droits à dire le réel au plus près ? N'est-ce pas exclusivement la fausse fiction, la fiction-évasion, la fiction-sensation, la fiction sans véracité, qui ne résiste pas à la réalité ? Mais la fiction vraie, qui est don à la vie, écoute de la vie et réponse à la vie, cette fiction qui doit être écrite, je le disais, avec le sang de l'expérience, est-elle vraiment interdite de réalité quand cette réalité fut extrême, et sacrée dans son horreur même ?

Je crois que non. Et je voudrais vous proposer à cet égard l'exemple de deux ouvrages de fiction, que mon travail même sur la littérature dite concentrationnaire m'a conduit à lire, directement ou non. Deux ouvrages d'inégale importance sans doute, mais qui tous deux me semblent témoigner que la fiction, lorsqu'elle est à la fois humble et inspirée, non seulement a le droit d'aborder toute réalité humaine, y compris la plus atroce et la moins dicible, mais peut même apporter, à la compréhension, ou du moins à l'appréhension de cette réalité, ce qu'aucune étude, ni même aucun témoignage ne suffisent à fournir.

*

Le premier roman que je voudrais évoquer a pour auteur l'Allemand Bernhard Schlink. Il s'intitule en français *Le liseur* (Der Vorleser). Il date de 1995. Le « liseur » est un tout jeune Allemand né après la guerre, et qui rencontre, à l'âge de quinze ans, une femme de trente-cinq ans. Cette femme l'initie à l'amour, et durant le temps de leur liaison, elle lui demande souvent de lui lire à haute voix des œuvres littéraires qu'il travaille en classe. Puis cette femme, d'un jour à l'autre, disparaît de sa vie. Devenu étudiant en droit, il la retrouve sur le banc des accusés, au cours d'un des procès que l'Allemagne intenta, dans les années soixante, à certains responsables des camps, tardivement retrouvés. Il apparaît que cette femme avait été gardienne dans un de ces camps. Le procès doit établir dans quelle mesure elle a pris une part active, au moment de l'évacuation de ce camp, à la mort d'un certain nombre de détenues, survenue dans des circonstances atroces et confuses.

La mesure de la culpabilité de cette femme, et surtout l'étrange lien entre cette éventuelle culpabilité et les séances de lecture que, durant sa liaison avec le garçon, elle exigeait de lui, tout cela fait l'essentiel du récit, que je ne raconterai pas davantage ici. Ce qui est sûr, c'est que l'auteur, qui est lui-même juriste et juge, sait – autant qu'il est possible pour sa génération – de quoi il parle. Il en parle avec pudeur, avec la juste distance de qui n'a pas connu l'époque des camps mais doit l'assumer comme le passé de son propre pays. Sur la base de connaissances historiques et juridiques évidemment très solides, doublées d'une vive sensibilité aux réalités les plus concrètes de la vie, il ose la fiction. C'est-à-dire qu'il ose tenter de comprendre de l'intérieur le destin de tous ces êtres qui, pendant la guerre,

furent des coupables, mais des coupables infiniment dépassés par l'horreur du crime dont ils étaient les rouages.

Et pour moi qui avais étudié, sur cette époque, nombre de témoignages et plusieurs ouvrages historiques, cette fiction du *Liseur*, ce pur et simple roman, dans l'humilité même et, si j'ose dire, l'étroitesse même de sa démarche, m'enrichissait d'une manière singulière, et faisait réellement vivre en moi cette question fondamentale qu'a posée et que pose encore notre siècle, la question de l'inhumain.

*

Je voudrais vous donner encore un deuxième exemple des pouvoirs de la fiction, y compris et peut-être surtout lorsqu'il s'agit de dire un monde inaccessible, impensable, indicible. Et vous parler d'un texte qui parvient, lui, non pas tellement à pénétrer la psychologie et le secret d'un personnage qui fut peut-être un bourreau, mais bien plutôt à pressentir, à percevoir, à communiquer, à sa manière étrange et même stupéfiante, la réalité des camps eux-mêmes. Et cela, sans jamais en parler directement.

Il s'agit d'une œuvre de Georges Perec. Oui, Perec, le fameux auteur de *La disparition*, ce roman dont est absente, d'un bout à l'autre, aussi insensé que cela paraisse, la lettre «e» ; le non moins fameux auteur de *La vie mode d'emploi*, œuvre totalisante, encyclopédique, au cœur de laquelle se dessine également, si l'on peut ainsi s'exprimer, une étrange absence, une insondable « disparition ». Georges Perec, né en 1936, de parents Juifs polonais émigrés en France, a perdu son père à la guerre. Quant à sa mère, elle est morte en déportation, alors

qu'il était encore enfant. Sa mère fut donc une victime du génocide. L'enfant Perec a échappé à ce sort parce qu'on le mit à l'abri, en l'envoyant vivre chez sa tante, à la campagne, pendant la durée de l'Occupation.

Ce drame, la perte de sa mère à Auschwitz (ou peut-être dans un autre camp, la chose n'a même jamais été éclaircie), ce drame qu'il n'a pas à proprement parler vécu, Perec en porta toute sa vie, plus que le souci, l'angoisse. Et l'on s'aperçoit alors que ses jeux avec le langage, ou plus exactement avec l'élément premier de l'écriture, qui est la *lettre*, sont infiniment plus que des jeux. Travailler la lettre, c'est-à-dire l'élémentaire de l'écriture, c'est une façon radicale de rechercher, de reconstituer ce passé de perte, ce passé de mort, ce passé perdu qui est le sien ; une façon élémentaire d'évoquer, sinon de combler ce vide béant qu'est l'enfance de Georges Perec. Et l'on a pu dire que toute l'œuvre de cet auteur était ainsi la tentative de ressaisir à la racine son être anéanti.

Mais il est en particulier un texte, aussi étrange que méconnu, qui tente explicitement de rejoindre, d'exprimer, d'atteindre ce passé terrible, et d'y parvenir par l'intermédiaire de ce cas particulier de l'écriture qu'on appelle la *fiction*. Mieux, ce livre met en évidence la nécessité existentielle, pour Georges Perec, et pour nous tous, de passer par la fiction pour retrouver, ou recréer ou reconstituer verbalement toute réalité, fût-ce la moins dicible et peut-être surtout la moins dicible de toutes.

Ce livre, intitulé *W ou le souvenir d'enfance*, date de 1975. Sa structure est tout à fait singulière. Il est composé de deux récits, ou de deux thèmes alternés, d'abord complètement étrangers l'un à l'autre, et qui se rapprochent de plus en plus, insensible-

ment puis brutalement, au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture. Le premier récit, ou le premier thème, c'est précisément l'autobiographie de Georges Perec, qui s'efforce de reconstituer son enfance oubliée, de rassembler les souvenirs pauvres, fragmentaires, décevants, qui lui restent des années de guerre, passées à l'abri de l'horreur, dans la campagne française. Mais la moisson de l'écrivain se révèle terriblement maigre, les souvenirs irrémédiablement vagues, anecdotiques, inconsistants, et d'ailleurs dérisoires quand ils sont précis. Rien qui fasse une histoire, rien qui soit vraiment saisissable ; rien, même, qui éveille l'émotion rétrospective du narrateur.

Au point que Perec peut écrire : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance » et se qualifier d' « orphelin », d' « inengendré », de « fils de personne ». Cette tentative de rassembler les débris d'un passé vécu, comme en rêve, sur les bords de l'horreur, débouche donc sur un constat d'échec. Mais qui sait si ce néant de souvenirs n'est pas l'effet d'un autre néant, celui-là même dans lequel sa mère fut engloutie en 1944.

Voici cependant que parallèlement à cette vaine tentative de retour à son passé, et en alternance régulière avec les chapitres qui lui sont consacrés, Perec entreprend de nous raconter une étrange histoire qui tient de la fiction pure, et même de la science-fiction : l'histoire d'une île mystérieuse, l'île de *W*, à l'écart du monde, dont la population tout entière est vouée à la réalisation grandiose et précise d'une espèce d'utopie sportive calquée sur l'idéal des Jeux Olympiques. Le lecteur que nous sommes découvre avec un vif plaisir, et non sans rire souvent, toutes les caractéristiques de ce monde réglé, aux lois subtiles et complexes, aux noms et aux titres comiques, ce monde où tout

est voué à l'exploit sportif, ce monde du jeu, qui correspond admirablement, semble-t-il, à ce que peut produire une imagination enfantine. Et le lecteur que nous sommes, décidément séduit, peut lire le récit de l'île de *W* comme la recreation de cet enfant que Perec ne parvient pas à retrouver par les seuls moyens du souvenir : à savoir lui-même. Petit à petit cependant, et d'une manière à la fois insensible et brutale, l'île de *W* cesse d'être fascinante et amusante pour devenir angoissante et même terrifiante.

Sans savoir exactement quand le piège s'est refermé, le lecteur commence à étouffer dans cet univers. Il commence à comprendre que dans cette île imaginaire, on joue peut-être bien, mais à un jeu terrible, abominable, où la vie humaine compte pour rien. Qu'il s'agit d'un monde absolument clos, étouffant, déshumanisant, dont les lois sont faites pour que triomphe, avant toute vertu, tout sentiment humain, le seul instinct de survie. Que l'exploit sportif requis des habitants de *W* est en réalité une performance vitale, la performance de vivre, ou plutôt de survivre, payée d'un surplus d'avantages qui vont permettre aux vainqueurs de tenir quelques jours ou quelques semaines de plus, aux dépens des vaincus. Que l'envers des privilèges et de la gloire, ce sont les privations et les sévices. Que la légalité sourcilleuse qui préside aux cérémonies sportives cache un effroyable arbitraire de jeux du cirque. Que pour tout dire,

«la Loi est implacable, mais la Loi est imprévisible».

La force inquiétante, obsédante de ce texte, c'est que les cruautés de l'île de *W*, cet univers essentiellement arbitraire, nous sont annoncées avec le même calme objectif, le même ton d'évidence et de nécessité que les charmes apparents du début ;

ces cruautés nous apparaissent alors comme absolument logiques, nécessaires, et, si l'on ose le dire, légitimes.

Le lecteur que nous sommes est donc piégé, accablé, horrifié, mais il n'est pas étonné : il sent que dans l'île de *W*, une fois les conditions posées, une fois l'idéal formulé, un idéal vitaliste, un culte de la force pure, il ne peut en être autrement. Tout est logique, tout est inévitable, inexorable.

Nous avons été trompés par les cérémonies olympiques de l'île de *W*, exactement comme le peuple allemand s'est laissé tromper par le faste grandiose des cérémonies nazies : sans comprendre que cette exaltation collective annonçait la destruction de l'individu, et que tous ces torses bombés signifieraient tôt ou tard autant de dos courbés sous le fouet. Telle est la nouvelle norme, logique, atroce, irréfutable, que Perec nous impose, nous rend plausible. Et son génie est bien de percevoir et de nous restituer l'horreur destructrice comme l'envers nécessaire de l'enthousiasme compétitif, et comme la norme acceptée par une société tout entière.

Et voilà que nous, lecteurs, nous avons donné, dans un premier temps, notre approbation à cet univers d'horreur. Trop tard, nous sommes prisonniers. Perec est parvenu à nous rendre complices de l'angoisse avant de nous en faire les victimes et de refermer sur nous la porte de fer. Il a obtenu notre accord amusé, presque enthousiaste, à un univers apparemment lisse, réglé, logique, admissible, compréhensible, évident ; d'autant mieux complices, d'ailleurs, que nous n'y croyons pas vraiment : ne s'agit-il pas d'une invention, d'une fiction, donnée pour telle, en contrepoint des souvenirs d'enfance qui, eux, relèvent de la « réalité » ? Et quand une part de nous-mêmes est ainsi prise,

ferrée par l'imaginaire, l'auteur nous conduit jusqu'aux conséquences, il ne nous lâche plus. Il nous a fait admettre les bourreaux avant de nous faire voir les victimes. Quand nous voyons, il est trop tard. *L'imaginaire n'était rien d'autre que le réel*, présenté sous les espèces d'un possible inédit.

Nous sommes prisonniers. Mais faut-il le préciser, si Perec parvient à nous piéger ainsi, ce n'est pas parce qu'il joue froidement avec nous, ses lecteurs. C'est parce qu'il est d'abord prisonnier lui-même, jusqu'à l'obsession, jusqu'à l'étouffement, et que son génie d'écrivain, semblable en cela à celui de Kafka, consiste à nous introduire dans sa propre prison. Pour dire l'enfermement, il faut être supérieurement libre, mais il faut aussi se savoir enfermé.

*

Tels sont donc les véritables souvenirs de l'enfant Perec, ceux qu'il ne parvenait pas à retrouver en consultant de vieilles photos, en rassemblant de vieux documents, en grattant au fond de sa mémoire d'enfant. Le fond de sa mémoire ? Mais c'est précisément son *imaginaire*, capable d'atteindre, par un détour terriblement inattendu, la vérité qu'il n'a pas vue, mais dont il souffre, dont il porte l'angoisse et le souci, et d'y reconnaître sa vérité, avant de nous entraîner en elle à notre tour.

À ce niveau de profondeur, je ne puis que découvrir à quel point ma question sur la légitimité de la fiction, et sur sa valeur pour un lecteur adulte, devient secondaire, seconde, presque dérisoire. L'homme souffrant, l'homme confronté au vide, à la mort et à l'horreur, dispose, pour se dire et se constituer, de ce

pouvoir qui s'appelle l'écriture, quelles qu'en soient les modalités apparentes ou superficielles. Après les camps, pour dire les camps, pour ne jamais les oublier, pour les surmonter peut-être, il faut, encore et toujours, former des lettres, des mots, des phrases, des œuvres. Il faut écrire. Et cette écriture peut être celle de la *fiction*, celle de *l'imaginaire*, au sens où celui-ci nous donne, avec une force incomparable, des *images* de notre condition.

*

Georges Perec connaissait bien sûr les textes essentiels de ce qu'on appelle la littérature concentrationnaire, une littérature de témoignage par excellence, et non de fiction. Il avait lu Robert Antelme et David Rousset. Probablement aussi Primo Levi. Or, tout à la fin de *W ou le souvenir d'enfance*, il note explicitement la ressemblance entre son imaginaire insulaire et sportif, et la description que Rousset donne des camps réels, dans son *Univers concentrationnaire*. Mais il y a plus, et qui nous intéresse au premier chef : dans un texte consacré à *L'espèce humaine*, l'ouvrage de Robert Antelme, Georges Perec défend l'idée qu'il n'y a pas d'un côté le témoignage et de l'autre côté la littérature (donc la *fiction*), mais que l'un et l'autre relèvent du même acte essentiel d'écriture. Il faut démentir, dit-il, ceux qui opposent l'« expérience » (dont le « témoignage » présumé véridique serait la seule expression) à la « littérature » (dont les inventions et autres fictions ne serviraient qu'à l'esthétisation de la vie) :

« *La littérature* », écrit Perec (et je voudrais que cette phrase soit gravée au fronton de toutes les écoles, mais aussi à l'entrée

de tous les bureaux) « *est indissolublement liée à la vie, le prolongement nécessaire de l'expérience, son aboutissement évident, son complément indispensable* »¹.

*

La littérature, donc la *fiction*, est indissolublement liée à la vie. Si un homme tel que Perec peut écrire une telle phrase, nous n'avons plus, il me semble, à douter des pouvoirs *réels* de cette *fiction*. Et pour revenir à mon propos initial, l'exemple de son œuvre, et, dans une mesure plus modeste, le roman de Bernhard Schlink, nous montrent décidément que les adultes, les personnes d'âge mûr, autant que les adolescents ou les jeunes gens, non seulement peuvent s'enrichir au contact de la fiction, mais encore, lorsque cette fiction est habitée par le souci de la véracité, en recevoir le témoignage le plus pur de notre condition humaine, de notre condition réelle.

J'ai commencé par dire qu'avec le temps on se fermait à la fiction. Puis j'ai cru découvrir qu'en réalité l'on ne s'y fermait pas, mais qu'on l'accueillait avec plus d'exigence. Qu'on ne supportait plus les livres qui ne sont pas écrits avec le sang de l'expérience. Mais justement, les fictions dignes de ce nom sont écrites avec ce sang-là. Et dans ces fictions l'imaginaire – sans nous fournir des « clés » pour comprendre le réel : des clés, personne n'en a – n'en jette pas moins des *ponts* vers ce réel lors-

¹ Cf. G. Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », in *Partisans*, n° 8, janvier-février 1963, pp. 121-134, repris in *LG, une aventure des années soixante*, Seuil, 1992, pp. 87-114 (ici, p. 89).

qu'il est normalement inaccessible, inabordable ; et lorsque ce réel est trop obscur, trop noir, l'imaginaire nous fournit une vraie lumière, une lumière vraie.

Bref, au nom même du réel et de l'amour qu'ils lui portent, des écrivains continuent *d'inventer* ce réel, au double sens de ce beau mot, tel qu'on l'utilise en histoire de l'art lorsqu'on parle de « l'invention de la croix », c'est-à-dire de sa découverte. Oui, « l'invention » dont l'imaginaire est capable, c'est à la fois la création de ce qui n'est pas, mais c'est aussi, conjointement, indissolublement, la découverte de ce qui est. La fiction *invente* le réel : cela veut dire qu'elle le crée, mais aussi et surtout qu'elle le découvre. Et qu'on ait dix, vingt, cinquante ou cent ans, l'âge d'une telle découverte n'est jamais passé. Il ne doit jamais passer.