

histoire
politique
société

le débat

***Les Bienveillantes* de Jonathan Littell**

Richard Millet, Pierre Nora : Conversations avec Jonathan Littell
Florence Mercier-Leca : *Les Bienveillantes* et la tragédie grecque
Georges Nivat : *Les Bienveillantes* et les classiques russes
Daniel Bougnoux : Max Aue, personnage de roman

Thomas Serrier : Réflexions sur Günter Grass et la Waffeb-S.S.

Emmanuel Devaud : France-Allemagne : chiasme dans la vieille Europe

Entre diaspora et État-nation : Éric J. Hobsbawm,
Richard Marienstras, Dominique Schnapper

Ran Halévi : Israël entre nation et religion

Élie Barnavi : Le conflit israélo-arabe

***Autour des Conversations sur la langue française* de Pierre Encrevé et Michel Braudeau**

Alain Bentolila, Jean-Marie Borzeix, Michel Braudeau, Jean-Claude Chevalier,
Pierre Encrevé, Erik Orsenna

Henriette Walter : Présence des langues régionales

Paul Bogaards : Le château de cartes de la défense de la langue française

numéro **144** mars - avril 2007

Gallimard

LES BIENVEILLANTES DE JONATHAN LITTELL

- 4 *Jonathan Littell, Richard Millet* : Conversation à Beyrouth.
25 *Jonathan Littell, Pierre Nora* : Conversation sur l'histoire et le roman.
45 *Florence Mercier-Leca* : *Les Bienveillantes* et la tragédie grecque. Une suite macabre à *L'Orestie* d'Eschyle.
56 *Georges Nivat* : *Les Bienveillantes* et les classiques russes.
66 *Daniel Bounoux* : Max Aue, personnage de roman.
-

L'ALLEMAGNE ENTRE PASSÉ ET FUTUR

- 71 *Thomas Serrier* : Des choses cachées depuis la fondation de l'Allemagne d'après guerre. Réflexions sur Günter Grass et la Waffen-S.S.
85 *Emmanuel Devaud* : Chiasme dans la vieille Europe.
-

ENTRE DIASPORA ET ÉTAT-NATION

- 93 *Eric J. Hobsbawm* : Les bénéfices de la Diaspora.
103 *Richard Marienstras* : Pour la Diaspora.
108 *Dominique Schnapper* : Les bénéfices de la liberté.
110 *Eric J. Hobsbawm* : En guise de réponse.
-

- 112 *Ran Halévi* : Israël entre nation et religion.
129 *Élie Barnavi* : La logique d'une guerre de cent ans. Le conflit israélo-arabe.
-

AUTOUR DES CONVERSATIONS SUR LA LANGUE FRANÇAISE DE PIERRE ENCREVÉ ET MICHEL BRAUDEAU

- 143 *Alain Bentolila* : Ne confondons pas variété et inégalité linguistiques !
147 *Jean-Marie Borzeix* : Pour prolonger la conversation.
151 *Jean-Claude Chevalier* : « La seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer. »
154 *Erik Orsenna* : Lettre à Pierre Encrevé et Michel Braudeau.
156 *Pierre Encrevé* : Le salut par la littérature.
162 *Michel Braudeau* : La défense par l'illustration.

165 *Henriette Walter* : Présence des langues régionales.
177 *Paul Bogaards* : Le château de cartes de la défense de la langue française.
-

Abonnements

Sodis Revues BP 149 — Service des Abonnements
128, avenue du Maréchal-de-Lattre-de-Tassigny
77403 Lagny Cedex, Téléphone : 01 60 07 82 59
C. C. P. Paris 14590-60 R.

Abonnement 12 mois (5 numéros de 192 pages) :
France et D. O. M. - T. O. M. : 66 € T.C.
Étranger : 69 € T.C.

Étudiants (avec photocopie de la carte) :
France et D. O. M. - T. O. M. : 52 € T.C.
Étranger : 55 € T.C.

Le Débat dispose d'un site à l'adresse suivante :

www.le-debat.gallimard.fr

L'index intégral de la revue y est librement consultable, par divers modes d'accès (auteur, titre, numéro, type d'articles, recherche libre). Il sera mis à jour à chaque livraison. On y retrouve également la *Chronologie des idées* (1953-1999), un choix d'articles sur la « révolution informatique » et la présentation du dernier numéro paru.

Possibilité est donnée à l'internaute de télécharger, contre paiement en ligne, une première sélection d'articles de la revue, lisibles sur le logiciel gratuit Acrobat E-book Reader, imprimables mais non copiables.

Pour tout renseignement : le-debat@gallimard.fr

Rédaction : Marcel Gauchet

Conseiller : Krzysztof Pomian

Réalisation, Secrétariat : Marie-Christine Régnier
P.A.O. : Interligne, B-Liège

Éditions Gallimard : 5, rue Sébastien-Bottin, 75328 Paris Cedex 07. Téléphone : 01 49 54 42 00

La revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont adressés.
Les manuscrits non publiés ne sont pas rendus.

Les Bienveillantes **de** **Jonathan Littell**

La publication des *Bienveillantes* a été un choc, ce qui est devenu rare dans la vie littéraire. Un choc qui ne concerne pas que la littérature. Il regarde tout autant la mémoire collective et la façon d’assumer la part la plus inconcevable de l’histoire du ^{xx}e siècle, l’épisode nazi. L’écho énorme que l’ouvrage a rencontré est en lui-même à cet égard un phénomène qui appelle la réflexion. C’est à ce titre et sous cet angle que nous avons voulu scruter cet événement hors norme dans ses différentes dimensions.

L’auteur, pour commencer. Comment ne pas s’interroger sur les intentions qui ont poussé un homme jeune, inconnu hier encore, à se lancer dans cette œuvre somme et cette entreprise limite pour restituer de l’intérieur une expérience qu’il n’a pas vécue – et quelle expérience ! Jonathan Littell a bien voulu en discuter longuement avec nous. Nous l’en remercions vivement. Il s’entretient avec Richard Millet, qui a été l’éditeur de son livre, de la création romanesque aujourd’hui, de ses sources d’inspiration, des lectures qui ont nourri la gestation des *Bienveillantes*. Il revient avec Pierre Nora sur le matériau historique mis en scène dans son roman, sur la relation du romancier à l’histoire, sur la réception du livre.

Une des originalités frappantes des *Bienveillantes* réside dans le rapport délibérément noué avec de grandes œuvres du passé, lointain ou proche. Florence Mercier-Leca analyse ainsi le dialogue avec l’*Orestie* d’Eschyle, qui donne au livre sa trame et son titre, tandis que Georges Nivat examine le réemploi des auteurs russes. Daniel Bougnoux replace le personnage du narrateur, Max Aue, dans la lignée des héros romanesques.

Conversation à Beyrouth

Jonathan Littell, Richard Millet

Jour 1

Richard Millet. – Nous sommes à Beyrouth, à l'hôtel *Alexandre*, en plein cœur d'Achrafieh, le secteur chrétien. Si je le signale, c'est que ça évoque pour moi un certain nombre de choses, peut-être pour vous aussi. L'hôtel *Alexandre* était le Q.G. de Sharon pendant l'invasion israélienne du Liban, en 1982. Qui dit invasion du Liban dit Sabra et Chatila et, par voie de conséquence, Genet, notamment *Un captif amoureux*. Nous étions cet après-midi à Tyr et nous mangeons un *chich taouk* dans la cohue du souk. Je vous ai demandé si vous vous sentiez perdu au Liban. Vous m'avez répondu que vous n'étiez pas dépaycé.

Jonathan Littell. – C'est la première fois que je mets les pieds au Liban. J'ai cependant une très vieille fascination pour ce pays. Dans les années 1980, je suivais de près la guerre civile. Dans le prolongement de ma fascination pour le Vietnam, j'avais très envie de venir ici. Comme

j'étais beaucoup trop jeune, ça ne s'est jamais fait.

R. M. – Nous avons un peu la même fascination. Dans les années 1980, alors que j'écrivais mon premier roman, *L'Invention du corps de saint Marc*, je ne rêvais que de revenir ici, pendant la guerre. Pour beaucoup de raisons je n'ai pu venir, mais ce premier roman avait pour décor la guerre civile libanaise. Comme vous, je suivais cette guerre quasiment heure par heure, notamment l'invasion israélienne, les massacres de Sabra et Chatila, l'explosion des deux postes militaires américain et français, qui était le premier fait d'armes du Hezbollah. Il me semble que nous nous rencontrons sur ce désir ou ce besoin de parler de quelque chose qui relève de la guerre. Je n'ose pas dire de l'histoire, parce que c'est un mot écrasant.

J. L. – L'histoire... La guerre c'est de l'histoire, mais la vie des paysans en Corrèze il y a quarante-cinq ans, c'est de l'histoire aussi. L'histoire, on le comprend de mieux en mieux,

c'est quelque chose qui a beaucoup de facettes. Ce qu'on n'a pas encore fait, c'est l'histoire des paysans libanais dans la guerre, par exemple.

R. M. – Je pense que les Libanais ont une vraie difficulté à écrire sur cette guerre civile en français.

J. L. – Ils le font en arabe ?

R. M. – Quelques-uns. La question se pose d'autant plus qu'en ce moment la place des Martyrs est occupée par le Hezbollah et les partisans du général Aoun, et qu'il y a aujourd'hui une manifestation pour rappeler le premier anniversaire de l'assassinat du journaliste Gebran Tuéni. Tout cela nous reconduit perpétuellement, me semble-t-il, à ce qui nous hante.

J. L. – Les participants des guerres sont-ils le mieux placés pour écrire dessus ? Pour moi, les plus grands chefs-d'œuvre sur la guerre ont été écrits par des gens qui, même s'ils avaient eu une expérience de la guerre, n'avaient pas eu l'expérience directe de ce qu'ils racontaient. Ils se sont servis de leur propre expérience pour infuser une réalité à une autre expérience, qui était beaucoup plus lointaine d'eux. Stendhal n'est jamais allé à Austerlitz ; il a fait la campagne d'Italie, celle de Russie, mais pas Austerlitz. Or la grande scène de guerre qu'il décrit dans ses romans, et d'une manière qui a complètement réinventé l'écriture de la guerre, c'est Austerlitz. Il prend tout ce qu'il connaît pour inventer, ou réinventer, cette scène de guerre, complètement hallucinante, où l'on ne trouve pas la guerre, cette bataille où l'on ne trouve pas la bataille. Tolstoï fait pareil avec *Guerre et Paix* ; il écrit sur une guerre qui est déjà vieille de cinquante ans au moment où il l'écrit.

R. M. – Cela pose au fond la question de la position de l'écrivain par rapport au réel.

J. L. – On peut être un témoin. On peut être un écrivain. Il peut se trouver qu'on soit un écri-

vain témoin, mais il n'est pas sûr que l'écrivain témoin soit le mieux placé pour faire l'écriture des choses dont il a été témoin. Je crois qu'il faut dépasser la position de témoin pour réellement écrire.

R. M. – J'étais au Liban en août 2006, et je n'ai eu aucune envie d'écrire sur ce que je voyais.

J. L. – Vous auriez pu écrire un témoignage.

R. M. – Oui, mais ça n'aurait pas été un travail d'écrivain. Il y faut une distance. Pour moi, la position de l'écrivain, c'est justement la distance qu'il établit par rapport à tout, l'écart si vous préférez, pour ne pas parler du retrait. Je n'aurais sans doute pas écrit mon premier roman si je n'avais pas été loin du Liban.

J. L. – Ce qui fait qu'une écriture dépasse la simple transcription du réel ou le reportage, c'est qu'on accumule les dimensions, en tirant sur des choses venant de différents niveaux : du fond de son enfance en même temps que de ce qui est extérieur à soi, et en mettant le tout en résonance. Si le fond de son enfance est déjà la guerre, et qu'on veut parler de cette guerre-là, il n'y aura aucun décalage, et donc il n'y aura pas de résonance, et donc il n'y aura pas d'art. On n'arrivera pas à sortir tout ça des gangues dans lesquelles c'est enfermé.

R. M. – Je n'ai pas vécu la Seconde Guerre mondiale, mais j'ai été hanté par les récits innombrables de la Première, que j'ai entendus quand j'étais enfant dans ma Corrèze natale. Mes deux grands-pères en sont morts. Cela a mis trente ans à me traverser, si j'ose dire. J'en parle dans *Ma vie parmi les ombres*. Il en va de même de la guerre du Liban, qui est l'autre guerre qui m'a traversé. Nous avons parlé ensemble à Paris d'*Apocalypse Now*, le film de Coppola. Je l'ai revu en pensant à nos travaux respectifs, et j'ai l'impression qu'il s'agit d'une métaphore de

Jonathan Littell,
Richard Millet
Conversation à Beyrouth

toutes les guerres, dans la mesure où il y a aussi une quête. Vous m'aviez suggéré de revoir ce film dans sa version intégrale.

J. L. – En fait, il s'agit d'une copie intégrale « réinventée ».

R. M. – Ce qui m'a particulièrement bouleversé dans ce film est l'épisode de la plantation française. Le génie de Coppola fait surgir ces Français de la rivière comme des fantômes.

J. L. – Coppola a très clairement conçu son film comme un retour, un voyage dans le temps à reculons. Plus on avance dans la rivière, plus on remonte dans l'histoire du Vietnam. On dépasse la phase américaine pour arriver à la phase française et finir avec les phases les plus archaïques de l'histoire du Vietnam, de l'histoire de l'homme même. Et puis, effectivement, il greffe ça sur une quête, donc un élément narratif moteur tout à fait élémentaire mais puissant – une quête, ça marche toujours –, et sur ce schéma presque graphique, la rivière, ce trait qui tient tout. La rivière, on remonte la rivière, c'est tout simple.

Et tout ça aboutit à une scène sidérante, tirée des deux jours d'improvisation que Coppola a organisés entre Martin Sheen et Marlon Brando. Sheen a remonté toute la rivière – qu'il évoque dès le début : « *The river plugged like a main circuit cable into the war* » –, et là, après les peuples les plus primitifs, il arrive chez Kurtz. Il est ligoté et amené à ses pieds. Et la première chose que Brando/Kurtz lui dit, avec ce gros plan sur sa tête, son corps obèse caché dans l'ombre, c'est : « *Where are you from, captain? – I'm from Ohio, Sir. – Where in Ohio? – Toledo, Sir. – Toledo, that's near the river. – Which river, Sir? – The Ohio river. I used to go fishing in that river when I was a boy.* » On se retrouve plongé dans la rivière de l'enfance. Au bout de la rivière du Vietnam, il y a la rivière de l'enfance. C'est étonnant, c'est

un raccourci stupéfiant. C'est ça qui fait marcher les œuvres, ce sont des choses comme ça.

R. M. – Ce que vous dites évoque pour moi ce fleuve mythique du Liban, le Nahr Ibrahim, c'est-à-dire le fleuve Adonis, qui remonte jusqu'à la source d'Afqa, dans le mont Liban, où la légende veut qu'Adonis soit mort, tué par un sanglier. La nature de la roche est telle à cet endroit qu'au printemps l'eau sort rougie de la grotte. Ce lieu a été visité par les grands voyageurs romantiques. Je ne vais moi-même jamais là-bas sans imaginer des scènes archaïques. Non seulement l'archaïsme grec, mais celui de la rivière au bord de laquelle je suis né, la Vézère, autre fleuve symbolique, puisqu'il naît sur le plateau de Millevaches, coule jusqu'à Lascaux, aux Eyzies, des lieux où, selon Bataille, est né l'art occidental.

J. L. – C'est un archaïsme de souvenirs réels ou un archaïsme littéraire, reconstruit ?

R. M. – Les deux se superposent constamment.

J. L. – C'est-à-dire que vous allez là, vous pensez à la rivière, mais en même temps vous pensez à Nerval ?

R. M. – Je pense à Barrès aussi, à Renan, à tous ceux qui sont venus là, et à une scène fondatrice de ma propre histoire. Au fond, il me semble que j'essaie de dépasser par l'écriture toutes ces strates littéraires pour arriver à ces points qu'on ne peut nommer et pour interroger mon propre archaïsme, ce qui est individuel et collectif.

Pour en revenir aux *Bienveillantes*, y a-t-il une quête chez Maximilian Aue ?

J. L. – Je ne sais pas. Peut-être négative. En tout cas, il y a la quête de l'enfance perdue, du paradis perdu.

R. M. – La seule quête qui vaille, je dirais même la seule quête.

J. L. – Justement, il est tellement aveuglé par ça qu’il ne voit rien autour de lui. Il veut retrouver le paradis, et il plonge en enfer.

R. M. – N’est-ce pas notre lot à tous, cette quête du *lost paradise* ?

J. L. – Ce qui caractérise le personnage de Max c’est l’enfermement dans ce fantasme d’enfance. Ce qui permet de devenir adulte, c’est-à-dire un être moral, ouvert au monde et à l’autre, c’est de dépasser ça. Aue, il reste complètement piégé par ça.

R. M. – L’écrivain n’est-il pas celui qui est hanté par la quête de l’enfance perdue ?

J. L. – C’est possible. Ça pourrait être un des moteurs.

R. M. – Telle que je la pose, la question semble un cliché. Néanmoins, il s’agit de la vivre en tant qu’écrivain. Je songe ici au texte de Bataille sur *Les Hauts de Hurlevent*.

J. L. – Je ne m’en souviens plus.

R. M. – C’est dans *La Littérature et le Mal*. Vous voyez où je veux vous conduire. Il dit la chose suivante : au fond, l’amour entre Catherine Earnshaw et Heathcliff est la perpétuation de l’innocence par le mal ou à travers le mal dans le monde des adultes.

J. L. – Il suffit de regarder comment les enfants se comportent entre eux pour voir que l’enfance c’est le « mal » à l’état naturel. Les enfants sont d’un vicieux, les uns envers les autres, absolument extraordinaire. Tout le travail que je fais avec mon fils consiste à lui expliquer que ce n’est pas normal, que ça ne devrait pas être comme ça tout le temps, qu’il faut arrondir les angles, qu’il faut apprendre à penser aux autres, négocier, qu’on n’est pas tout seul.

On parle toujours d’innocence à propos de l’enfance, mais l’enfance est d’une virulence ! C’est pur, oui, parce que les enfants voient les choses très clairement et ils les disent exacte-

ment comme elles sont, avec une langue adéquate à la réalité de leur expérience. Par exemple, mon fils est revenu un jour de l’école en pleurant, il avait eu des problèmes dans la cour de récréation avec les grands, les brutes. Il disait : « Ma vie c’est pas ça. » C’est une phrase d’une simplicité et d’une adéquation à ce qu’elle cherche à dire que je trouve étonnantes. Mais justement, ça pose le problème du passage à la société. La société, c’est le compromis, le vivre-ensemble, le contraire de ce qu’on voit autour de nous, ici au Liban, où les gens ont beaucoup de mal à créer des compromis sociétaux qui fonctionnent dans la durée. Ils préfèrent s’enfermer dans la tribu, le groupe, et se quereller à la moindre occasion. On est ici dans un pays où l’on a une démonstration éclatante du manque de savoir-vivre en commun, on le voit dès qu’on met le nez dehors... Cette idée qu’ils ont eue au xviii^e siècle, que l’enfance c’est l’innocence, c’est pas ça du tout. Au contraire, l’enfance, c’est le fondement de la cruauté.

R. M. – On a l’impression que vous faites une lecture de l’enfance très freudienne, au fond.

J. L. – C’est possible.

R. M. – « Pervers polymorphe », disait notre ami Sigismond.

J. L. – On peut dire ce qu’on veut de Sigmund Freud, mais quand une fillette de trois ans et demi se jette en arrière en écartant les jambes et demande : « Papa, chatouille-moi la zézette », tout ce que dit Freud, c’est simplement : « Regardez ce que vous avez devant les yeux. » Et si l’on regarde ce qu’on a devant les yeux, on voit ça, le désir sans bornes des enfants, qu’il soit sexuel, alimentaire, ou pour la stimulation dans les jeux... et c’est tout. Ils veulent des choses et donc ils vont chercher ce qu’ils veulent. Tout le travail d’éducation consiste à leur apprendre, comme aurait dit Freud, à répri-

Jonathan Littell,
Richard Millet
Conversation à Beyrouth

mer leurs désirs, à vivre avec les autres, c'est-à-dire à mettre des bornes à leur désir là où il rencontre celui des autres. Après, on grandit avec toutes ces couches de limites qu'on vous a posées et qu'on se pose ensuite à soi-même.

Je crois que l'écrivain cherche à repasser par en dessous et à retrouver le désir à l'état nu de l'enfant, là où il y a juste la pomme sur la table et il y a le soi qui veut cette pomme et il n'y a rien entre les deux. Il n'y a pas le fait qu'il y a une sœur avec qui il faut partager la pomme, il n'y a pas le fait que c'est la dernière pomme de la maison, il y a juste la pomme. Donc on la prend et on la mange, et c'est tout. Ensuite, pour revenir à la politique, quand des gens se comportent en politique comme ça, c'est la racine de tous les désastres humains dans le monde des adultes, quand les adultes se comportent exactement comme des enfants, collectivement. On veut ça, donc on le prend. C'est la source de toutes les catastrophes politiques, la négation de l'autre, la pensée de groupe et la violence qui vient avec.

R. M. – Il y a aussi la solitude de l'enfance. Je ne sais pas quel enfant vous avez été, mais j'ai été, moi, un enfant extrêmement solitaire, ici même, au Liban, ce qui explique peut-être que je sois devenu écrivain. Sans doute ai-je assimilé solitude et pureté, solitude et innocence.

J. L. – La solitude de l'enfant est-elle négative ?

R. M. – C'est une souffrance, malgré tout, puisque vous parlez de rapport à l'autre.

J. L. – L'enfant veut être avec les autres tant que ça le stimule, pour jouer, en gros, mais il veut aussi être seul pour feuilleter un livre ou dessiner. Pour autant, je ne trouve pas que sa solitude soit forcément un état existentiel. Là où ça devient un problème, c'est quand l'enfant est différent des autres et que les autres le rejettent.

La bonne solitude, la solitude créatrice, quand l'enfant est dans sa chambre pour lire, dessiner, jouer avec de la pâte à modeler, est présente chez tous les enfants de manière forte. Ils ont besoin de ça dans leur temps de vie, tout le temps. Ils ont besoin d'être tout seul. Ça ne devient un problème, et c'est peut-être plus ce dont vous parlez, que lorsqu'ils veulent en sortir à d'autres moments et qu'ils sont rejetés.

R. M. – Ayant été rejeté très souvent, je n'avais plus que les livres et une sorte de ressassement oral. Je me souviens que, dans la cour d'un collègue, à Beyrouth Ouest, je ne cessais de me raconter pour moi-même, en attendant le car de ramassage, des récits que j'avais lus. Sur la question de l'innocence, je suis en partie d'accord avec ce que vous dites. Je pourrais vous parler de ma fille et vous raconter un épisode qui va dans le même sens. Un jour, ses camarades de classe lui ont mis un petit caillou dans l'oreille. Elle a atrocement souffert, mais elle n'a pas voulu nous dire ce qu'elle avait. Ce n'est qu'ensuite qu'elle nous en a parlé, mais sans nous dire que c'était quelqu'un qui lui avait mis ce caillou dans l'oreille. Il a fallu aller à l'hôpital pour le lui faire enlever. Je pense que ce jour-là elle a découvert le mal, d'une certaine façon, mais son silence, à ce sujet, m'a sidéré. Je pense qu'à partir de là il y a eu une déchirure.

J. L. – Au départ, chaque enfant est dans une demande de plaisir illimité. Il y a juste lui et son désir et les obstacles entre lui et son désir. Et à un moment, il y a un tel moment pour chaque enfant, il découvre que le désir illimité d'un autre enfant lui fait du mal. C'est le moment clé. L'enfant voit clairement qu'il a été victime d'un désir de l'autre et que le désir de l'autre est le même que le sien. À partir de là, soit il persiste dans son désir et devient un fou, un être mauvais et malfaisant pour qui l'autre continue à ne pas

exister, soit il se rend compte qu'il lui faut peut-être brider ses passions au nom de la vie collective pour que les autres brident leurs passions aussi pour qu'on puisse tous à peu près fonctionner ensemble.

R. M. – Une autre anecdote pour confirmer ce que vous dites. À dix ans, ici même, je jouais à la guerre ou aux cow-boys et aux Indiens avec d'autres camarades dans un bois de pins. Nous avons rencontré des chasseurs de moineaux – les Libanais raffolent des moineaux grillés – et nous les avons provoqués un peu, mais en tant qu'enfants. Il se trouve qu'un type a tiré sur moi et que j'ai reçu une balle dans la cuisse.

J. L. – Vous racontez ça dans un de vos livres.

R. M. – Oui. Il y a eu cette rencontre brutale du monde de l'enfance et de celui des adultes qui m'a marqué définitivement. D'un coup, je passai dans le monde des adultes.

J. L. – Dans lequel, effectivement, si l'on n'arrive pas à négocier, on peut prendre une balle dans la cuisse.

R. M. – D'où peut-être la fascination qu'exercent sur moi la guerre, les armes, la violence, qui est, comme toute fascination, extrêmement ambiguë, critiquable, douteuse, et sur laquelle je n'ai cessé de m'interroger, c'est-à-dire d'écrire.

J. L. – C'est là que se situe le clivage fondamental entre, d'un côté, le domaine de l'histoire et de la politique et, de l'autre, celui de la littérature. Quand on est dans la vie, donc éventuellement dans l'histoire et dans la politique, on est entièrement dans le domaine du compromis nécessaire. La littérature, c'est l'autre versant, c'est l'échappatoire absolue, où l'on peut se retrouver dans le domaine du désir illimité. On est seul, donc on fait ce qu'on veut, en littérature. On est de nouveau, comme quand on était enfant, libre d'exaucer tous ses désirs, de manière

certes virtuelle, par l'écrit, mais quand même de le faire.

R. M. – De le faire, c'est-à-dire de poser le rapport à la vérité.

Jour 2

R. M. – Dans *Les Bienveillantes*, la forme de la suite m'a immédiatement séduit, notamment dans ce chapitre magnifique, « Air », un de ceux que je préfère. On le voit aussi dans « Allemandes », où vous jouez sur le titre de la danse et sur le référent du texte. Avec « Courante », il y a aussi une alliance de mots entre la référence à une danse et la défécation liquide, la liquéfaction excrémentielle, qui est, pour employer une métaphore musicale, une basse continue de votre livre. Était-ce volontaire ?

J. L. – Disons que ça tombait bien. Dans une suite classique de Bach, comme vous le savez, il y a un ordre canonique des danses : allemande, courante, sarabande et, à la fin, une gigue. Les suites françaises, comme celles de Rameau ou de Couperin, ont plus de flexibilité, mais j'ai choisi une suite allemande. Après, on trouve des positions ouvertes, comme la première, où j'ai choisi de placer une toccata, l'idée étant de se dégourdir les doigts, de toucher le clavier, de tester les différents thèmes en faisant en quelque sorte des gammes avant de se lancer dans la pièce. Menuet et air sont aussi des positions ouvertes, et j'ai choisi ces noms-là comme titres de chapitres parce qu'ils résonnent bien avec le contenu de ces chapitres, parfois par antiphrase, ce n'est pas toujours une évocation directe.

Je crois que le plus important est de voir que ce ne sont pas seulement des jeux de mots gratuits, ou des associations amusantes. Je pense que le livre est, d'une certaine manière, vraiment construit selon des principes structurants sem-

Jonathan Littell,
Richard Millet
Conversation à Beyrouth

blables à ceux d'une suite de Bach. On y retrouve les éléments constitutifs d'une telle suite, à commencer par la tonalité. Les danses varient, les rythmes varient, mais la tonalité, la clé de la suite, reste la même d'un bout à l'autre, ce qui donne ce sentiment d'unité aux suites de Bach. Il y a aussi la basse continue, dont vous avez parlé, qui, ici, est la voix même de Max, lequel porte à la fois la clé de la suite entière et la basse continue. Et ensuite les variations des morceaux, avec des accélérations et des décélérations, qui dans le rythme du texte correspondent relativement bien. Par exemple, « Sarabande », qui est une espèce d'interlude entre les deux gros pans de massacres, presque des vacances, avec la convalescence du narrateur. La sarabande est une danse très stylisée, très lente, très rythmée...

R. M. – Qui est à l'origine, musicalement, de l'adagio...

J. L. – Alors qu'un menuet a un côté un peu guilleret et qu'une gigue peut avoir des rythmes carrément extravagants. En anglais, il y a une association très forte entre le mot *jig*, « gigue », et les mouvements désordonnés des pendus. On dit *the hangman's jig*, par exemple. Ça va bien avec la fin du livre, les pendaisons de masse lors de l'effondrement du Reich, ce côté très grotesque où l'on bascule dans une phase beaucoup plus grinçante et délirante qu'avec les chapitres précédents.

Chaque chapitre a donc sa logique, qui correspond à peu près au titre choisi et en même temps au principe de construction du livre entier. Je pourrais même aller un pas plus loin. Dans « Sarabande », Max a une discussion sur la musique avec Rebatet, au cours de laquelle ce dernier parle de Bach et de la synthèse de l'horizontal et du vertical. Je n'ai rien inventé, c'est dans le livre de Rebatet sur la musique. Il y fait

l'analyse de la *Messe en si mineur* comme synthèse ultime de l'écriture horizontale et de l'écriture verticale en musique. La structure horizontale correspond à la poussée mélodique et la structure verticale aux constructions harmoniques.

Je pense qu'on pourrait voir la construction globale de ce livre sur le même principe, avec une forte poussée qui ici n'est plus mélodique mais narrative, qui est parfaitement horizontale – il y a une histoire, ça raconte une histoire, qui avance du point « a », juin 1941, au point « b », avril 1945 –, mais toujours avec des associations verticales qui sont engendrées par les flash-backs, par les renvois au mythe, par les renvois à d'autres livres, etc. Ces multiples référentiels qui sont accumulés à tous les niveaux forment la structure verticale, la structure harmonique. Si bien qu'à chaque moment, même si l'on est au milieu d'une histoire narrative qui avance, un tas d'associations, au-dessus et en dessous, superposent plusieurs autres dimensions, de manière à *ouvrir* en quelque sorte le récit.

R. M. – Cependant, la monumentalité de votre livre ne correspond pas tout à fait à la forme de la suite, qui est constituée de formes brèves. Je voudrais réfléchir avec vous sur ceci : je me demande si, un peu comme pour Gustav Mahler, chez qui le romantisme finissant est poussé jusqu'à son excès, à la déconstruction de la symphonie romantique, vous ne visez pas, par la structure de la suite, la musique allemande et, à travers elle, la culture allemande par rapport au nazisme. Je pense à la position d'un Jankélévitch, qui, ayant découvert la Shoah, a refusé jusqu'à la fin de ses jours d'écouter de la musique allemande et d'en jouer.

J. L. – Je ne suis pas disons « dogmatique » de cette manière-là. Il se trouve que je déteste la meilleure partie de la musique qui suit Beethoven et qu'une grande partie de cette musique est

allemande : je ne supporte pas Wagner, Schubert m'ennuie, etc. (mais Beethoven c'est encore de la musique allemande). Je ne pourrais donc pas dire que, dans le livre, je voulais consciemment de la musique allemande. D'ailleurs, les références sont constamment à deux volets, la musique française et la musique allemande, et cette dernière n'a aucun privilège.

R. M. – Pourtant, Eichmann, avec quelques acolytes, « exécute », si je puis dire, devant Aue deux quatuors de Brahms.

J. L. – Justement, je lui fais jouer de la musique que je n'aime pas beaucoup, que je trouve ennuyeuse.

R. M. – Pour les quatuors à cordes de Brahms je suis d'accord avec vous. Il n'y a donc aucune intention symbolique de votre part ?

J. L. – Non, pas forcément. C'était effectivement ce genre de musique que ces gens-là aimaient jouer. Ils étaient très portés sur le romantisme, complètement imbus de musique romantique. Quand ils allaient au spectacle c'était pour voir du Wagner, et quand ils jouaient à la maison ils jouaient du Brahms, du Schubert...

R. M. – Ils jouaient du Bach, aussi.

J. L. – Plus rarement. Dans mon livre, les commentaires d'Eichmann sur Bach sont inventés, mais ils restent proches de l'opinion des nazis moyens de cette période : trop sec, trop froid... L'amour de Bach, on le retrouve plus dans les classes militaires, chez les Prussiens de la Wehrmacht, ces protestants de l'Est, la classe des « von », eux oui, ils aiment Bach. Mais les gens comme Eichmann, les petits-bourgeois allemands, ils trouvent ça vieillot, poussiéreux, ennuyeux. Ce qu'ils veulent, c'est de la musique qui leur donne l'impression de ressentir quelque chose, qui évoque des sentiments. Et c'est exactement ce que je reproche à la musique romantique, cette façon de fabriquer du sentiment qui

vire vite au sentimentalisme. Je suis d'accord avec vous qu'une partie de la musique romantique échappe à ce travers, mais il faut bien creuser pour la trouver.

R. M. – Pour Wagner on comprend. La récupération était facile. Lui-même avait donné dans l'antisémitisme.

J. L. – Ou Bruckner.

R. M. – La récupération de Bruckner me gêne beaucoup plus. C'était un catholique, et toute son œuvre est dédiée à la plus grande gloire de Dieu, comme il le dit lui-même. Quand on voit la photo de Hitler devant le buste de Bruckner, il y a là quelque chose de révoltant.

J. L. – Les nazis ne se gênaient pas pour récupérer ce qui les arrangeait. La récupération de Bruckner est aussi obscène que la récupération de Nietzsche, qui passe par un livre trafiqué, fabriqué de toutes pièces par sa sœur, *La Volonté de puissance*. Dans le nazisme en général, on est dans une politique de l'émotionnel et du pathos, qui vire très vite au pathétique. La musique raide et exigeante de Bach, qu'on pourrait presque considérer comme de la musique pure ou abstraite à côté de ce qui suivra trois quarts de siècle plus tard, est beaucoup trop austère pour les nazis. Elle n'a pas cette ferveur qu'ils recherchent et dont ils ont besoin qu'elle soit suscitée du dehors. En fait, Bach c'est la vraie ferveur religieuse. Mais justement, elle est tellement inscrite au fond de son œuvre, dans la structure même de ses pièces, qu'il n'a pas besoin de la mettre en valeur en surface.

R. M. – On peut en dire autant de Bruckner.

J. L. – Sans doute. Après, c'est une question de goût, on aime ou on n'aime pas.

R. M. – Dans les symphonies de Bruckner et de Mahler ou dans les dernières œuvres de Strauss, il y a cette dimension de l'*Abschied*, de l'adieu. Je songe aux symphonies de Mahler et à

Jonathan Littell,
Richard Millet
Conversation à Beyrouth

leurs immenses adagios : c'est un peu comme chez vous, d'une certaine manière. La forme éclate par excès pour déboucher sur autre chose. Avez-vous l'impression que votre roman, par sa construction, fait éclater quelque chose ? Par le biais de cette construction, à la fois rigoureuse et excessive, débordante, cherchez-vous à détruire une forme romanesque, disons traditionnelle, pour en révéler une autre, trouver des voies nouvelles ?

J. L. – Je ne pourrais pas dire que c'était un objectif conscient. Je voulais faire quelque chose de bien construit. J'ai des principes artistiques, je sais ce que j'aime en art, ce que je considère comme bien fait, et j'ai voulu faire le mieux possible. Mais je pense que la preuve de la force de l'art et de l'écriture est que lorsqu'on accomplit le plus d'efforts possible et que l'on s'impose les contraintes les plus fortes possible, on fait toujours éclater soi-même sa propre baraque, qu'on le veuille ou non. En tout cas, c'est le signe d'une œuvre qui marche que d'excéder les intentions de son auteur.

R. M. – C'est même en cela qu'elle est importante.

J. L. – Et donc je suis ravi de découvrir dans les critiques des interprétations justes, mais que je n'avais absolument pas vues. Georges Nivat, par exemple, fait des rapprochements entre certains passages de mon livre et Dostoïevski, avec Stavroguine, notamment avec son suicide par pendaison. J'ai effectivement lu ces passages il y a une vingtaine d'années, mais je les avais complètement oubliés. Il a fallu l'article de Nivat pour me les remémorer. On peut toujours dire que c'était enfoui au fond de ma psyché et que c'est ressorti inconsciemment, comme on peut dire que l'homme pendu est un archétype, qui est ressorti d'un côté chez Dostoïevski et d'un autre côté chez moi, par le biais des mêmes mécanismes.

R. M. – Nous avons parlé de basse continue. Nous aurions pu parler d'une certaine forme d'*ostinato*. Le mot *ostinato* renvoie à des Forêts. On en revient à la «Toccata» qui ouvre le roman : il y a là un certain nombre d'allusions textuelles, d'inscriptions textuelles, à peine détournées.

J. L. – Oui, surtout la dernière phrase. Mais là c'est un écho que j'entendais dans l'oreille au moment où je l'écrivais.

R. M. – Justement, quand nous avons relu ensemble le début de la «Toccata», j'ai été frappé par le fait que vous cherchiez quelque chose à l'oreille. Non pas du point de vue du sens, vous aviez le sens, le texte. Vous cherchiez quelque chose qui vous satisfasse à l'oreille. C'est une écriture, pour la plus grande partie du passage, me semble-t-il, à l'oreille, je parle de l'oreille interne, musicale.

J. L. – Je pense que je fonctionne beaucoup comme ça. C'est comme pour la ponctuation. Nous avons beaucoup discuté, au moment de la relecture du manuscrit, à propos de la ponctuation. Je me souviens que vous insistiez dans certains passages pour une ponctuation qui respecte plus les règles grammaticales de la ponctuation française. Moi j'insistais plutôt sur le fait que je ponctue non pas grammaticalement, mais rythmiquement. Pour moi, la ponctuation est uniquement une question de souffle, d'oreille, de rythme, et c'est cela qui me permet d'osciller entre un goût presque XVIII^e siècle de la ponctuation par périodes et des envolées hystériques à la Thomas Bernhard. Je mets des points-virgules ou des deux-points où bon me semble, pas du tout parce que c'est grammaticalement appelé par la phrase, mais parce que c'est musicalement appelé par la phrase, pour donner le rythme que je veux, à ce moment-là. C'est la même chose pour les virgules, les parataxes. Donc, oui, il y a

un côté tout à fait intuitif, à l'oreille, dans la manière dont je compose.

R. M. – Voyez, vous dites « je compose »... Si je faisais référence à des Forêts c'est parce qu'il était un grand mélomane et que son titre, *Ostinato*, est lui aussi détourné, ambivalent, et par là même infiniment séduisant.

J. L. – Je suis un mélomane frustré. Je ne peux pas aligner deux notes sur un piano, je ne sais pas lire une partition et je ne sais toujours pas exactement ce qu'est une clé de *sol*. Je suis donc tout, sauf un vrai mélomane.

R. M. – Les écrivains sont tous des mélomanes frustrés. Mon grand regret, si je puis me permettre, est de ne pas avoir été compositeur.

J. L. – Comme le mien, plus modestement, est de ne pas avoir pu jouer du piano. Donc oui, j'ai détourné ce désir-là, sans doute comme vous. Mais vous, votre écriture est beaucoup plus brucknérienne justement, avec de grandes envolées qui n'en finissent plus, qui tombent, qui reviennent et reviennent et s'épuisent pour finir.

R. M. – J'ai bâti *Ma vie parmi les ombres* sur le modèle de la *Neuvième* de Bruckner, laquelle est inachevée. Elle se termine sur ces trente minutes géniales, cet adagio dans lequel vous voyez le ciel s'ouvrir. Je voulais pour mon livre une sorte d'immense adagio, un adagio mémoriel, en trois parties. D'où la longueur des phrases et un rythme parfois brucknérien qui en est une clé. Dans le vôtre, il y a cette même dimension que personne n'a relevée. Ça a été parfois noté, mais pas pensé.

J. L. – C'est un peu normal.

R. M. – Non, ce n'est pas normal. Je pense que le rapport entre musique et littérature est dérangeant pour les critiques français.

J. L. – Je ne pense pas que la réception d'un livre se limite aux articles de presse des deux ou

trois premiers mois. Ce qu'il faut regarder c'est la longue durée.

R. M. – Mais quand même, le refus de considérer la dimension musicale de la littérature est trop évident pour qu'on n'y voie pas un signe de notre époque. Ce refus de penser cela est significatif de l'époque contemporaine. On valorise à l'excès l'association écriture-arts plastiques, par exemple, mais jamais ou presque jamais l'association entre musique et littérature.

J. L. – Aujourd'hui, la musique est tellement scindée en domaines hermétiques les uns par rapport aux autres qu'entre la musique dite populaire, par exemple, et celle dite savante il n'y a plus aucune passerelle. Il est très intéressant, d'ailleurs, d'observer dans la musique actuelle que structurellement la musique populaire est fondée uniquement sur des poussées rythmiques et mélodiques, avec une dimension harmonique réduite à la portion congrue, et fonctionne donc exclusivement sur une dimension horizontale, pour reprendre le schéma de Rebatet, alors que la musique savante est entièrement fondée sur des architectures verticales. Depuis presque un siècle, elle ignore le plaisir mélodique et paraît pour cette raison très abstraite aux non-initiés.

R. M. – Les choses sont en train de changer. Beaucoup de compositeurs contemporains redécouvrent une forme de tonalité ou incluent des moments de tonalité à l'intérieur d'un système atonal. On peut donc espérer une conjonction. Mais entre le rock et Boulez, évidemment...

J. L. – Cinquante ans en arrière, il y avait une musique, le jazz, qui était les deux à la fois, populaire et savante. Charlie Parker, c'est à la fois extrêmement populaire et extrêmement savant.

R. M. – Vous avez remarqué que le jazz est classé dans les magasins à côté de la musique classique, c'est-à-dire dans le ghetto.

Jonathan Littell,
Richard Millet
Conversation à Beyrouth

J. L. – Oui, tout à fait. Quant à la musique ancienne, celle du XIX^e, du XVIII^e ou même avant, beaucoup de gens en écoutent encore, mais c'est un plaisir personnel, ça n'a plus aucune actualité. On représente encore cette musique, on la fait jouer dans des salles de concert, on produit des disques, etc., mais presque comme des pièces de musée, ça n'a plus aucun contact vivant avec la culture actuelle. Mais je pense qu'en fait elle reste tout à fait pertinente. À notre époque, par exemple, il y a tout un retour aux concepts de construction baroque, presque inconsciemment. Le rock, si élémentaire soit-il, est construit exactement selon les principes de la musique baroque, avec une basse continue, un rythme qui ne varie pas, des dissonances qui suivent les mêmes principes que chez Monteverdi ou Purcell, etc.

R. M. – Je ne me disputerai pas avec vous sur le rock, ça nous entraînerait trop loin.

J. L. – C'est appauvri en termes d'harmonie, mais le concept de la basse continue est ce qui nourrit tout le rock. Le moindre morceau est porté par la guitare basse et la batterie, qui marque le rythme. C'est une redécouverte qui est passée par le jazz et qui avait été complètement ensevelie à l'époque de la musique romantique.

R. M. – Kundera disait du rock que cette « pulsation binaire » lui rappelait le mouvement du cœur et qu'il y a donc quelque chose de mortifère à écouter ce qui nous rappelle que nous allons mourir. Au fond, nous cherchons non pas à intégrer notre propre mort dans notre pensée, dans nos affects, mais au contraire à la repousser, peut-être pour mieux la contempler.

J. L. – Effectivement, on ne va pas se disputer.

R. M. – Cette phrase de Rebatet, personnage détestable mais bon musicologue, sur la verticalité et l'horizontalité, ne peut-on pas l'étendre à

l'époque actuelle? Ne peut-on pas dire que, d'une certaine façon, les holocaustes du XX^e siècle ont ruiné cette forme cruciforme?

J. L. – L'idée de l'œuvre d'art bien faite, qui tient dans toutes les dimensions, qui est *parfaite* au sens étymologique du terme, est effectivement ruinée. Est-ce à cause des holocaustes? Je ne sais pas exactement ce qui a contribué à la ruine de l'idée de forme, mais le fait est que, dans la plupart des domaines artistiques, que ce soit en peinture, en écriture, en musique, on retrouve cette volonté idéologique de faire implorer les formes. Le problème est qu'on n'a pas reconstruit ni retrouvé grand-chose au bout de tout ça. Si l'épopée moderniste est extraordinairement riche, l'épopée contemporaine ou post-moderne me semble plutôt inintéressante. Mais c'est un autre débat.

Je voudrais tout de même faire observer qu'il y a un art qui n'a jamais réellement imploré, et c'est le cinéma. On a poussé ses limites au maximum, avec Godard, par exemple, ou beaucoup d'autres, mais il n'a pas imploré. Et, justement, le cinéma, le bon cinéma, a toujours gardé ces dimensions multiples. Il y a une histoire, une narration, même quand elle est très ténue, voire quasi inexistante, et il y a toujours les associations, les structures, les références. Kubrick est, au cinéma, la synthèse parfaite du vertical et de l'horizontal. Dans *Shining*, les renvois qui sont faits d'une scène à l'autre uniquement par le jeu des couleurs, c'est purement une dimension verticale. Mais il y a aussi une poussée horizontale et narrative tellement forte que le film peut passer au fin fond de l'Amérique et faire un tabac. Les gens peuvent le prendre pour un film d'horreur au premier degré. Pour moi c'est un grand succès. Pouvoir faire un film qui plaît à la fois à des gens qui n'ont aucune culture cinématographique et qui plaît aussi aux critiques les plus

exigeants, c'est vraiment extraordinaire, c'est un *achievement*, comme on dit en anglais.

J'ai toujours pensé que la raison pour laquelle le cinéma n'avait pas implosé, contrairement aux autres formes, tenait aux contraintes économiques. Ça coûte tellement cher de faire un film qu'on est obligé de rester au niveau du désir. Comme il faut récupérer sa mise, il faut que les gens le voient. Il faut donc garder le désir. Et c'est clair, le désir passe toujours par l'histoire, par la narration. C'est pourquoi le cinéma n'a jamais pu, en masse en tout cas, dépasser certaines limites de construction formelle. Et moi je crois que c'est une bonne chose, non ? Je ne suis pas du tout contre les histoires. Raconter des histoires est la chose la plus ancienne que fait l'humanité. S'imaginer qu'on puisse dépasser le besoin de raconter ou de recevoir des histoires, des histoires qui parlent de gens, d'expériences de vie, c'est complètement dérisoire.

R. M. – Il me semble que c'est une des choses qui ont frappé dans votre livre.

J. L. – C'est possible. Je ne pense pas qu'il soit nécessaire de se débarrasser des histoires pour faire moderne.

R. M. – Faire moderne, aujourd'hui, on ne sait plus très bien ce que ça veut dire. Vous visez sans doute le Nouveau Roman ou un certain nombre de textes desquels la narration avait quasiment été évacuée, encore que si l'on y regarde de près, par exemple chez Claude Simon, on peut trouver des moments proches des vôtres. Je suis frappé par le fait que les grandes œuvres qui ont nourri la modernité sont toutes fortement narratives : Melville, Kafka, Proust, Faulkner, Joyce.

J. L. – Oui, et même Burroughs, qui est pourtant considéré comme un non-narratif, ce qui n'est pas vrai du tout. Burroughs, c'est extrêmement narratif. Simplement, il fait des

collages de petites histoires très courtes, il fait des collages complètement invraisemblables, de bric et de broc, mais la moelle épinière de ses textes est toujours ce qu'il appelait « *the routine* », qui est presque une histoire comique. On a un plaisir de lecture fou avec Burroughs, et même si certains passages, avec les *cut-ups*, sont complètement incompréhensibles sur le plan narratif, de la poésie totale et abstraite, on retombe toujours à un moment ou à un autre sur une histoire qui en plus est drôle, violente, vicieuse, cruelle.

R. M. – Venant après le Nouveau Roman et les expériences d'écriture textuelle, je me suis pour ma part réfugié dans d'autres modèles, la langue du xviii^e, et le récit bref, celui de James, de des Forêts, de Bataille, de Blanchot...

J. L. – Les auteurs qui m'ont marqué sont Beckett surtout et Blanchot, qui sont des auteurs de l'épuisement du narratif mais qui ne le font jamais en évacuant le narratif. Dans Beckett, la situation fondamentale c'est deux types au bord d'une route qui attendent quelque chose. Ou une tête dans un pot qui parle. Donc on est déjà dans une narration. Beckett fait une opération asymptotique pour essayer de rapprocher la narration du degré zéro, mais il ne franchit jamais le pas de l'asymptote. « *I can't go on, I'll go on.* »

R. M. – Même Blanchot d'une certaine façon. Dans *L'Attente, l'oubli*, par exemple, vous avez des fragments narratifs qui dessinent un récit dans l'absence apparente de récit. Un récit absent, en creux, mais tout de même un récit.

J. L. – Et ses œuvres critiques peuvent se lire comme des romans.

R. M. – Je pense aujourd'hui que son œuvre critique est plus intéressante, de ce point de vue-là, que son œuvre proprement narrative.

J. L. – Je ne serai pas d'accord avec vous. Il y a plusieurs phases dans son œuvre narrative.

Jonathan Littell,
Richard Millet
Conversation à Beyrouth

D'ailleurs, à la fin de sa vie, il revient avec *L'Instant de ma mort* à un texte purement narratif, qui est parfait, qui vaut presque *La Folie du jour* par sa densité et sa richesse. Ce qui compte, c'est cette notion de mettre quelque chose en jeu, de créer une scène, de faire voir des choses. La pensée qui consiste à dire « ceci est dépassé, ça n'a plus lieu, ce n'est plus d'actualité » est en fait une pensée qui reste captive des schémas progressistes, qui sont là réellement des schémas du XIX^e siècle. Cette idée qu'il faut toujours « avancer ».

R. M. – Il n'y a pas de progressisme en art.

J. L. – Exactement. Pour ma part, je suis beaucoup plus nourri par le XVIII^e siècle, sa musique baroque, sa littérature, qui ignorent encore la notion de progrès. Il n'y a vraiment qu'au XIX^e siècle qu'on s'est dit qu'on allait vers un progrès, vers du mieux. Cette pensée-là a contaminé l'art, et c'est encore très frappant dans l'art plastique contemporain.

R. M. – Ça l'est encore plus dans l'art narratif, dont le modèle absolu serait Zola, c'est-à-dire une espèce de réalisme progressiste, bien-pensant, positif, consensuel.

J. L. – Je ne pense pas qu'il y ait de modèles.

R. M. – Dans la littérature française actuelle en tout cas, il y a un vieux fantasme zolien, sociologique si vous voulez. Si l'on évacue le nombrilisme et l'autofiction, les vieux modèles, les vieilles casseroles continuent de servir.

J. L. – Oui, mais bon. La question est simplement de savoir ce qui est intéressant et ce qui ne l'est pas. Il faut regarder le meilleur. Le pire, on n'a pas forcément à s'y intéresser. Par contre, la littérature française d'aujourd'hui est-elle dynamique ? C'est une autre question.

Jour 3

R. M. – Que je me place du point de vue du désespoir absolu vis-à-vis de la littérature et de la langue françaises ou du point de vue de l'espoir, pour le dire un peu naïvement, que représente votre livre comme contribution à la littérature d'expression française, je ne peux que m'interroger sur ce que signifie symboliquement le fait qu'un Américain écrive en français. C'est un peu comme s'il y avait une inversion symbolique de ce qui se passe aujourd'hui. Les Américains sont longtemps venus chercher une sorte de caution littéraire en France. On sait le rôle qu'a joué Baudelaire dans la reconnaissance américaine de Poe. Ce fut aussi vrai pour Faulkner, dont on a pu dire qu'il avait été « inventé » par les Français. Alors qu'aujourd'hui pour les auteurs français, qui sont très peu traduits aux États-Unis, le simple fait d'avoir un livre publié là-bas est comme un adoubement symbolique. Peut-être venez-vous brouiller cette façon de voir les choses.

J. L. – Tout ce que vous dites est vrai si l'on se place d'un point de vue qui n'est pas le mien, qui est qu'il existe des littératures nationales. Pour moi, le découpage littéraire national a eu certainement une réalité à l'époque où les transmissions étaient beaucoup plus longues. Du fait de l'isolement, là il y avait de grandes distinctions entre les littératures nationales, qui n'évoluaient pas à la même vitesse. On est frappé de constater que *Madame Bovary*, le *Bartleby* de Melville et les *Souvenirs de la maison des morts* de Dostoïevski sont écrits ou publiés quasiment à la même époque, alors que ce sont des livres qui relèvent d'échelles de temps complètement différentes dans l'histoire de la littérature. *Bartleby*, c'est déjà presque Kafka, et l'écart est considérable entre l'écriture brute de *Souvenirs de la maison des morts* et la recherche sur le style ultra-

sophistiquée de *Madame Bovary*. Il y avait moins de passerelles et de transmissions à l'époque, les choses étaient moins traduites, et l'on travaillait dans des registres plus clos, plus limités à un monde linguistique et culturel donné.

Aujourd'hui, à l'ère de la communication et de la connexion de masse, c'est beaucoup moins vrai. Les interpollinisations d'un pays à un autre se font à une échelle de temps tellement rapide que tout écrivain digne de ce nom est nourri par toute la littérature – dans mon cas la russe presque autant que la française ou la littérature en langue allemande, ça peut tout aussi bien être les littératures asiatiques, africaines, etc. C'est pourquoi l'idée de littératures nationales me semble un mythe, aujourd'hui.

La question de la langue dans laquelle on écrit, en revanche, reste une barrière. Un roman écrit en français ne peut pas être lu par des gens qui ne lisent pas le français. Je ne crois pas pour autant qu'il y ait un problème de la littérature française uniquement du fait de la langue. S'il y a problème, c'est dû aux gens qui écrivent en français. La langue est simplement un outil qui est là, qui attend qu'on s'en serve. J'attribue donc beaucoup moins d'importance que vous au simple fait qu'on écrive dans une langue donnée plutôt qu'une autre. Il y a dans un tel choix – quand on a le choix de sa langue d'écriture – des éléments affectifs, une histoire personnelle qui entrent en jeu, tout comme il peut aussi y avoir des raisons stratégiques. Ici on pourrait invoquer le cas bien connu de Nabokov, qui a choisi l'anglais parce qu'il voulait sortir de ce qu'il considérait comme le ghetto des écrivains russes blancs exilés et qu'il voulait être connu dans le monde entier. Ce n'est pas mon cas, je n'ai pas écrit en français pour être connu ou pas connu. C'est un choix affectif et qui me convenait. Mais il me

convient aussi très bien que mon livre soit traduit. Je vois donc les choses comme beaucoup plus ouvertes, beaucoup plus circulantes que vous. On peut écrire en russe et être influencé par les auteurs américains, on peut écrire en anglais et être influencé par les auteurs russes ou français.

R. M. – Bien sûr. Je revendique d'ailleurs moi-même des influences qui sont pour la plupart extérieures à la littérature française.

J. L. – Prenez Paul Auster, qui a traduit Blanchot en anglais. On le voit peut-être moins maintenant, mais dans ses quatre ou cinq premiers livres il était très influencé par Blanchot, par l'écriture française, par la pensée française, par Barthes, etc. Et ça c'est très bien. Comme est bien la pollinisation, l'interpollinisation qu'amène le contact de locuteurs de différentes régions, de différents pays, avec une langue et qui, subtilement, modifie cette langue, influe sur cette langue, y fait entrer des tournures nouvelles. Ça fait partie de l'évolution constante et permanente de la langue. Tout comme le français littéraire a évolué pendant toute une période au contact des provincialismes et des régionalismes. Thibaudet a montré dans le cas de Flaubert à quel point certaines tournures typiquement normandes avaient influencé des usages grammaticaux extrêmement précis qui forment presque le soubassement de son style, l'usage des adverbes, entre autres. De même, maintenant, comme on a une échelle globale et non plus nationale, les langues se fertilisent au contact les unes des autres.

R. M. – Ce n'est pas moi qui vous dirais le contraire puisque j'utilise beaucoup de tournures patoisantes dans certains de mes romans et qu'il suffit que je sois présent, par exemple ici à Beyrouth, pour redynamiser ma langue natale par des libanismes et de l'arabe.

Jonathan Littell,
Richard Millet
Conversation à Beyrouth

J. L. – Mais peut-être pas votre langue écrite, qui est quand même notre sujet.

R. M. – Je ne suis pas sûr qu'il n'y passe pas quelque chose de temps à autre, dans certains textes, notamment dans ma pièce, *L'Accent impur*, où un personnage ne s'exprime qu'en arabe. Mais puisque vous parliez de Nabokov, j'ai toujours considéré que *Lolita* représentait en quelque sorte le viol de l'Amérique par la littérature.

J. L. – On peut le voir comme ça.

R. M. – *Les Bienveillantes* n'ont-elles pas elles-mêmes, d'une certaine façon, violenté la littérature française ?

J. L. – Une telle affirmation ne peut être avancée que du point de vue de la réception. Par définition, je ne peux pas être du côté de la réception. Donc je ne sais pas.

R. M. – Il me semble que c'est quelque chose de cet ordre.

J. L. – En tout cas, si c'est un effet de la sortie de mon livre – je ne dis pas que ça l'est –, ça n'entrait pas dans mes objectifs. Je n'ai pas écrit en français pour secouer la littérature française ou l'histoire de la littérature française. La littérature française telle que vous l'entendez, avec un « L » et un « F » majuscules, je m'en fiche. J'ai voulu écrire un livre qui viendrait s'inscrire dans ce qu'on appelle la littérature, mais toute la littérature, et j'ai choisi le français comme l'outil qui me permettrait d'entrer en littérature, si vous voulez, mais pas spécifiquement en littérature française.

R. M. – Il n'en reste pas moins que j'ai cette impression-là en tant que lecteur.

J. L. – C'est sans doute ce qu'on appellerait un *side effect*, en anglais, un effet secondaire.

R. M. – Un dommage collatéral... Quand je me réfère à une littérature nationale, c'est une interrogation qui ne me semble pas illégitime. Je ne me suis jamais vraiment senti un écrivain

français. J'ai cependant toujours réfléchi à ce que ça voulait dire d'être français. Plus je réfléchis, moins je me sens français. Il en ressort une multiplicité d'ouvertures. Il se trouve que je ne maîtrise littérairement que le français. Donc j'écris en français. Mais je suis fasciné par les phénomènes migratoires linguistiques.

J. L. – Pour moi, aujourd'hui, le concept de littérature nationale ou, par exemple, ce concept très politique qu'est la francophonie sont des constructions politiques et économiques. Elles n'ont aucune réalité *littéraire* ; quand on se place du point de vue de la littérature, ça n'existe tout simplement pas. Tout à l'heure, quand nous avons déjeuné à l'ambassade de France, ici à Beyrouth, nous avons discuté un peu de ça avec l'ambassadeur. Il était d'accord que l'objectif ultime, d'un certain point de vue, des écoles françaises implantées dans le sud du Liban, qui doivent faire passer le bac chaque année à deux mille enfants libanais, est de produire des interlocuteurs privilégiés pour le commerce français à l'avenir. C'est un but économique. Le rayonnement culturel est donc lié à des visées de rayonnement politique et économique. Là-dedans, la littérature se trouve instrumentalisée. Organiser un salon du livre francophone à Beyrouth est une opération politique, de politique culturelle si l'on veut. Ça rentre dans le domaine de la culture, mais pas dans celui de la littérature propre.

Au sens de la littérature propre, qui est le seul qui m'intéresse, il n'y a aucune distinction entre Kafka, Blanchot, Beckett et les autres auteurs qui comptent pour moi, si ce n'est le fait, qui est presque secondaire et accidentel, que je peux en lire certains dans la langue dans laquelle ils ont écrit et que malheureusement je suis obligé d'en lire d'autres en traduction. Mais c'est secondaire. Bien sûr, pour ceux que je lis en traduction, je ne pourrai jamais atteindre une

pleine compréhension de leur richesse, à cause de la barrière de la traduction. N'empêche, Blanchot, par exemple, a beaucoup commenté les Russes, alors qu'il ne connaissait pas le russe, il les lisait en traduction. Les choses sont quand même là, la matière est là. C'est bien sûr plus facile en musique, qui est vraiment un langage international, sans barrière. Mais pour moi la littérature, c'est comme la musique, ça circule. Après, que ça ait des impacts localement, avec des ventes, des prix, des querelles de clocher, des querelles d'ego, on s'en fout.

R. M. – Je suis d'accord avec vous. Simple-ment, je voulais que nous précisions les choses.

J. L. – Alors c'est vrai qu'il y a un autre point : la réception de ce livre est peut-être ce qu'elle est parce que c'était en France et que les lecteurs français ont une relation particulière à la fois à la littérature et à la Seconde Guerre mondiale. Et là il y a eu une alchimie assez bizarre, qui a fait que ce qui devait être *for the happy few* s'est retrouvé au sommet des ventes. Ce qui n'est pas d'ailleurs forcément une bonne chose. Mais ça sera très curieux de voir ce qui va se passer en Amérique, par exemple, quand le livre y sortira. Là, les configurations seront très différentes, quant à ce que le public a l'habitude de lire, du rapport que les Américains entretiennent avec la Seconde Guerre mondiale et la Shoah. Il est parfaitement possible que l'alchimie soit complètement différente et que le livre ne se vende pas, ou peu. On ne peut pas savoir.

R. M. – Bien sûr, mais n'y a-t-il pas quand même des formatages nationaux ?

J. L. – Je ne pense pas. Il n'y a de formatage national que quand les gens se laissent formater. C'est le cas des mauvais écrivains, mais les bons, par définition, échappent au formatage. Ils sont juste là.

R. M. – Il n'empêche que le poids écono-

mico-culturel du roman américain est un fait. Il existe aujourd'hui une sorte de fantasme du « roman international » entre *Da Vinci Code* et Umberto Eco.

J. L. – Pour ceux qui veulent vendre des livres et gagner de l'argent et avoir du succès et une position sociale par le fait qu'ils écrivent. Mais ceux qui écrivent pour écrire s'en foutent complètement. Pierre Guyotat, il existe : qu'on achète ou qu'on n'achète pas ses livres, qu'on aime ou qu'on n'aime pas ce qu'il écrit, lui, il fait ce qu'il fait, et il se moque complètement de ce que les autres en pensent, de la *doxa*, tout comme n'importe quel écrivain digne de ce nom.

R. M. – Bien sûr, mais je ne trouve pas aujourd'hui aux États-Unis un écrivain qui échappe vraiment au formatage.

J. L. – Je les connais très mal, parce que je ne lis quasiment pas les auteurs contemporains. Je ne peux donc pas vous citer d'exemples. Simple-ment, pour moi, il y a deux catégories d'écrivains, les bons et les mauvais. Vous disiez vous-même hier qu'on a beau casser tout le temps du sucre sur le dos des livres intimistes ou expérimentaux, il n'en reste pas moins qu'il y a des chefs-d'œuvre de la littérature de tous les temps qui sont des livres intimistes ou expérimentaux. Qu'est-ce qui est plus expérimental, au fond, que Beckett ? Pourtant, ses livres sont de purs chefs-d'œuvre.

Dans son approche critique, Blanchot s'en tient à une espèce d'indifférenciation des biographies, des langues et des formes. Il ne s'intéresse pas à la forme, à la critique textuelle. Lui, ce qui l'intéresse, ce sont certains objets qu'il repère et qui circulent d'un auteur à un autre. Tout le monde est mis sur le même plan, que ce soit Kafka, Goethe, Melville ou Beckett. On est dans la littérature, c'est tout, et on y est seul.

nue à fonctionner dans la communauté qui s'en sert, il faut qu'elle évolue. Et les influences étrangères sont inhérentes au développement de toute langue vivante. Se fondant sur cette conception, Michel Chansou plaide pour un « interventionnisme mesuré²² ». Après avoir montré que les termes *purisme* et *laxisme* ne sont pas très utiles si l'on veut examiner les possibilités d'une politique linguistique parce qu'ils évoquent trop souvent un conservatisme réactionnaire qui s'opposerait à un libéralisme excessif, il affirme que le vrai débat « concerne les différentes formes que peut prendre l'interventionnisme. Il peut être rigide, adopter une attitude très négative vis-à-vis des emprunts, chercher à remplacer par des mots français la plupart des anglicismes, etc. Mais on peut par contre envisager un interventionnisme plus souple, plus ouvert, conscient des conditions de l'évolution naturelle de la langue, de la place tenue par les emprunts, un interventionnisme qui s'exerce non pas d'une façon autoritaire, mais d'une façon réfléchie et motivée ».

Comme nous l'avons vu, la liberté d'expression de chacun s'oppose à toute forme de dirigisme en matière de langue. S'y ajoute le caractère spécifique de la langue même, qui ne supporte presque aucune intervention volontariste. C'est ce qu'avait déjà compris Malherbe, à qui l'on prête ce mot adressé à Henri IV : « Quelque absolu que vous soyez, vous ne sauriez, Sire, ni abolir, ni établir un mot, si l'usage ne l'autorise²³. »

Une langue ne peut pas ne pas évoluer, surtout quand la société dans laquelle elle sert de moyen de communication connaît des changements rapides, comme c'est le cas depuis le siècle dernier. Sinon elle ne peut que mourir. L'« interventionnisme mesuré » de Chansou, c'est-à-dire un interventionnisme qui prend en

compte le caractère évolutif de la langue, est le maximum auquel on puisse aspirer.

Pour améliorer la qualité du français tel qu'il est employé par le grand public, les moyens politiques sont en fin de compte très restreints. Plutôt que de légiférer et d'imposer des formes spécifiques de la langue, l'État peut essayer d'être exemplaire, comme l'a rappelé le Premier ministre Lionel Jospin dans son discours d'installation du Conseil supérieur de la langue française en 1999. À quoi l'on pourrait ajouter que les représentants du peuple feraient bien de ne pas trop pencher du côté des pourfendeurs, finalement assez peu nombreux, de toute influence étrangère sur le français. Pour étayer ce conseil, je voudrais attirer l'attention sur deux études.

D'abord il convient de rappeler quelques résultats du sondage effectué par la SOFRES en 1994 (voir plus haut). Qu'il suffise ici de rappeler que : 38 % des mille personnes interrogées sur ce qui menace le plus la langue mentionnent le mauvais niveau de l'enseignement du français à l'école, 35 % pensent que c'est surtout le manque de vigilance des Français contre 21 % qui l'attribuent à l'influence de la culture américaine, 17 % à la langue utilisée par les médias et 12 % à la mondialisation de l'économie. Interrogées sur la confiance qu'elles avaient dans les organismes qui pourraient intervenir, 59 % mentionnent l'école, 29 % les Français eux-mêmes, 28 % l'Académie française, 15 % les médias, 10 % le gouvernement et 3 % les entreprises françaises. En plus, 52 % ne rejettent pas l'apport de mots étrangers, 41 % jugent cet apport moderne, 30 % utile, 19 % amusant, tandis que 16 % seulement considèrent l'emploi de ces

22. M. Chansou, *L'Aménagement...*, op. cit., pp. 38-39.

23. Louis Kukenheim, *Esquisse historique de la linguistique française et de ses rapports avec la linguistique générale*, Leyde, Universitaire Pers., 1966 (2^e éd.), p. 33.

Paul Bogaards
La défense
de la langue française

mots comme snob, 14 % comme gênant, 6 % comme abêtissant et 3 % comme choquant²⁴. En d'autres termes, une majorité des électeurs sont plutôt partisans de l'évolution de la langue et ne voient pas le pouvoir public comme l'instance qui doit intervenir dans ce domaine.

Dans une étude des attitudes des Français à l'égard de l'anglais, Jeffra Flaitz a également discerné un écart notable entre l'état d'esprit de ses sujets d'étude, des Français « moyens » tenant des positions plutôt modérées, et les points de vue bien fermes que ce chercheur avait glanés dans les discours officiels, dans les écrits académiques et dans la presse, surtout en ce qui concerne l'attitude à l'égard de l'idéologie américaine²⁵. Cet auteur attire aussi l'attention sur un paradoxe : plus on se trouve en haut de l'échelle sociale, par ses études et par sa profession, plus on a des opinions libérales à l'égard de la langue et de l'idéologie anglo-saxonnes ; mais c'est l'élite politique, qui appartient en général aux classes supérieures, qui a défendu des points de vue conservateurs représentatifs des idées tenues par les sujets appartenant à des catégories socioprofessionnelles moins élevées. En fin de compte, Jeffra Flaitz a découvert une opposition assez marquée entre le point de vue des autorités françaises et le sentiment de ses sujets d'étude²⁶. Ceux-ci ne craignaient pas l'influence de la culture américaine sur la culture française, ni ne croyaient que la maîtrise de l'anglais amène nécessairement à l'adoption de valeurs américaines.

On peut aussi se demander si les hommes politiques ont vraiment voulu mettre en place une politique de la langue. Après avoir passé en revue les déclarations faites par maintes autori-

tés, et après avoir décrit un certain nombre de projets qui avaient été proposés au cours des années 1980, Michel Chansou note, visiblement déçu, qu'il est amené à constater que « toutes ces mesures, ces initiatives, ces déclarations ont eu en réalité peu d'efficacité. [...] il semble bien que cette situation soit due en grande partie au manque d'une véritable volonté politique. L'action des pouvoirs publics s'est limitée bien souvent à un *discours* sur la nécessité de développer la langue, sans que soit menée parallèlement une réflexion critique sur les conditions de ce développement²⁷ ».



Comme on l'a vu, les possibilités d'une politique linguistique qui veut influencer sur la qualité de la langue sont très limitées. Une telle politique ne peut exister qu'à condition de respecter les libertés individuelles et les caractéristiques propres au phénomène du langage humain. C'est pourquoi nombre de pays ne se sont jamais évertués dans ce domaine. La question peut donc être soulevée de savoir pourquoi en France la langue est devenue un sujet qui est débattu au Parlement et traité dans des lois. Mais elle sort du cadre de cet article.

Paul Bogaards.

24. Cf. M. Chansou, *L'Aménagement...*, *op. cit.*, pp. 160-161.

25. J. Flaitz, *The Ideology of English*, *op. cit.*, p. 191.

26. *Ibid.*, p. 197.

27. M. Chansou, *L'Aménagement...*, *op. cit.*, p. 133.