

histoire
politique
société

le débat

Actualités de la philosophie

D.-R. Dufour, D. Bourg, A. Godignon, J.-L. Thiriet

Jean-Claude Pecker : Le cosmos selon Stephen Hawking

Questions à la littérature II

Fr. Chandernagor, Cl. Grimmer, O. de Rudder, R. Abirached, C. Ginzburg

Octavio Paz : Poésie et modernité

U.R.S.S. : révolution dans la révolution II

M. Ferro, G. Duchêne, M. Mendras, H. Carrère d'Encausse, A. Vaksberg

Cheng Yingxiang : Sur le mouvement démocratique en Chine

numéro **56**

septembre-octobre 1989

Extrait de la publication
Gallimard

QUESTIONS À LA LITTÉRATURE (II)

- 4 *Octavio Paz* : Poésie et modernité.
15 *Françoise Chandernagor, Claude Grimmer, Orlando de Rudder* : Quand l'historien se fait romancier (suite).
35 *Robert Abirached* : Le théâtre en mutation : la scène et le texte.
41 *Carlo Ginzburg* : Montrer et citer. La vérité de l'histoire.
-

U.R.S.S. : RÉVOLUTION DANS LA RÉVOLUTION (II)

- 52 *Marc Ferro* : « New Deal » politique en U.R.S.S.
62 *Gérard Duchêne* : Le libéralisme de Gorbatchev ou le plus court chemin de la rigueur à l'austérité.
80 *Marie Mendras* : La fin du protectionnisme politique.
91 *Hélène Carrère d'Encausse* : Le fédéralisme soviétique en question.
106 *Arkady Vaksberg* : La morale et le droit. Une personnalité éminente.
-

- 117 *Cheng Yingxiang* : L'intelligentsia et le mouvement démocratique en Chine.
-

ACTUALITÉS DE LA PHILOSOPHIE

- 123 *Dany-Robert Dufour* : Le structuralisme, le pli et la trinité.
143 *Dominique Bourg* : Technique : la puissance et la limite.
160 *Anne Godignon, Jean-Louis Thiriet* : Pour en finir avec le concept d'aliénation.
-
- 166 *Jean-Claude Pecker* : Modèles mathématiques et réalités physiques. À propos de *Une brève histoire du temps* de Stephen Hawking.
-

Octavio Paz

Poésie et modernité

I. Modernité et romantisme

Le thème que je me propose d'explorer – poésie et modernité – est formé de deux éléments. La relation entre eux n'est pas claire : la poésie de cette fin de siècle est, tout à la fois, l'héritière des mouvements poétiques de la modernité, depuis le romantisme jusqu'à l'avant-garde, et sa négation. Guère plus clair, ce que l'on entend par le mot de *modernité*. Les significations en demeurent incertaines et changeantes : le moderne est, par nature, passager et le contemporain est une qualité qui se dissipe aussitôt que nous la mentionnons. Il existe autant de modernités et d'Antiquités que d'époques et de sociétés : un Aztèque était moderne en regard d'un Olmèque et Alexandre face à Aménophis IV. La poésie « moderniste » de Rubén Darío n'était qu'une vieilleries pour les ultraïstes et le futurisme nous apparaît aujourd'hui plus comme une relique qu'une esthétique. L'âge moderne ne va pas tarder à devenir l'Antiquité de demain. Il nous reste, pour l'heure, à nous résigner et à accepter le fait que nous vivons dans l'âge moderne, tout en sachant bien qu'il s'agit là d'une dénomination équivoque et provisoire.

Que voulons-nous dire en employant un mot tel que modernité ? Quand apparut-elle ? Certains pensent qu'elle débuta avec la Renaissance, la Réforme et la découverte de l'Amérique ; d'autres qu'elle commence avec la naissance des États nationaux, l'institution de la banque, le surgissement du capitalisme marchand et l'apparition de la bourgeoisie ; quelques-uns, peu nombreux, soulignent que l'élément décisif fut la révolution scientifique et philosophique du XVII^e siècle, sans laquelle nous n'aurions ni technique ni industrie. Toutes ces opinions sont admissibles. Isolées, elles demeurent insuffisantes ; réunies, elles proposent une explication cohérente. C'est pourquoi, sans doute, la majorité penche en faveur du XVIII^e siècle : non seulement celui-ci est l'héritier de ces changements et de ces innovations, mais c'est alors que se manifestent déjà bon nombre des caractéristiques qui allaient devenir les nôtres. Cette époque fut-elle une préfiguration de celle que nous vivons aujourd'hui ? Oui et non. Il serait plus exact de dire que notre époque a été la défiguration des idées et des projets de ce grand siècle.

La modernité commence comme critique de la religion, de la philosophie, de la morale, du droit, de l'histoire, de l'économie et de la politique. La critique est son trait distinctif, son signe particulier de naissance. Tout ce qu'a pu être l'âge moderne a été l'œuvre de la critique, en entendant celle-ci comme une méthode d'investigation, de création et d'action. Les concepts et les idées cardinales de l'âge

Texte d'une conférence prononcée au Collège de France le 14 juin 1988. Nous remercions Yves Bonnefoy et M. l'Administrateur du Collège de France de nous avoir autorisé à le reprendre.

Cet article est paru en septembre-octobre 1989 dans le n° 56 du *Débat* (pp. 4 à 16).

moderne – progrès, évolution, révolution, liberté, démocratie, science, technique – sont issus de la critique. Au XVIII^e siècle, la raison fit la critique du monde et d'elle-même ; ainsi transforma-t-elle radicalement l'ancien rationalisme et ses géométries intemporelles. Critique d'elle-même : la raison renonça aux constructions grandioses qui l'identifiaient à l'Être, au Bien, à la Vérité ; elle cessa de constituer la maison de l'Idée et se transforma en un chemin : elle fut une méthode d'investigation. Critique de la métaphysique et de ses vérités imperméables au changement : Hume et Kant. Critique du monde, du présent et du passé ; critique des certitudes et des valeurs traditionnelles ; critique des institutions et des croyances, le Trône et l'Autel ; critique des coutumes, réflexion sur les passions, la sensibilité et la sexualité : Rousseau, Diderot, Laclos, Sade ; critique historique de Gibbon et de Montesquieu ; découverte de l'*autre* : le Chinois, le Persan, l'Indien d'Amérique ; changements de perspectives dans l'astronomie, la géographie, la physique, la biologie... La critique, enfin, s'incarne dans l'histoire ; la révolution d'Indépendance des États-Unis, la Révolution française et le mouvement d'indépendance des possessions américaines de l'Espagne et du Portugal. Pour des raisons que j'ai exposées ailleurs, la révolution d'Indépendance en Amérique espagnole et portugaise aboutit à un échec sur le registre politique et social. Notre modernité est incomplète, ou plutôt, elle est un hybride historique.

Il n'est en rien accidentel que ces grandes révolutions, fondatrices de l'histoire moderne, se soient inspirées de la pensée du XVIII^e siècle. Ce fut un siècle riche en projets de réforme sociale et en utopies. On a déclaré que ces utopies sont la part la moins heureuse de son héritage ; nous ne pouvons toutefois ni les dédaigner ni les condamner. S'il est vrai que tant d'horreurs ont été commises en leur nom, il est certain, aussi, que nous leur sommes redevables de presque tous les actes et rêves généreux de l'âge moderne. Les utopies du XVIII^e siècle ont été le prodigieux ferment qui a suscité l'histoire du XIX^e et du XX^e siècle.

L'utopie est l'autre face de la critique et seul un âge critique peut devenir un inventeur d'utopies ; le vide laissé par les démolitions de l'esprit critique se voit occupé quasiment toujours par les constructions utopiques. Les utopies sont les rêves de la Raison. Rêves actifs qui se transforment en révolutions et réformes. La prééminence des utopies est un autre trait original et caractéristique de l'âge moderne. Chaque époque s'identifie à une vision du temps, et la présence permanente, à notre époque, des utopies révolutionnaires indique bien la place privilégiée que tient le futur à nos yeux. Le passé n'est pas meilleur que le présent : la perfection n'est pas derrière nous, mais devant, ce n'est pas un paradis abandonné mais un territoire à coloniser, une cité à construire.

À la vision du temps cyclique de l'Antiquité gréco-romaine, le christianisme oppose un temps linéaire, successif et irréversible, avec un début et une fin, de la chute d'Adam au Jugement dernier. En vis-à-vis de ce temps historique et mortel il y eut un autre temps surnaturel, invulnérable devant la mort et le passage : l'Éternité. Ainsi, l'unique épisode véritablement décisif de l'histoire terrestre fut celui de la Rédemption : la venue du Christ et son sacrifice représentent l'intersection entre l'Éternité et la temporalité, le temps successif et mortel des hommes et le temps de l'au-delà, qui ne change ni ne se déroule, identique à soi-même pour toujours. L'âge moderne débute par la critique de l'Éternité chrétienne et l'apparition d'une autre sorte de temps. D'un côté, le temps fini du christianisme, avec un commencement et un terme, devient le temps presque infini de l'évolution naturelle et de l'histoire, ouvert en direction du futur. D'autre part, la modernité dévalorise l'éternité : la perfection se déplace dans l'avenir, non dans quelque autre monde, mais dans celui-ci. Je n'ai guère besoin de rappeler la fameuse image de Hegel : la rose de la raison est crucifiée sur le présent. L'histoire, a-t-il écrit, est un calvaire : transposition du mystère chrétien en action historique. Le chemin vers l'absolu passa par le temps, fut le temps. À son

tour, parmi les différents modes du temps, la perfection toujours différée se situa dans le futur. Les changements et les révolutions furent les incarnations du cheminement des hommes vers le futur et ses paradis.

La relation entre romantisme et modernité est filiale et polémique, tout ensemble. Fils de l'âge critique, le fondement du romantisme, son acte de naissance et sa définition sont le changement. Le romantisme fut le grand changement, non seulement dans le domaine des lettres et des arts, mais dans ceux de l'imagination, de la sensibilité, du goût, des idées. Il fut une morale, une érotique, une politique, une façon de s'habiller et une façon d'aimer, une façon de vivre et de mourir. Fils rebelle, le romantisme fait la critique de la raison critique et oppose au temps de l'histoire successive le temps de l'origine avant l'histoire, au temps futur des utopies le temps instantané des passions, de l'amour et du sang. Le romantisme est la grande négation de la modernité, telle que l'avait conçue, au XVIII^e siècle, la raison critique, utopique et révolutionnaire. Mais il s'agit d'une négation moderne, je veux dire : une négation au-dedans de la modernité. L'âge critique, et lui seul, pouvait engendrer une négation à ce point totale.

Le romantisme coexiste avec la modernité et ne se joint à elle, ici ou là, que pour la transgresser. Ces transgressions prennent toutes sortes de formes mais se manifestent toujours de deux manières : l'analogie et l'ironie. Par la première, j'entends la vision de l'univers comme un système de correspondances et la vision du langage comme le double de l'univers. C'est là une tradition très ancienne réélaboree et transmise par le néo-platonisme de la Renaissance à divers courants hermétiques des XVI^e et XVII^e siècles et qui, après avoir alimenté les sectes philosophiques et libertines du XVIII^e, est recueillie par les romantiques et leurs héritiers jusqu'à nos jours. C'est la tradition centrale, quoique souterraine, de la poésie moderne, des premiers romantiques à Yeats, Rilke, les surréalistes. En même temps que la vision de la correspondance universelle, apparaît, jumelle contraire, l'ironie. C'est le trou dans le tissu des analogies, l'exception qui vient interrompre les correspondances. Si l'on peut concevoir l'analogie comme un éventail, qui, en se dépliant, dévoile les ressemblances entre ceci et cela, le macrocosme et le microcosme, les astres, les hommes et les vers de terre, l'ironie, elle, déchire l'éventail. L'ironie est la dissonance qui brise le concert des correspondances et le transforme en galimatias. L'ironie porte des noms variés : c'est l'exception, l'irrégulier, le bizarre, comme disait Baudelaire, et, en un seul mot, le grand accident : la mort.

L'analogie s'intègre dans le mythe ; son essence est le rythme, c'est-à-dire le temps cyclique fait d'apparitions et de disparitions, de morts et de résurrections ; l'ironie est la manifestation de la critique dans le règne de l'imagination et de la sensibilité ; son essence est le temps successif qui débouche sur la mort. Celle des hommes et celle des dieux. Double transgression : l'analogie oppose au temps successif de l'histoire tout comme à la béatification du futur utopique, le temps cyclique du mythe ; de son côté, l'ironie déchire le temps mythique en affirmant la chute dans la contingence, la pluralité des dieux et des mythes, la mort de Dieu et de ses créatures. Double ambiguïté de la poésie romantique : elle est révolutionnaire, non pas *avec* mais *contre* les révolutions du siècle ; en même temps, sa religiosité est une transgression des religions chrétiennes. L'histoire de la poésie moderne, du romantisme au symbolisme, est l'histoire des différentes manifestations des deux principes qui la constituent depuis sa naissance : l'analogie et l'ironie.

II. Modernité et avant-garde

On peut voir le XIX^e siècle comme l'apogée de la modernité. Des idées issues de la critique et qui gardaient une valeur polémique au XVIII^e – démocratie, séparation de l'Église et de l'État, disparition des privilèges nobiliaires, liberté de croyance, d'opinion et d'association – se convertirent en principes partagés

par toutes les nations européennes, ou presque, et par les États-Unis. L'Occident grandit, s'accrut et s'affirma. Mais, à la fin du siècle passé, prit naissance, dans les grands centres de notre civilisation, un profond malaise qui affecta les institutions sociales, politiques et économiques tout autant que le système de croyances et de valeurs. Ainsi est-il possible d'appeler âge moderne le cycle qui comprend la naissance, l'apogée et la crise de la modernité ; et, à son tour, l'ultime étape, celle de la crise, peut s'appeler l'âge contemporain. Sa durée, toutefois – elle couvre déjà près d'un siècle – me fait douter de la validité du terme. Guère plus appropriés me paraissent les mots qui surgissent dès que l'on aborde le sujet : décadence, crépuscule. Enfin, quel qu'en soit le nom, la période qui commence au début de ce siècle se distingue des précédentes par l'incertitude envers les valeurs et les idées qui servirent de fondement à la modernité. Les premiers signes de cette crise universelle apparurent à la fin du siècle passé et, vers 1910, ils se manifestent d'ores et déjà avec une clarté brutale. Je n'ai pas l'intention de les décrire. Ils sont devenus, depuis longtemps, le sujet de prédilection pour les sociologues, astrologues, ecclésiastiques, économistes, prophètes, psychanalystes, journalistes et autres guérisseurs de maux de notre société. Je me bornerai à énumérer les zones affectées par cette maladie historique.

Dès l'origine de l'âge moderne, surgit, ferment vivace et vaste aberration, le nationalisme. Converti en religion de l'État national, il atteint un haut degré de virulence au cours du siècle passé. La critique réactionnaire à Rencontre de la démocratie bourgeoise – rationalisme, cosmopolitisme, scepticisme, hédonisme – vient s'allier à la nostalgie de la société précapitaliste et de ses « relations idylliques », selon la formule ironique de Marx. Dans ces anathèmes lancés contre le progrès impitoyable, on retrouvait quelques échos de la vieille horreur chrétienne envers Satan le sceptique et Mamon l'intelligent, amoureux de l'industrie, du plaisir et des arts. À l'autre extrême, et avec une même passion, les révolutionnaires – surtout les anarchistes – dénoncèrent le caractère oppresseur de l'État et des institutions sociales : la famille, le droit, la propriété. Au premier stade de la crise, le socialisme – en ses différentes nuances, sans exclure celle d'inspiration marxiste – fut critique mais non pas subversif ; la Deuxième Internationale, tout en apportant une contribution puissante à l'amélioration du sort des travailleurs, demeura associée à la vie institutionnelle des nations industrialisées.

Au cours de la deuxième décennie du xx^e siècle la crise des institutions se transforma en crise de la société politique internationale et c'est alors qu'éclata la première grande guerre. Les révolutions qui lui succédèrent ont changé la face de la planète. Le marxisme – ou plutôt, sa version autoritaire, le léninisme – se convertit en un pouvoir mondial. Durant la troisième décennie, sous différents noms et à travers des idéologies contraires, se dessina en toute lumière la nouvelle réalité historique : l'État bureaucratique totalitaire. Le processus s'est poursuivi tout au long du siècle. Au sein même des nations qui conservent le système démocratique apparaît de façon évidente la tendance à reproduire le modèle de domination bureaucratique, soit dans les grands consortiums capitalistes, les syndicats ouvriers ou la technocratie d'État. Peu nombreux furent ceux-là qui, au début du siècle, soupçonnèrent que les généreuses aspirations libertaires de ces années allaient, cinquante ans plus tard, dégénérer en un nouvel absolutisme.

La crise de la vie publique fut également une crise des consciences. Critique de la famille et de la suprématie masculine, critique de la morale sexuelle, critique de l'école, des Églises, des croyances, des valeurs. En dépit des réussites prodigieuses de la technique, on commença à mettre en doute le progrès, la grande idée directrice de l'Occident et son mythe intellectuel. La description de l'état d'esprit qui a prévalu au cours de la première moitié du siècle, avec ses brutales oscillations entre passivité et violence, scepticisme radical et foi en l'instinctif, intellectualisme extrême et culte du sang, ce portrait a été

fait si souvent qu'il n'est pas nécessaire de le reprendre. Je tiens seulement à signaler que ces va-et-vient coïncidèrent avec les découvertes fondamentales des sciences, lesquelles, à leur tour, remirent en question les certitudes anciennes. À peine se doit-on de mentionner pareils changements : les géométries non euclidiennes, la physique quantique, la relativité et la quatrième dimension. À de telles avancées sont venues s'adjoindre, plus près de nous, celles de la biologie moléculaire, tout particulièrement sur le registre de l'hérédité. Si l'esprit ancien se vaporisa, converti en réaction chimique, l'ancienne matière, pour sa part, perdit toute consistance et devint énergie, temps-espace, réalité qui se dissémina sans cesse et qui sans cesse se réunit avec soi. Si la matière se fractionna en atomes et en particules de particules, que dire de la conscience ? Elle cessa d'être la pierre angulaire de la personne et se pulvérisa. Elle devint, pour certains, le théâtre d'un combat entre de nouvelles entités, non moins illusoire peut-être que celles de la psychologie de la Renaissance : l'inconscient, la libido, le surmoi. Pour d'autres, la pensée et les émotions ne représentèrent que la résultante de combinaisons physico-chimiques. La famille se mua en un vivier de phantasmes et le crime d'Œdipe accéda à la dignité universelle qu'avait occupée jusqu'alors le péché originel : être le signe constitutif de l'espèce humaine, le trait qui la distingue de toutes les autres espèces.

L'art et la littérature sont des formes de représentation de la réalité. Des représentations qui, faut-il le rappeler, sont également des inventions : représentations imaginaires. Mais la réalité, tout d'un coup, commença à se désagréger et à disparaître ; elle se présenta avec les attributs de l'imaginaire, elle devint menaçante ou dérisoire, inconsistante ou fantastique. La chaise cessa d'être cette chaise que nous voyons pour se transformer en une architecture de forces, d'atomes et de particules invisibles. Non seulement la nouvelle physique s'attaqua à la prétendue solidité des objets matériels ; les géométries non euclidiennes offrirent la possibilité d'autres espaces, riches de propriétés différentes de celles de l'espace traditionnel. Surgit alors la nouvelle entité, thème de toutes les rêveries chez les écrivains et les peintres, mythe de la première avant-garde : l'espace-temps. Plus tard, à la génération suivante, celle des surréalistes, la psychanalyse exercera son influence sur les poètes et les peintres ; mais d'ores et déjà la vision du moi et de la personne subit de profondes altérations. Et avec elle le langage des artistes, attachés à exprimer les discontinuités et les intermittences de la conscience et des sentiments.

Le symbolisme s'était identifié à un langage ésotérique. Culte voué au mystère de l'univers et au poète comme prêtre de cette religion secrète. Les nouveaux poètes opposèrent à cette forme de langage l'ironie et le prosaïsme. Le symbolisme avait exalté le clair-obscur ; il avait été un art de la chambre close où la nuance représentait la suprême valeur ; l'art nouveau sortit dans les rues et sur la place publique : poésie d'oppositions tranchées et de contrastes brutaux. Le symbolisme avait décrit les nostalgies d'un au-delà, tantôt situé dans un passé inaccessible, tantôt dans un *nowhere* également impossible ; la poésie nouvelle exalta l'instant, le présent : ce que les yeux voient, ce que les mains touchent. La cité de Baudelaire était la ville nocturne, où l'éclairage du gaz et ses reflets – ambigus comme la conscience humaine – découvraient, dans les rues pareilles à des blessures, le défilé de la prostitution, le crime et le désespoir solitaire. La ville des poètes modernes est celle de la multitude, la ville aux réclames lumineuses, avec ses tramways et ses automobiles, qui chaque nuit se transforme en un jardin électrique. Mais la ville moderne n'est pas moins terrible que celle de Baudelaire : « Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule / Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent / L'angoisse de l'amour te serre le gosier » (Apollinaire, *Zone*, 1912).

Le héros romantique était l'aventurier, le pirate, le poète converti en combattant de la liberté ou le solitaire qui se promène sur les bords d'un lac désert, perdu dans une méditation sublime. Le héros de

Baudelaire était l'ange déchu dans la ville ; il se vêtait de noir et sur son habit élégant et râpé il y avait des taches de vin, d'huile et de boue. Le personnage d'Apollinaire est un vagabond urbain, presque un clochard, ridicule et pathétique, perdu parmi la foule. C'est la figure qu'incarnera plus tard Charlie Chaplin, le protagoniste du *Nuage en pantalons* de Maïakovski et celui du *Bureau de tabac* de Pessoa. Un pauvre diable et un être doué de pouvoirs occultes, un pantin et un mage. Claire, la filiation romantique du personnage et de ses activités ; claire aussi sa nouveauté.

Bien que l'aventure humaine – ses passions, ses folies, ses illuminations – se poursuive dans la nouvelle poésie, les interlocuteurs ont changé. L'ancienne nature disparaît et avec elle ses forêts, ses vallons, ses océans et ses montagnes peuplées de monstres, de dieux, de démons et autres merveilles ; en son lieu, la cité abstraite et, parmi les vieux monuments et les places vénérables, la terrible nouveauté des machines. Changement de réalité ; changement de mythologies. Auparavant, l'homme parlait à l'univers, ou croyait parler avec lui ; s'il n'était pas son interlocuteur, il était son miroir. Au xx^e siècle l'interlocuteur mythique et ses voix mystérieuses s'évanouissent. L'homme est demeuré seul dans la ville immense et sa solitude est celle de millions d'individus semblables à lui. Le héros de la nouvelle poésie est un solitaire dans la multitude, ou mieux, une multitude de solitaires. Il est le H.C.E. (*Here Comes Everybody*) de Joyce. Nous découvrons que nous sommes seuls dans l'univers. Seuls avec nos machines. Les diables industriels de Milton ont dû se frotter les mains. Ce fut le commencement du grand solipsisme.

Les Anciens ont vénéré le cheval et le bateau à voile ; l'âge nouveau, la locomotive et le paquebot. Le poème de Whitman qui a probablement impressionné le plus ses disciples fut celui qu'il dédia à une locomotive. Valéry Larbaud écrivit une ode mémorable à l'*Orient-Express*, « le train des millionnaires » ; Cendrars, sa non moins mémorable *Prose du transsibérien*, premières noces de la poésie et du cinéma. Les futuristes ont chanté l'automobile et on a vu, plus tard, se multiplier les poèmes à l'avion, au sous-marin et autres véhicules modernes. Aucun de ces textes opiniâtres ne peut se comparer au poème de Whitman, le fondateur. Les transatlantiques, eux aussi, ont enflammé les imaginations. À peine faut-il évoquer l'*Ode maritime* de Alvaro de Campos – non pas une allégorie ni un symbole de Pessoa : son double et son ennemi –, ode écrite depuis les quais de Lisbonne, mais aussi depuis Liverpool, Singapour, Yokohama, Harbin. Le paquebot était associé, dans la poésie de cette époque, plus à l'Asie qu'à l'Amérique. Le premier acte du *Partage de midi* se déroule à bord d'un paquebot qui navigue interminablement sur l'océan Indien. La poésie de la mer, à travers les romans et les poèmes de cette période, fut une poésie de l'au-delà : les mers et les terres inconnues, mais, surtout, les civilisations *autres* : l'Inde de Kipling, l'Afrique et le Sud-Est asiatique de Conrad, l'Extrême-Orient de Claudel et de Saint-John Perse.

La présence de paysages et de formes artistiques d'Orient, d'Afrique et de l'Amérique précolombienne est une caractéristique générale de la poésie et de l'art de ces années. Les poètes adoptèrent le haïku, et le théâtre nô impressionna Yeats et d'autres poètes dramaturges. Les traductions de poésie chinoise par Ezra Pound contribuèrent fortement à ces changements. Ainsi donc, au cours du premier tiers du xx^e siècle, arrive à son apogée un long processus de découverte des civilisations *autres* et de leurs différentes visions de la réalité et de l'homme. Ce processus, entrepris au xvi^e siècle avec la révélation du continent américain, s'est manifesté à notre époque par l'adoption de formes artistiques non seulement étrangères mais opposées à la tradition centrale de l'Occident. Ce fut là un changement si profond qu'il nous affecte encore, qu'il affectera sans doute l'art et la sensibilité de nos descendants. Le changement fut, pour une part, le résultat naturel de la révolution esthétique amorcée par le romantisme, son ultime conséquence ; il a constitué, d'autre part, le changement final, le changement des changements :

avec lui s'achève une tradition qui remontait à la Renaissance. Les modèles de cette tradition étaient les œuvres de l'Antiquité gréco-romaine, de telle façon qu'en s'y opposant, l'art moderne a brisé la continuité de l'Occident. Ainsi, le changement a-t-il été une autonégation et, simultanément, une métamorphose. Fin de l'idéalisme naturaliste, fin de la perspective et de la section d'or, fin des représentations qui prétendent donner l'illusion de la réalité.

L'élément décisif ne fut point le remplacement des canons traditionnels – en y incluant les variantes et les déviations romantiques, symbolistes et impressionnistes – par les normes de cultures et de civilisations étrangères, mais la recherche d'une *autre* beauté. C'est pourquoi je n'ai pas seulement parlé d'autonégation mais de métamorphose. Le changement esthétique fut aussi considérable que le changement provoqué par les sciences dans la vision traditionnelle de la réalité. La physique avait montré que la réalité visible prend assise sur une structure qui est une relation de forces en équilibre instable. Les artistes, eux aussi, voulurent démonter l'apparence des objets quotidiens et les cubistes conçurent leur tableau comme un système de relations. Il y avait dans une telle conception comme une sorte de néo-platonisme : le peintre se proposait de représenter la structure – ou plutôt, l'archétype, l'*idée* – de la cafetière et de la pipe. D'où la nécessité de peindre à la fois l'extérieur et l'intérieur des objets. L'exemple des masques nègres qui montrent sur le même plan la partie antérieure et postérieure de l'objet, fraya un chemin. Les futuristes, de leur côté, voulaient peindre le mouvement, ce que la photographie réussit mieux que la peinture. À cette époque, la chronophotographie était populaire : succession d'instantanés d'un objet ou d'une figure en mouvement, un cheval qui court, une femme qui marche rythmiquement, un cycliste. L'exemple le plus remarquable fut le *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp.

Les nouveaux moyens de reproduction de la réalité influèrent sur toutes ces œuvres et tentatives. L'attraction majeure, surtout auprès des poètes, fut la photographie en mouvement : le cinéma. Le grand théoricien du montage, Serge Eisenstein, souligne dans un de ses écrits que l'absence de règles de syntaxe et de signes de ponctuation dans le cinéma lui avait révélé, par omission, la véritable nature de cet art : la juxtaposition et la simultanéité. C'est-à-dire la rupture du caractère linéaire du récit. Eisenstein retrouva des antécédents du simultanisme dans les arts de l'Orient, tout particulièrement dans le théâtre japonais et l'écriture chinoise. Quelques années plus tard, Jung, dans son prologue à une édition du classique chinois *I King*, affirma que le principe régissant la combinaison des hexagrammes n'est pas celui de la causalité mais de la confluence. Selon les lois de la causalité, un phénomène en suit un autre, un fait est la cause d'un autre fait. Dans le *I King* opère la présence simultanée de différents enchaînements de causes. Jung appelle cette coïncidence, synchronie, conjonction de temps. C'est également une conjonction d'espaces. Ainsi donc, au cours de la deuxième décennie du xx^e siècle, apparut dans la peinture, la poésie et le roman, un art fait de conjonctions temporelles et spatiales, qui tend à dissoudre et à juxtaposer les divisions de l'avant et de l'après, de l'antérieur et de l'ultérieur, de l'interne et de l'externe. Cet art a connu bien des appellations. La meilleure, la plus descriptive : simultanisme.

Les peintres voulurent que le tableau soit la présentation simultanée des différentes facettes d'un objet. Un tableau cubiste montrait l'intérieur et l'extérieur de l'objet, la face antérieure et postérieure de la réalité ; un tableau futuriste montrait – ou plus exactement, prétendait montrer – l'avant et l'après : un chien qui court ou un tramway traversant une place. La peinture est un art spatial et l'œil peut voir en même temps, sur une surface, différentes représentations et formes. La vision de l'œil est simultanée. La juxtaposition se résolvait en un ordre plastique qui était un système de relations visuelles. Le principe qui gouverne ce type de représentation est la *contiguïté* : les choses se trouvent liées les unes aux

côtés des autres et sont perçues simultanément par le spectateur. Dans les arts temporels, tels que la musique et la poésie, les choses se trouvent les unes après les autres. En vérité les choses ne se trouvent pas là : elles apparaissent. Un son prend la suite d'un autre son, un mot se situe avant ou après un autre. Le principe directeur n'est pas la contiguïté, mais la *succession*. Il existe toutefois une différence essentielle entre musique et poésie. Dans la première, la synchronie est constante : le contrepoint, la fugue, l'harmonie. La poésie est faite de mots : des sons qui sont du sens. Chaque son doit être entendu en toute clarté pour que l'auditeur puisse percevoir le sens. L'harmonie se situe au cœur même de la musique ; dans la poésie, elle ne produit que de la confusion. La poésie ne peut être synchronique sans se dénaturer et sans renoncer aux pouvoirs signifiants de la parole. En même temps, la simultanéité n'est pas seulement un recours très puissant : elle est présente dans les formes constitutives du poème. La comparaison, la métaphore, le rythme et la rime sont des conjonctions et des répétitions qui obéissent à la même loi de la représentation simultanée. Tel fut le défi auquel furent confrontés les poètes vers 1910 : comment adapter la simultanéité spatiale à un art régi par la succession temporelle ?

En 1911 surgit à Paris le « dramatisme », qui par la suite prit le nom de « simultanésisme ». Le mot tout comme le concept avaient été employés peu auparavant par les futuristes. Le procédé ne pouvait pas être plus simple : dire en même temps les différentes parties d'un poème. La solution des futuristes fut plus brutale : ils donnèrent des « concerts » où la voix humaine, réduite à ses éléments sonores, de l'interjection au soupir, se mêlait aux autres bruits urbains, tel le cliquetis de la machine à écrire. Plus tard, durant la guerre, à Zurich, le dadaïste Hugo Ball redécouvrit le « parler en langues » des premiers chrétiens, des gnostiques et d'autres religions ; à Moscou aussi et à Petrograd, vers la même époque, les cubo-futuristes exploitèrent les possibilités de la glossolalie, qu'ils appelèrent « langage transrationnel ». Mais la traduction du langage en simples rythmes émetteurs d'un sens diffus, tout en permettant la juxtaposition et la simultanéité, réduit au degré minimal la signification. C'est un appauvrissement, et, presque toujours, une mutilation.

Le cubisme et, surtout, l'orphisme de Delaunay, inspirèrent les premières tentatives de Cendrars et d'Apollinaire. Avec ces deux poètes commence vraiment le simultanésisme. Dans le cas du premier, l'influence du cinéma fut décisive : le montage et le *flash-back*. L'emploi de ces procédés cinématographiques brisa la syntaxe et le caractère linéaire et successif du poème traditionnel. Apollinaire s'aventura plus loin : il supprima presque totalement les connexions et les liens syntaxiques – un acte aux conséquences semblables à l'élimination de la perspective dans la peinture –, il appliqua la technique du collage par l'insertion dans le texte de phrases toutes faites, et enfin il se servit de la juxtaposition de blocs verbaux différents. Ainsi parvint-il à la conjonction d'espaces et de temps dans un texte. À la différence des tableaux cubistes, les poèmes d'Apollinaire bougent, je veux dire que non seulement ils ont un début et une fin mais ils se déroulent. Le futurisme s'était appliqué à représenter le mouvement ; la nouvelle poésie fut mouvement. D'autres poètes français suivirent Apollinaire dans ce sens. Je pense surtout à Pierre Reverdy.

Peu après, Ezra Pound et T.S. Eliot adoptèrent le simultanésisme. En l'adoptant, ils le transformèrent et l'élargirent. Ainsi créèrent-ils une nouvelle modalité du long poème, en explorant un territoire que n'avaient pas prospecté les poètes français : l'histoire spirituelle et sociale de l'Occident. En langue espagnole le simultanésisme, hormis un bref poème parfait de José Juan Tablada, ne fut guère pratiqué jusqu'à ma génération. On se doit ici de renouveler un reproche : les critiques de langue anglaise, à l'exception de Roger Shatuk, du poète Kenneth Rexroth et de quelques autres, ne se réfèrent jamais aux origines françaises du simultanésisme et s'obstinent à reprendre l'affirmation téméraire de Pound : la méthode

de *présentation* – ainsi qu’il nomme cette modalité d’écriture – est née de sa lecture de Fenellosa et de ses traductions de poésie chinoise. Plus d’une fois je me suis attaché à remettre les choses à leur place. Je dois avouer que non seulement je n’y suis pas parvenu, mais qu’aujourd’hui encore, étant donné l’irradiation extrême de la culture anglo-américaine, les critiques venus d’autres langues répètent la version canonique. Parmi eux, un grand nombre en Amérique latine... et en France. Personne ne veut voir dans les *Cantos* et dans *The Waste Land* une conséquence extrême du simultanésisme entrepris dix ans plus tôt par Apollinaire et Cendrars. C’est à peine si j’ai besoin d’ajouter que cette conséquence, heureuse à tous égards, fut de surcroît une création. Non pas une imitation, mais une greffe ; le résultat fut une plante nouvelle, plus forte, plus complexe que l’originelle.

Le simultanésisme – appelé parfois cubisme poétique – fut une autre manifestation, brutale par instants et quasiment toujours efficace, du principe fondamental de la poésie romantique et symboliste : l’analogie. Le poème est une totalité mue – émue – par l’action conjointe de l’affinité et de l’opposition entre les parties. Triomphe de la contiguïté sur la succession. Ou plutôt, puisque le poème est langage en mouvement : fusion de la contiguïté et de la succession, du spatial et du temporel. Quelque temps après, à l’autre pôle de la poésie d’avant-garde – le surréalisme –, resurgirent l’analogie et l’humour de manière plus directe encore, ostensible et nue. Tous les grands thèmes poétiques, érotiques et métaphysiques du romantisme furent recueillis par les surréalistes et portés jusqu’à leurs limites extrêmes. L’axe des deux grands mouvements poétiques de la première moitié du siècle – le simultanésisme et le surréalisme – fut celui-là même du romantisme : la vision de la correspondance universelle et la conscience de la rupture – la conscience de la mort. La relation ambiguë du romantisme avec la tradition de l’Occident et les mouvements révolutionnaires – affinités et transgression – reparaît aussi chez presque tous les grands poètes de notre siècle. La poésie moderne, depuis sa naissance, a été simultanément affirmation et négation de la modernité.

III. Poésie de convergence

Assez régulièrement, des voix se lèvent qui nous prédisent la fin prochaine de nos sociétés. Il semble que la modernité se nourrisse des négations successives qu’elle engendre, de Chateaubriand à Nietzsche et de Nietzsche à Valéry. Au long des vingt-cinq dernières années, les voix qui annoncent calamités et catastrophes se sont multipliées. Elles ne sont plus désormais l’expression du désespoir d’un solitaire, ou de l’angoisse d’une minorité de marginaux ; ce sont des opinions populaires qui révèlent un état d’esprit collectif. Le caractère de ce siècle-ci évoque par instants les terreurs de l’an mil ou la sombre vision des Aztèques qui vivaient sous la menace de la fin cyclique du cosmos. La modernité naquit avec l’affirmation du futur comme terre promise et nous assistons aujourd’hui au déclin de cette idée. Personne n’est sûr de ce qui nous attend et nombreux sont ceux qui s’interrogent : le soleil se lèvera-t-il demain pour les hommes ? Si abondantes sont les formes à travers lesquelles se manifeste le discrédit jeté sur le futur, que toute énumération se révèle incomplète : les uns prévoient l’épuisement des ressources naturelles, d’autres la contamination du globe terrestre, d’autres la multiplication des famines, d’autres la pétrification historique par l’instauration universelle d’idéocraties totalitaires, d’autres enfin l’embrasement atomique. Certes, l’équilibre nucléaire nous a sauvés d’une troisième guerre mondiale, mais la simple présence des armes atomiques volatilise, au sens littéral du terme, notre idée de progrès, soit comme évolution graduelle, soit comme mutation révolutionnaire. Si la bombe n’a pas détruit le

monde, elle a détruit notre idée du monde. La modernité est blessée à mort ; le soleil du progrès disparaît à l'horizon et nous ne distinguons pas encore la nouvelle étoile intellectuelle qui doit guider les hommes. Nous ne savons même pas si nous vivons un crépuscule ou une aube.

La modernité s'est identifiée avec le changement, elle a conçu la critique comme l'instrument du changement et assimilé l'un et l'autre au progrès. Pour Marx, l'insurrection révolutionnaire elle-même est une critique en action. Dans le domaine de la littérature et des arts, l'esthétique de la modernité, depuis le romantisme jusqu'à nos jours, a été l'esthétique du changement. La tradition moderne est tradition de la rupture, une tradition qui se nie elle-même, et qui, de la sorte, se perpétue. Nous assistons maintenant au déclin de l'esthétique du changement. L'art et la littérature de cette fin de siècle ont perdu, peu à peu, leurs pouvoirs de négation ; cela fait des années que ses négations sont des répétitions rituelles, ses rébellions des formules, ses transgressions des cérémonies. Ce n'est pas la fin de l'art ; c'est la fin de l'idée d'art moderne. Autrement dit : la fin de l'esthétique fondée sur le culte du changement et la rupture.

La critique s'est aperçue, avec un certain retard, que depuis plus d'un quart de siècle nous étions entrés dans une autre période historique et dans une autre forme d'art. On parle abondamment de la crise de l'avant-garde et, pour définir notre époque, l'expression d'« ère postmoderne » s'est répandue un peu partout. Dénomination équivoque et contradictoire, tout comme l'idée même de modernité. Ce qui se situe au-delà du moderne ne peut être que l'ultramoderne ; une modernité encore plus moderne que celle de la veille. Les hommes n'ont jamais su le nom du temps qu'ils vivaient, et nous ne sommes pas davantage une exception à cette règle universelle. S'appeler *post-moderne* est une façon d'affirmer notre modernité et de déclarer que nous sommes très modernes. Or, ce qui est remis en question, c'est la conception linéaire du temps et son identification avec la critique, le changement et le progrès – le temps ouvert sur le futur comme terre promise. S'appeler post-moderne, c'est continuer à être prisonnier du temps successif, linéaire et progressif.

Si le terme *post-moderne* est équivoque, que dire de l'expression dont font usage les critiques anglo-américains pour appeler l'art actuel : *postmodernisme* ? Pour eux le concept de *modernisme* désigne cet ensemble d'œuvres, auteurs et tendances qu'évoquent les noms de Joyce, Pound, Eliot, William Carlos Williams, Hemingway et quelques autres. Personne n'ignore cependant – sinon, peut-être, les critiques et journalistes anglo-américains – qu'en langue espagnole nous appelions modernisme le premier mouvement littéraire hispano-américain et espagnol. Furent modernistes Rubén Darío et Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez et Leopoldo Lugones, José Martí et Antonio Machado : avec eux s'annonce notre tradition moderne et sans eux notre littérature contemporaine n'existerait pas. En réalité, les différentes tendances, les œuvres et les auteurs que les Anglo-Américains réunissent sous la dénomination de « modernisme », furent toujours appelés, en France et dans le reste de l'Europe ainsi qu'en Amérique latine, d'un nom guère moins général : avant-garde. Méconnaître tout cela et appeler *modernisme* un mouvement de langue anglaise trahit une arrogance culturelle, un ethnocentrisme et une insensibilité historique. Il en est de même avec le terme *postmodernisme* lorsqu'il désigne la littérature et l'art contemporains des États-Unis et d'ailleurs. Une telle rectification n'est pas inutile ; elle ne reflète pas non plus un quelconque nationalisme désuet. La querelle du *modernisme* n'est pas une querelle de mots mais de significations, de concepts et d'histoire. Le monde commence par être un ensemble de noms. Plus exactement : le monde est un monde de noms. Si l'on nous retire les noms, on nous retire notre monde.

Pour les Anciens, le prestige du passé était celui de l'âge d'or, l'éden originel que nous avons abandonné un jour ; pour les modernes, le futur devint le lieu d'élection, la Terre promise. Mais le *maintenant*

a toujours été le temps des poètes et des amoureux, des épicuriens et de quelques mystiques. L'instant est le temps du plaisir mais aussi le temps des sens et de la révélation de l'au-delà. Je crois que la nouvelle étoile – celle qui ne pointe pas encore à l'horizon historique, mais qui s'annonce déjà, indirectement, de bien des façons – sera l'étoile du *maintenant*. Les hommes auront très vite à construire une morale, une politique, une érotique et une poétique du temps présent. Le chemin vers le présent passe par le corps mais ne peut ni ne doit en rien se confondre avec l'hédonisme mécanique et trouble des sociétés modernes d'Occident. Le présent est un fruit dans lequel la vie et la mort viennent se fondre.

La poésie a toujours été la vision d'une présence où se réconcilient les deux moitiés de la sphère. Présence plurielle : tant de fois au cours de l'histoire, elle a changé de visage et de nom ; néanmoins, à travers tous ces changements, elle est une. Elle ne s'annule pas dans la diversité de ses apparitions ; même lorsqu'elle s'identifie avec la vacuité, comme il advient dans la tradition bouddhiste et chez Mallarmé, elle se manifeste – paradoxe insigne – comme présence. Ce n'est pas une idée : c'est le temps pur. Temps et non pas mesure : ce temps singulier, unique et particulier qui, maintenant même, est en train de passer et qui passe incessamment depuis l'origine. La présence est le maintenant incarné.

Cette poésie de ce temps qui commence, je l'ai quelquefois appelée art de la convergence. Ainsi l'ai-je opposée à la tradition de la rupture. Les poètes de l'âge moderne ont recherché le principe du changement ; nous, les poètes de cette époque qui commence, nous sommes en quête du principe invariant qui est à la base des changements. Nous nous demandons s'il n'y a pas quelque chose de commun entre l'*Odysée* et *À la recherche du temps perdu*. L'esthétique du changement n'a fait qu'accentuer le caractère historique du poème ; nous nous interrogeons maintenant : n'existe-t-il pas un point où le principe du changement se confond avec celui de permanence ?... La poésie qui commence en cette fin de siècle ne commence pas vraiment ni ne revient, non plus, à son point de départ : elle est un perpétuel recommencement et un retour continu. La poésie qui commence aujourd'hui, sans commencer, cherche l'intersection des temps, le point de convergence. Elle dit qu'entre le passé surpeuplé et le futur inhabité, la poésie est le présent. Le présent se manifeste dans la présence et la présence est la réconciliation des trois temps. Poésie de la réconciliation : l'imagination incarnée dans un maintenant sans date.

Octavio Paz.

Traduit par Claude Esteban.

Françoise Chandernagor

Quand l'historien se fait romancier

suite

« Je n'écrirai pas mes mémoires, confiait Madame de Maintenon à sa secrétaire, car il ne faudrait rien taire et, encore une fois, je ne peux pas tout dire. » Deux siècles plus tard, Georges Duhamel, dans un article de la *N.R.F.* consacré aux « mémoires imaginaires »¹, semblait lui faire écho : « Je n'écrirai pas mes mémoires, assurait-il, j'aime trop la vérité ; pour être libre j'écris les mémoires d'un autre, des mémoires imaginaires... »

Ayant osé dans *L'Allée du Roi* raconter, à sa place et malgré elle, les souvenirs de la marquise de Maintenon et m'étant trouvée de ce fait, comme Duhamel, dans la nécessité de réfléchir aux lois d'un genre hybride qui consiste, en effet, à « écrire les mémoires d'un autre », je ne pouvais manquer d'être frappée par la similitude des deux propositions. Cependant, c'est moins à la définition d'une forme littéraire, à l'époque absolument nouvelle, qu'à l'analyse, plus classique, des motivations d'un auteur qui nous « dérobe sa face » que paraît s'être attaché le romancier dans l'article précité. Car, en 1933, lorsqu'on s'interroge sur les « mémoires imaginaires », écrivains et professeurs ne songent guère qu'au « *Ich-Roman* » – comme disent les Allemands pour désigner le récit à la première personne d'événements inventés ; aucun d'eux n'a vraiment à l'esprit cette variété particulière de roman historique qu'illustrera bientôt chez nous Marguerite Yourcenar.

Entre les deux guerres les « mémoires imaginaires » ne sont qu'une catégorie de la fiction ; de nos jours, au contraire, c'est aux marges de l'histoire que le genre des « pseudo-confessions » semble florissant.



Si l'on considère la seule production française on peut s'étonner, en effet, du nombre des grandes figures historiques qui, au cours des quarante dernières années, ont été de la sorte « détournées », « empruntées » par des romanciers : nos écrivains ont prêté leur plume à des dizaines de personnages politiques, parmi lesquels on peut citer Hadrien bien sûr, mais aussi Périclès (Jacques de Bourbon-Busset), Julien l'Apostat (André Fraigneau), Zénobie, reine de Palmyre (Bernard Simiot), Léon l'Africain (Amin

1. *N.R.F.*, n^{os} de septembre et d'octobre 1933.

Françoise Chandernagor vient de publier *L'Archange de Vienne*, deuxième volume d'une trilogie, *Leçons de ténèbres* (Éditions de Fallois).

Cet article est paru en septembre-octobre 1989 dans le n^o 56 du *Débat* (pp. 17 à 27).

Maalouf), Christine de Suède (Françoise d'Eaubonne), Charlotte Corday (Catherine Decours), Antoine de Tounens (Jean Raspail), Louis II de Bavière (André Fraigneau), Aristide Briand (Vercors), sans oublier Robespierre ni Jules César... Les égéries et les artistes n'ont pas suscité moins de vocations : on a vu Dominique Fernandez dans le rôle de Pasolini (*Dans la main de l'ange*), Jacques Perry dans celui de Picasso (*Io, Picasso*), Jacques Dallet a parlé pour Gauguin (*Je, Gauguin*), tandis qu'Anne Bragance et Michel de Grèce préféraient s'identifier à Aimée Dubuc (*La Nuit du sérail*) et Paul Guth à Joséphine de Beauharnais (*Moi, Joséphine*). La Vierge Marie elle-même, qu'on croyait mieux défendue contre ces entreprises, a récemment trouvé son « autobiographe » : Jacqueline Saveria qui nous a donné des *Mémoires de Marie, fille d'Israël*.

Or ce phénomène littéraire, impressionnant par son ampleur, n'a rien de spécifiquement français. Ce sont même apparemment les Anglo-Saxons qui nous ont ouvert la voie avec le *I, Clodius* de Robert Graves² et les *Mémoires du roi David*, voie que continuent d'emprunter chez eux de jeunes romanciers talentueux, tel Stephen Marlowe qui vient de publier de savoureux *Mémoires de Christophe Colomb*. Même chose dans les pays hispaniques : si, en France, les « mémoires supposés » du cinéaste Pasolini valurent le Goncourt à leur auteur et si le Grand Prix du roman de l'Académie a couronné en 1981 *Moi, Antoine de Tounens, roi de Patagonie* de Jean Raspail, c'est, en Espagne, le prix Planeta qui a distingué il y a trois ans *Io, el Rey* de Juan-Antonio Vallejo-Najera (pseudo-mémoires de Joseph Bonaparte) tandis qu'en Amérique latine Alejo Carpentier s'abandonnait au plaisir de nous raconter, lui aussi, Christophe Colomb à la première personne (*La Harpe et l'Ombre*). Plus récemment la vague a gagné l'Allemagne : avec *L'Homme d'Apulie* Horst Stein vient de nous donner des mémoires imaginaires de Frédéric II de Hohenstaufen, tandis que Karin Reschke écrivait le journal d'Henriette Vogel, l'amie de Kleist, et que Gerhard Wolf publiait un *Pauvre Hölderlin* où il dit « je ».

À quoi rattacher cette forme de récit qui séduit aujourd'hui lecteurs et auteurs mais dont on ne connaissait, semble-t-il, aucun exemple dans la littérature européenne avant les années trente³ ?

Manifestement il s'agit d'un genre beaucoup plus proche du roman, plus littéraire en tout cas, que ne l'est la biographie, même romancée. C'est d'ailleurs ce que soulignait Marguerite Yourcenar dans ses *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* : « Une reconstitution faite à la première personne et mise dans la bouche de l'homme qu'il s'agit de dépeindre touche par certains côtés au roman et pourrait se passer de pièces justificatives », mais, ajoutait-elle, « sa valeur humaine est augmentée par la fidélité aux faits [...] On a un pied dans l'érudition et l'autre dans cette magie sympathique qui consiste à se transporter par la pensée à l'intérieur de quelqu'un ».

Magie, érudition : tel est précisément le « cocktail » qui, pour ses lecteurs, fait le charme du roman historique. Aussi la définition qu'en donne Krzysztof Pomian dans *Le Débat* d'avril 1989 (« Dans tout roman historique, l'intrigue est située dans le passé [...] et met en scène des héros imaginés par son auteur et plongés dans des aventures qu'il a inventées ») me paraît-elle trop réductrice : si le roman historique mêle bien toujours, dans des proportions variables, *res fictae* et *res factae*, ne peut-on admettre

2. 1934.

3. On aurait pu, à la rigueur, dater de la fin du XIX^e siècle l'apparition de ce type de production s'il ne s'agissait d'un cas trop isolé et d'un texte inachevé, publié à titre posthume : je veux parler des *Mémoires de Feodor Kouzmitch* que Léon Tolstoï entreprit à la fin des années 1880 comme une pseudo-confession du tsar Alexandre I^{er} (ce tsar étant supposé, conformément à la légende, avoir pris l'identité de Kouzmitch après une mort simulée) ; pour des raisons que nous ignorons, le romancier ne poursuivit pas au-delà de quelques dizaines de pages.

que la fiction porte aujourd'hui non plus sur la succession des événements – l'intrigue –, mais sur la recréation d'une psychologie, la reconstitution d'une âme ? L'aventure ne serait plus extérieure, mais intérieure. « J'ai voulu, expliquait Marguerite Yourcenar, refaire du dedans ce que les archéologues du XIX^e siècle ont fait du dehors. » On ne saurait mieux dire, et, d'ailleurs, est-ce bien un hasard si ce projet prend forme (et si, globalement, le genre trouve son essor) au moment où « l'histoire événementielle », que le grand public appréciait au cours des siècles passés, recule partout devant « l'histoire des mentalités » ? Ne pourrait-on soutenir que, de même qu'à « l'histoire-batailles » a correspondu le roman historique d'action, le roman « de cape et d'épée » à la Walter Scott, à la Dumas, de même à la « nouvelle histoire » – celle d'un Ariès, d'un Le Roy Ladurie, d'un Duby ou d'un Delumeau – devait correspondre tôt ou tard un roman historique plongé dans un temps retrouvé, « prise de possession d'un monde intérieur » ?

Effet direct ou simple coïncidence ? Quoi qu'il en soit, le doute, sur le fond, ne me semble guère permis : les « mémoires imaginaires » sont bien l'un des avatars – le dernier en date – du roman historique tel que nous le connaissons depuis cent cinquante ans, ou – si l'on veut élargir l'analyse – une forme, parmi d'autres, de la fiction historique telle que nous la pratiquons depuis les épopées et les chansons de geste, depuis *L'Iliade*, les *Dialogues des morts*, *La Cyropédie* et *La Chanson de Roland*.



Le genre étant ainsi défini, et rattaché à une catégorie plus vaste que lui, reconnaissons que ses origines sont plus anciennes que son succès récent ne le laisserait croire.

Pour la forme, les « mémoires imaginaires » doivent en effet beaucoup aux mémoires apocryphes qu'on vit fleurir dès le XVII^e siècle, c'est-à-dire pratiquement dès que le genre même des mémoires fut à la mode en Europe et que de grands personnages osèrent raconter, non seulement les événements importants auxquels ils avaient été mêlés (les récits de guerre et de voyage sont presque aussi vieux que le monde), mais des anecdotes secondaires, des impressions subjectives, et même – comble de l'orgueil ou de l'humilité – des souvenirs d'enfance ! Devant le succès de ces témoignages et de ces confessions, il se trouva aussitôt quelques faussaires pour regretter que tel ou tel « héros » ne nous eût pas gratifié de ses confidences ; ils entreprirent d'y remédier. Ainsi publia-t-on en France, dès le XVII^e siècle, des *Mémoires de d'Artagnan* (dont nous savons aujourd'hui qu'ils sont dus à la plume habile de Sandras de Courtilz) et, au XVIII^e, des *Mémoires de Ninon de Lenclos* ; de même trouve-t-on dans la littérature russe des *Mémoires de Marina Mniszech*, faux souvenirs de la veuve du faux Dimitri⁴.

Rien – d'un point de vue formel – ne distingue nos Mémoires imaginaires modernes de ces ouvrages apocryphes si ce n'est, bien sûr, qu'aujourd'hui leur véritable auteur les signe et que la supercherie est revendiquée.

Sur le fond, en revanche, tout oppose les deux genres : mercantile ou politique dans un cas, le projet est franchement littéraire dans l'autre et, plutôt que dans des écrits apocryphes, c'est dans la tragédie à sujet historique que j'irais chercher le modèle des « pseudo-mémoires ». Lorsque Shakespeare fait par-

4. Il est à noter qu'on ne trouve guère de mémoires apocryphes en Allemagne, pour l'excellente raison que le genre même des mémoires ne s'y rencontre quasiment pas avant le XIX^e siècle. Sans doute est-ce ce qui explique qu'à son tour la forme des « mémoires imaginaires » y semble plus tardive et moins répandue que dans les autres pays européens : la copie ne saurait précéder l'original, et tous les livres – à commencer, bien sûr, par les pastiches et les parodies – renvoient à des bibliothèques ; les mémoires imaginaires imitent les mémoires apocryphes, qui imitent les mémoires véritables...

ler Coriolan ou Marc Antoine, que Corneille monologue à la place d'Auguste, que Racine nous donne part aux confidences de Néron, font-ils autre chose que Graves avec l'empereur Claude ou Bourbon-Busset avec Périclès ? Non sans doute, et Marguerite Yourcenar en était bien consciente qui écrivait dans ses *Carnets* : « Cette étude sur la destinée d'Hadrien eût été une tragédie au XVII^e siècle. » Au XVII^e siècle probablement, mais encore au XIX^e : qu'on songe à la place qu'occupe ce type de tragédie dans le théâtre romantique européen – *Marie Tudor*, *Lucrèce Borgia*, *Cinq-Mars*, *Marion Delorme*, *Cromwell*, *Lorenzaccio*, *Marie Stuart*, *La Pucelle d'Orléans*, *Guillaume Tell*, *La Mort de Danton*, etc.

Le genre subsiste même jusqu'au milieu du XX^e siècle, chez Montherlant bien sûr qui fait représenter *La Reine morte*, *Malatesta* ou *Port-Royal*, mais aussi chez B. Shaw (*César et Cléopâtre*, *Sainte Jeanne*), chez A. Camus (*Caligula*), chez F. Marceau (*Caterina*), chez J. Anouilh (*L'Alouette*), chez Brecht (*La Vie de Galilée*), etc. Il semble cependant que cette forme littéraire jette alors ses derniers feux : à une époque où le roman dévore tout, où son importance n'est plus contrebalancée par celle que gardaient au XIX^e la poésie et le théâtre, il n'est pas surprenant que les romanciers annexent à leur tour le « héros historique », ces « Alexandre » et ces « Mahomet » qui faisaient le bonheur des dramaturges des siècles passés.

Dans les deux cas la démarche de l'écrivain est la même : un héros vrai, placé dans des circonstances politiques et sociales historiquement connues, sert de prétexte à une méditation sur l'homme.



Comme la tragédie classique, les « mémoires imaginaires » permettent en effet cette échappée vers la philosophie que n'autorise guère la biographie.

Alors que le biographe ne doit faire grâce à son lecteur d'aucun détail – plus il en a trouvé, plus son travail a de prix –, le pseudo-mémorialiste peut oublier les « bureaux de douane » et la « place des guérites » pour ressusciter une conscience, survoler un destin et lui donner son sens ; ce que le public lui demande de restituer, c'est moins la matière d'une vie que sa forme et son rythme : parmi les matériaux dont dispose l'historien il devra donc faire un tri comme le personnage lui-même l'aurait fait. Ainsi que le soulignait déjà Georges Duhamel dans l'étude susmentionnée : « Si je racontais ma propre vie, il y a des mois entiers, peut-être même des années dont je ne saurais rien dire... Les documents écrits » (ceux-là mêmes sur lesquels travaille l'historien) « me rappellent parfois, avec une vaine indiscretion, des faits totalement morts à ma vie. À l'inverse, il arrive qu'ils ne portent pas mention d'événements qui, depuis leur naissance, n'ont cessé de grandir en moi [...] Le souvenir externe est incompetent, le souvenir interne est lunatique. » Cet équilibre entre « souvenir externe » et « souvenir interne », que peut négliger l'historien, est précisément celui que doit retrouver le « faux autobiographe », étant entendu que la difficulté du tri, l'aptitude de l'auteur à s'élever et son droit à oublier dépendent beaucoup du personnage qu'il a choisi : il est évident qu'Hadrien voit le monde de plus haut que Joséphine de Beauharnais, comme il est clair, d'un autre côté, que si le détail n'embarrasse guère la vie de – encore largement inconnue –, il prolifère sur Aristide Briand ou Pablo Picasso, rendant à chaque instant le choix plus cruel et plus aléatoire.

Une restitution, aussi fidèle que possible, de ce que seraient les souvenirs du personnage implique donc, à certains moments, d'oublier ce qu'établissent nos documents, mais elle implique aussi, à d'autres moments, de combler les lacunes de l'histoire. Car, au contraire de la biographie à la troisième personne, les « mémoires imaginaires » supposent un compte rendu linéaire, un récit sans hypothèses : là où les preuves nous manquent, où l'historien nous ferait part de ses hésitations, le pseudo-mémorialiste doit

trancher, il se peut même qu'il soit obligé d'inventer. Certes, dans ses *Carnets*, Marguerite Yourcenar affirmait qu'il fallait « s'arranger pour que les lacunes de nos textes coïncident avec ce qu'eussent été les propres oublis » du héros. Proposition discutable en théorie, et impossible en pratique : les destructions qu'entraînent les incendies, les guerres, les héritages et les révolutions n'ont rien à voir avec celles qu'opérerait naturellement la mémoire ; par ailleurs il y a dans toute vie des événements trop importants psychologiquement, affectivement, pour que le personnage lui-même les ignore ou les oublie. Or ce sont précisément ces événements, d'autant plus essentiels qu'ils sont plus intimes, que les témoignages des tiers (et parfois des intéressés) laisseront dans l'ombre. Comment croire, par exemple, que Madame de Maintenon ait pu oublier dans quelle occasion elle était devenue la maîtresse du Roi et, si elle l'a épousé, où et quand eut lieu la cérémonie ? Marguerite Yourcenar est elle-même si peu convaincue de la règle qu'elle édicte qu'elle s'empresse de la transgresser en situant précisément la première rencontre d'Hadrien et d'Antinoüs, en nous peignant la famille de l'enfant, et en nous communiquant les premiers sentiments de l'empereur – circonstances qu'il n'avait pu oublier en effet, mais sur lesquelles nos sources sont muettes...

Chaque fois que les éléments de preuve lui font défaut et qu'il ne peut, pour se dérober, invoquer avec vraisemblance la honte, la pudeur ou le manque de franchise du héros qu'il « confesse », le pseudo-mémorialiste se voit contraint de choisir entre diverses possibilités, de se prononcer en suivant la ligne de vie la plus probable : il est embarqué, il lui faut parler... Dans ce cas, bien entendu, l'historien et le lecteur peuvent exiger de lui qu'il éclaire son choix – et les raisons de ce choix – par un appareil critique complémentaire : si j'ai été amenée pour ma part à faire suivre *L'Allée du Roi* d'assez volumineuses annexes, c'est en me souvenant que Racine déjà, lorsqu'il écrivait des tragédies à sujet historique, les faisait précéder de longues préfaces justificatives où il donnait ses sources et les raisons qui avaient pu, sur certains points, le pousser à s'en écarter⁵.



En vérité, si le travail du pseudo-mémorialiste reste parfois en deçà de celui de l'historien classique (puisque, d'un côté, il ne peut tout reprendre et que, d'un autre, il doit en rajouter), il va, à certains égards, bien au-delà, dans la recherche, de ce que feraient la plupart des biographes ; car c'est moins l'anecdotique, l'événementiel, que la forme d'une pensée, la couleur d'une sensibilité, qu'il lui faut retrouver.

Tâche ardue qui suppose non seulement une bonne connaissance de toutes les études relatives aux mentalités de l'époque considérée – manière d'appréhender la mort, l'enfance ou la sexualité –, mais aussi une lecture attentive des « ouvrages de société » du temps⁶ et même, s'il se peut, une reconstitution de la bibliothèque du héros. Rares sont en effet les biographes qui, s'ils n'ont pas affaire à un « homme de livres » – romancier ou philosophe – ou s'ils n'ont pas eu la chance de tomber sur quelque document notarié, se donnent la peine d'inventorier les lectures de leur personnage et les influences qu'elles ont exercées sur lui ; le pseudo-mémorialiste, au contraire, doit absolument – à travers les allusions ou citations éparses dans la correspondance, le témoignage occasionnel des tiers, les commandes

5. Voir notamment les deux préfaces de *Britannicus*.

6. Pour le xvii^e siècle, par exemple, on tirera profit de la lecture des ouvrages de civilité, des manuels de piété, des gazettes, et même des livres relatifs à la langue qui, tel *Les Mots à la mode* de 1691, dénoncent les « scies » linguistiques du Grand Siècle comme un Jean Dutourd dénonce celles d'aujourd'hui.

et factures de libraires – s’efforcer d’établir aussi précisément que possible la liste des œuvres familières à son héros⁷ ; puis il lui faut s’en imprégner à son tour jusqu’au moment où les mêmes références viendront naturellement sous sa plume.

De même, pour reconstituer certaines expériences intérieures propres au personnage, lui faudra-t-il se fabriquer les mêmes souvenirs – par exemple fréquenter assidûment les mêmes lieux (et assez longtemps avant de commencer son récit pour que, au moment d’écrire, la mémoire qu’il en garde ait commencé à s’estomper) : pourrait-on faire revivre Périclès sans avoir rêvé en toutes saisons sur les ruines d’Athènes et ressusciter Madame de Maintenon sans avoir parcouru les salons de Versailles par tous les temps ou fait retraite dans des couvents ? « Matins à la villa Adriana, routes d’Asie Mineure – pour que je puisse utiliser ces souvenirs, qui sont miens, il a fallu qu’ils devinssent aussi éloignés que le II^e siècle », écrivait justement l’auteur des *Mémoires d’Hadrien*.

Évidemment, dans cette tentative de reconstitution intérieure d’un grand personnage du passé, le langage, le style ne sont pas les moins importants : les formes grammaticales structurent la pensée, le vocabulaire en limite l’expression. Une biographie à la troisième personne peut faire bon marché de ces données, mais on ne concevrait pas d’approcher, à la première personne, la vérité d’un empereur romain sans pratiquer couramment le latin (Marguerite Yourcenar prétendait avoir d’abord écrit en latin, puis traduit, de nombreuses phrases des *Mémoires d’Hadrien*), ni de « devenir » roi de Bavière sans connaître un mot d’allemand. C’est ce qui m’a personnellement poussée à pasticher le style du XVII^e siècle pour écrire les confessions de Madame de Maintenon. Pastiche qui n’est d’ailleurs pas seulement affaire de terminologie, mais de stylistique. Ainsi, puisque les paysages naturels sont rarement décrits dans la littérature de l’époque, devais-je m’en tenir à des descriptions rapides et convenues qui ne donnent véritablement rien à voir (et sont particulièrement frustrantes pour un romancier d’aujourd’hui !). De même, pour le portrait physique des personnages, fallait-il, à l’inverse d’un biographe, s’en tenir pour chacun aux platitudes d’usage (du genre : « Elle avait la plus belle taille du monde »), même si l’on connaissait assez de représentations picturales de l’intéressée pour se faire une idée précise de ses traits. Par compensation, on pouvait, il est vrai, s’essayer à l’une des formes les plus achevées du « style français » : la maxime...

Cela dit, le pastiche a ses limites : l’intelligibilité du texte et l’agrément du lecteur. Ainsi n’imaginerait-on guère de faire écrire Frédéric de Hohenstaufen dans le style du XIII^e siècle, devenu incompréhensible au lecteur moderne. De même faut-il accorder à l’homme du XX^e siècle quelques facilités auxquelles il est habitué : par exemple, le recours au style direct pour les dialogues, bien que ce procédé soit nettement moins fréquent jusqu’au XVIII^e siècle (et même encore dans Saint-Simon) que le style indirect.



7. Ainsi suis-je en mesure de donner un aperçu assez précis, sinon exhaustif, des lectures de Madame de Maintenon aux différentes époques de sa vie : dans l’enfance, Plutarque, la Bible, et les poèmes de Pibrac ; dans la jeunesse, les romans de Mademoiselle de Scudéry et de La Calprenède, les poésies de Saint-Amant et de Tristan L’Hermite, les livrets de Quinault, les chansons de Coulanges, les pièces de Molière et, bien entendu, les œuvres de Scarron ; dans l’âge mûr, les romans de Madame de La Fayette et les *Maximes* de La Rochefoucauld, *L’Imitation de Jésus-Christ*, *L’Introduction à la vie dévote*, saint Augustin et Pascal (*Les Pensées* lui sont familières dès la fin des années soixante-dix) ; dans la vieillesse les ouvrages d’histoire – *Histoire des finances du roi Louis XIII*, *Histoire d’Angleterre*, *Histoire de la Ligue*, etc., jusqu’au *Journal de Dangeau* qu’elle lira en manuscrit.

compréhension du monde. Bien au contraire, me semble-t-il, il deviendra alors plus clair que le concept même de Dieu, de « divin », est une création de l'homme. Dieu est le premier modèle que l'homme ait donné de l'Univers, le plus simple, le plus économique... Ce n'est pas son modèle ultime !

Jean-Claude Pecker.

Rédaction : Marcel Gauchet

Conseiller : Krzysztof Pomian

Réalisation, Secrétariat : Louis et Nicole Évrard

Conception artistique : Jeanine Fricker

Éditions Gallimard : 5, rue Sébastien-Bottin, 75431 Paris Cedex 07. Téléphone : 45.44.39.19

Numéro **54** **questions à la littérature**

présence des classiques ? m. fumaroli, j. molino, j. starobinski, g. steiner

p. bénichou, parcours de l'écrivain

personnes et personnages, r. quilliot, cl. arnaud, j. le goff,

j. lecarme et br. vercier, ph. lejeune

p. quignard, la déprogrammation de la littérature

histoire et fiction, h. r. jauss, kr. pomian, n. z. davis

d. s. landes, j. levi, h. monteilhet, quand l'historien se fait romancier

absence de la poésie ? y. bonnefoy, a. du bouchet, j.-p. colombi, ph. delaveau,

j. dupin, j. grosjean, m. pleynet, j. réda, j. roubaud, cl. roy

Numéro **55** **u.r.s.s. : révolution dans la révolution**

p. briançon, la réforme face à la crise économique et financière

g. t. rittersporn, un jour de la presse de la perestroïka

le courrier des lecteurs à l'ère de la perestroïka

n. werth, révolution dans la sociologie soviétique

la naissance des sondages d'opinion

l'itinéraire d'un jeune historien, entretien avec ev. kojokine

t. kondratieva et cl. s. ingerflom, l'heure de l'historien a-t-elle sonné ?

n. ivanova, des malchanceux délibérés ou de la prose "nouvelle vague"