

LA QUESTION DU ROMAN DANS LE MONDE D'AUJOURD'HUI

Lakis Proguidis

Lorsque Wladimir Kryszinski¹ m'a invité pour parler du roman actuel et de ses perspectives et lorsque, d'un commun accord, nous avons choisi le titre de cette conférence, j'avoue que j'ai été très content. Je me suis dit : c'est bien, je n'aurai pas grand-chose à faire. Il suffirait, ai-je pensé, d'agencer quelques considérations sur le roman contemporain et de les illustrer par quelques exemples. Mon contentement et mon désir profond d'éviter tout effort se sont dissipés le jour où je me suis installé pour de bon devant la page blanche.

Car au moment où on commence à écrire on affronte le réel, on teste la vie des mots dans le monde du concret. Donc, ce qui m'est arrivé, c'est que j'ai été incapable de prendre le titre au sérieux.

Certes, puisque je m'étais engagé à prononcer un discours qui sied plutôt à une cérémonie des prix Nobel, on peut en conclure que le ridicule était de mon côté. Pourtant non. Je parle ici du ridicule du titre choisi. Ce n'était pas moi qui devais me sentir terrorisé devant l'énormité de la tâche à accomplir. Au contraire : c'était le titre qui ne s'imposait pas, qui ne me comblait pas. Les mots « question », « roman », « monde », « aujourd'hui » me paraissaient tellement légers, volatils,

1. Qu'il soit remercié, ainsi que l'université de Montréal où cette conférence a eu lieu l'automne dernier.

instables, tellement libérés de tout contenu, débarrassés de toute pesanteur que je ne pouvais, à partir d'eux, m'aventurer dans aucune entreprise méditative que ce soit sans avoir le sentiment de construire sur du sable. J'ai essayé de remplacer le titre par d'autres phrases, d'autres mots ; résultat semblable. Le grand vide sémantique. Les mots ne disent plus rien ou bien, parfois, ils disent le contraire de ce qu'ils sont censés dire. Prenons ceux de notre sujet : d'abord, le mot *question*. *Question* signifie, dans le monde tel qu'il est, réponse ; il signifie qu'on assigne au roman un rôle positif eu égard aux attentes de l'« agora », appelée aussi « marché ». Ensuite *roman*. Ce mot sert à désigner ce que produisent des millions et des millions de graphomanes répandus sur la Terre entière. Puis le mot *monde*. Quel *monde* ? Peut-on appeler « monde » ce conglomérat de groupes ethniques, culturels, religieux, sexuels, générationnels, professionnels et ainsi de suite ? Et pour compléter ce carnaval lexical, le mot *aujourd'hui*, qui ne représente plus, ici et maintenant, le temps présent, mais l'avenir déjà réalisé une fois pour toutes et dans les siècles des siècles.

Depuis la fondation de l'Académie française en 1634, l'on y prononce chaque année, lors de la cérémonie de l'attribution des prix, un discours sur la vertu. Chaque année, un discours différent. Chaque année, le même sujet ; seule l'approche change. J'appelle académisme cette confiance inentamable en l'existence et en la pérennité des mots. Et si les mots n'existaient plus ? Comment dissenter, discourir, argumenter, débattre avec des mots morts ? Comment espérer dire quelque chose de valable en s'appuyant sur un langage défait, un langage émancipé du sens ?

Regardons-y de plus près. Essayons de voir si nous pouvons établir la moindre correspondance entre la réalité dans laquelle nous vivons et ce que les mots du titre devraient exprimer afin qu'un dialogue esthétique soit possible. Sinon, c'est-à-dire en l'absence d'une telle correspondance, c'est que nous bâtissons dans le vide. Je viens d'évoquer ce que sont devenus ces mots dans nos sociétés dites occidentales. Reprenons-les de nouveau un à un afin d'apporter quelques précisions supplémentaires. Commençons par la fin, par le mot *aujourd'hui*.

Qui envisage d'esquisser, aujourd'hui, un tableau de ce qui compte dans le roman mondial de ces dernières années, opération obligatoire pour valider tout questionnement sur le roman actuel, éprouve un embarras sans pareil : que choisir ? L'interrogation est moins rhétorique qu'ontologique. Elle ne résulte pas uniquement des doutes légitimes du critique concernant son objectivité, ses connaissances et sa pertinence – il est plus qu'évident que, dans une telle situation, on exprime son point de vue et on s'expose, sinon il n'existerait jamais ni dialogue esthétique ni vie littéraire. Elle est due, cette interrogation, au fait que nous subissons sans relâche les conséquences d'un monde qui a tout misé sur l'éphémère au détriment du durable. Or, sans la foi en ce qui va durer, sans le sentiment de faire partie d'un monde qui défie automatiquement, viscéralement et systématiquement le temps du calendrier, qui s'oppose à ce qui se consume, voire se consomme, passe et se perd sans retour, la critique littéraire n'a aucun sens, pour la simple raison que le jugement esthétique est ontologiquement lié à la durée. Voici alors le terrible dilemme : participer à la fantasmagorie saisonnière, au recyclage incessant des livres et de tous les autres produits, ou bien se taire.

Cette précarité, cette instabilité, cette succession vertigineuse des modes littéraires nous amènent fatalement à reconsidérer le contenu du mot *roman*. À quoi pensons-nous : à la création ou aux étiquettes ? Aux œuvres d'art ou aux gadgets ? Il est facile de répondre : à la création ! Sauf que la réalité est impitoyablement conséquente. Ayant distillé dans nos âmes un temps dépourvu d'épaisseur, elle nous place d'emblée dans un état de non-crédation et se moque royalement de nos affirmations. Libre à nous de multiplier nos gigantesques salons du livre, de battre chaque année le nombre record de livres destinés au pilon, d'accumuler frénétiquement manifestations culturelles sur manifestations culturelles et de couronner mois après mois nos milliers de Dante, de Goethe, de Dostoïevski, de Balzac et de Kafka. Rien à faire. Le bilan définitif est affreusement mince.

Tout est lié. Impossible de parler du roman comme création sans nous référer au monde tel qu'il est. Impossible de parler du roman, qui est essentiellement un art du présent, sans parler de la réalité du monde présent. Or parler du monde ne signifie pas suivre les propos, au demeure-

rant fort intéressants, des sciences dites de l'homme, partie intégrante de ce monde-ci. Parler du monde présuppose un regard extérieur et détaché dont seul le roman semble disposer. Et tel est le cas, à mon avis, de la trilogie d'Hermann Broch, *Les Somnambules*. Selon ce roman, notre monde est fragmenté en mille parties qui s'entrechoquent et s'entredéchirent, chacune revendiquant pour soi la puissance et la valeur de l'unité de jadis à jamais perdue. La réalisation d'un tel monde, et tous les signes concourent à valider magistralement l'hypothèse romanesque de Broch, a deux conséquences. D'une part, nous vivons dans une guerre permanente de tous contre tous. D'autre part, il nous est interdit de fonder le moindre espoir quant à l'existence d'une issue salutaire à cette situation. Je ne suis pas pessimiste et je ne joue ni au catastrophisme ni au nihilisme. Pour sortir de cette guerre globale, il faut commencer par ne pas croire à son évidence, par éprouver de sérieux doutes concernant sa plausibilité, sa supériorité absolue et sa pérennité. Mais seul peut douter le monde qui sait transcender ses parties, qui sait les intégrer ou aspire à les intégrer dans une totalité. Sinon, sans cette aspiration à la transcendance des différentes parties et des intérêts contradictoires dont se compose ce que, par pure inertie, nous appelons encore « monde », chaque partie, fidèle à sa propre raison d'être, ne mettra jamais en doute que les autres parties, jamais elle-même. Concernant justement *sa* cause, chaque partie du monde défait ne peut qu'en être satisfaite, y croire profondément et s'y accrocher de toutes ses forces. La caractéristique principale d'un monde disloqué, fragmenté, compartimenté en femmes, intellectuels, enfants, hommes, artistes, homosexuels, mystiques, nationalistes, altermondialistes, végétariens et ainsi de suite, consiste dans le fait qu'il se manifeste comme une immense série d'alléluias, une interminable litanie d'enthousiasmes, d'optimismes et autres manifestations de l'esprit positif. Au bord de la banqueroute, le monde s'autoreprésente comme un concert angélique d'acquiescements.

Alors, quelle *question* ? Et comment nous assurer que la *question* posée nous concerne nous, nous *tous* ? Je m'appête à faire de la critique littéraire et je me heurte à la question suivante : comment vous persuader que ce qui m'intéresse dans cet exercice est moins la critique littéraire en tant que discipline autonome que sa capacité à susciter encore

des interrogations nous concernant tous au même degré ? Ma parole suffit-elle ?

Bien sûr que non. Un discrédit général pèse aujourd'hui sur le commentaire esthétique à cause de son hypertrophie, à cause de sa tendance à se substituer, sous la forme soit du propos théorique ultra-technicisé soit du compte rendu journalistique et publicitaire, aux œuvres. Dans une telle situation, les bonnes intentions individuelles ne touchent personne. Un mur épais se dresse désormais entre les œuvres et le public, entre l'émergence des nouvelles valeurs et leur réception, entre l'esprit critique et le verbiage médiatique. Le critique qui pose des questions, qui se met au service des œuvres afin de mieux intercepter le questionnement général, qui s'interroge sur soi et sur le monde où nous vivons se sent piégé, marginalisé, impuissant, inutile.

Arrivés à un stade si avancé de scepticisme vis-à-vis du sens des mots et de la crédibilité de toute démarche critique, comment aller plus loin ? Existe-t-il autre chose que l'impasse dans laquelle nous nous débattons afin de nous montrer plus virtuoses ès sophismes, plus ludiques et plus désillusionnés les uns que les autres ? Existe-t-il, malgré tout, une issue ?

Il me semble que oui. Un mot dans le titre a échappé jusqu'ici à mes réserves. C'est le mot *dans*. C'est cette préposition qui fait que, quand les douces sirènes du désespoir nous attirent vers la nuit de la parole vide, vers le labyrinthe de la communication machinale, artificielle, vers les constructions verbales érigées à partir des signes et non pas des mots, quand nous sommes tentés de conclure à l'absence de sens, il nous reste toujours le sens de l'orientation. Je ne joue pas sur les mots. Je ne m'adonne pas à des pirouettes poétiques pour camoufler notre embarras intellectuel, notre stérilité, notre incapacité à dialoguer avec les lecteurs, notre marginalisation à un moment historique où, à mon avis, l'esprit critique est aussi vital à la survie de notre espèce que l'eau propre. Je ne déconstruis pas dans une quiétude sardonique. Si les mots ne disent plus rien, je sais également que c'est dans la langue que se cache le mot qui sauve. L'esprit critique qui aspire à s'affirmer en tant que tel doit se diriger vers la quête du mot salutaire plutôt que contribuer à augmenter la

dose de chaos sémantique qui de toute façon se met en place et progresse sans lui.

La préposition *dans* signifie que nous ne sommes pas dehors, à la surface des choses, que nous n'évoluons pas avec les tendances, les mots d'ordre et les impératifs moraux ou matériels, le plus souvent les deux à la fois, des sous-ensembles sociaux dont nous faisons partie pour des raisons professionnelles, identitaires, etc. *Dans* signifie que nous ne surfons pas de réseau en réseau et de virtualité en virtualité, que nous ne zappons pas d'image en image. *Dans* signifie que le monde possède un cœur plein de mystères et que quelqu'un, logé dans ce cœur, nous fait signe, nous appelle, essaie d'attirer notre attention.

Comment pouvons-nous nous diriger vers ce centre mystérieux ? Et ce centre, existe-t-il d'une manière objective, indépendamment de nous, ou s'agit-il d'un de ces innombrables mirages dont est constitué notre psychisme ? Oui et non. Oui, l'intérieur du monde comme mystère infini existe bel et bien, en dehors de notre volonté et de nos fantasmes. Je m'empresse néanmoins d'ajouter : cet intérieur n'existerait pas sans l'art du roman. C'est donc un noyau à la fois objectif et subjectif que ce centre du monde. Objectif en tant que non assujetti aux caprices individuels. Et subjectif en tant que résultant de l'action créatrice.

Je viens de dire : quelqu'un, logé au cœur du monde, nous fait signe. Il est donc temps de lui céder la parole. Je pense évidemment au personnage romanesque, à cette présence fictive en dehors de laquelle nous ne pouvons tenir aucun discours sensé sur l'art du roman. Certes, ils sont légion, ceux qui, dans un élan d'authenticité et de foi en la science, ramènent le personnage romanesque à son limon originel, la langue. Autant dire qu'on remplacera un jour la méditation sur la sculpture par la minéralogie et la méditation sur la musique par l'acoustique. Passons. Du fond des siècles ce sont les personnages romanesques qui nous font signe, qui entrent en dialogue avec nous, qui nous font découvrir nos multiples visages. Nous ne dialoguons pas avec les langues, les tropes, les chiasmes, les mises en abyme, les figures de style et autres aventures du récit. Nous dialoguons avec des êtres humains certes fictifs mais qui n'en sont pas moins présents dans notre for intérieur. Ils s'appellent Pampinée, Panurge, Don Quichotte, Tristram Shandy, Wilhelm Meis-

ter, le Père Goriot, Stavroguine, Emma Bovary, Ulrich, K., Bloom, Huguenaud, Agnès. Comment s'appellent les héros romanesques de notre temps ? Est-ce qu'ils arrivent à s'imposer ? Est-ce qu'ils réussissent à se faire entendre dans le vacarme grandissant de notre foire aux narcissismes ? Est-ce qu'ils viennent vraiment de là-bas, de ce « dedans » du monde, de ce qui s'y prépare à notre insu ?

Je n'en sais rien. Je les entends à peine. Cependant, ne nous hâtons pas de conclure à leur fragilité ou leur inconsistance ou leur irréalité ou leur gratuité par rapport à leurs illustres camarades de jadis. Ils sont aussi vivants, aussi singuliers et paradoxaux qu'eux. Si nous ne discernons pas clairement leurs voix et si nous apercevons très difficilement leurs gestes, c'est peut-être parce que, dans ledit cœur du monde, ils se sont aventurés jusqu'à des profondeurs insoupçonnables.

Ils sont quatre. Les voici dans l'ordre de leur apparition dans l'histoire du roman : Homo festivus, le métahéros de *On ferme* de Philippe Muray, 1997 ; Merry Levov, la fille des Levov, la jeune terroriste de *Pastorale américaine* de Philip Roth, 1998 ; éminent sinologue Henri Beauchemin du *Coup du hibou* de Jean Levi, 2001 ; et le dernier en date, le jeune assassin Konrad Pokriefke de *En crabe* de Günter Grass, 2002. Si je me limite à ces seuls quatre héros romanesques d'aujourd'hui, ce n'est que pour des raisons de brièveté, de clarté et de cohérence. J'ometts peut-être les plus importants. J'en ignore peut-être d'autres qui sont encore plus réussis artistiquement. Disons que je me réfère à ceux-ci à titre d'exemples. Je les considère parmi les plus représentatifs de notre monde. Entendons : ils représentent ce que nous ne voyons pas ou, ce qui est plus probable, ce que nous essayons de ne pas voir.

Dernière précaution. Dernier rappel. Je ne peux pas parler du roman en général. Pour parler *en général* il faut, ce qui n'est plus notre cas, une langue solide et vraie en même temps qu'un monde solide et vrai. Dans ces conditions, la question est de savoir si le fait de nous limiter à quelques cas précis rend caduque toute aspiration à la totalité. Je dirais que, concernant le roman, ce problème n'existe pas. C'est seulement par l'observation du héros particulier qu'on accède aux considérations d'ordre général. L'avantage du roman par rapport à tous les autres arts, c'est qu'il ne recule pas devant le vide et le langage mensonger. Au

contraire, il y cherche, si j'ose dire, sa force. Parce que, dans ce lieu pour ainsi dire du non-langage, des êtres humains continuent à respirer et à se sentir heureux ou malheureux. Les incarner, les faire vivre, chercher ce qui fait que ces êtres-là s'habituent au pseudo-langage et le reproduisent avec une telle avidité constitue à notre époque le but de chaque grand roman. Évitions donc les vues d'ensemble et les conclusions. Suivons les pas des grands personnages romanesques qui, par leur mystérieuse et singulière constitution, résument à la fois la question que nous n'arrivons pas à formuler, le monde, l'art du roman et le moment précis dans lequel nous vivons. Autrement dit, la question du roman dans le monde d'aujourd'hui, il faut aller la chercher dans les expériences de ses héros.

On ferme est un roman titanesque. Pas tant par son étendue que par la méticulosité avec laquelle y est décliné dans tous ses états l'homme contemporain en train de « faire la fête » vingt-quatre heures par jour et trois cent soixante-cinq jours par an. *On ferme* est le roman phénoménologique de la fête contemporaine, de la même manière que *L'Homme sans qualités* de Robert Musil est le roman phénoménologique de l'agonie d'un Empire. Le rapprochement n'est pas fortuit. Dans la Cacanie des Habsbourg, un an avant le cataclysme final, artistes, généraux, hommes politiques, intellectuels, égéries à tout faire, entrepreneurs, banquiers et criminologues cherchent, afin de redonner sa chance à la monarchie chancelante, à mettre en place une grande action festive. Dans *On ferme* on ne cherche rien, on ne planifie rien, on n'essaie pas de susciter l'adhésion et l'enthousiasme des élites et du peuple comme dans le roman de Musil. Ici, la fête jaillit de l'âme. C'est l'âme même qui est festive, festivée, festivolâtre. Ici, aucun besoin de programmer quoi que ce soit. La fête aura toujours lieu. Admirons tout de même la distance parcourue depuis bientôt un siècle. Jadis on dansait afin de ne pas regarder le visage atroce de l'Histoire. Maintenant on danse en rond parce qu'il n'y a plus d'Histoire.

À chaque fête, son monde. À chaque fête, son homme. L'homme de *On ferme*, Homo festivus, ce personnage collectif, conçu pour un monde en congé sabbatique à durée indéterminée, est le premier personnage désincarné de l'histoire du roman. Le premier personnage qui

trahit le fameux rapport triangulaire du désir qui, selon René Girard, constitue la substance artistique du roman. Homo festivus n'a pas de modèle, n'imité personne, ne répète aucune fête traditionnelle. Homo festivus n'a ni corps, ni cœur, ni tête, ni membres, ni visage unique. Il est la masse en liesse. Il vient d'ailleurs au monde avec sa grammaire et sa syntaxe : il ne fête pas quelque chose, il s'est débarrassé du complément d'objet. Il est, conséquent avec l'hypothèse romanesque de Philippe Muray, hors de l'histoire, hors de la prison universelle des causes et des effets.

Ce qui est formidable c'est qu'une fois délivré de la tutelle des modèles, Homo festivus ne se dégonfle pas. Au contraire, il se manifeste avec une violence inouïe. Sans corps singulier, sans contraintes somatiques, il ne meurt pas, il se transmue en énergie, voire en centaines de décibels. Sans cerveau, il ne se tait pas, il « invente » – c'est son mot – frénétiquement la fête. Sans sentiments envers autrui, il s'admire, se désire et, libéré de toute extériorité, de tout heurt et de tout obstacle, il inaugure sur terre le régime de l'Abstraction et se prépare à vivre l'Apocalypse comme une fête.

On ferme a été lu, si on se limite aux seuls comptes rendus publiés lors de sa parution, comme un roman réaliste. Certes, on y a vu un roman caricatural, satirique, exagérément caustique, justement ou injustement désespérant, mais, au fond, réaliste. Cependant, dans *On ferme*, il n'y a pas de vrais métiers, de vrais gens, de vrais trottoirs, de vrais magasins, de vraies autoroutes, de vraies catastrophes, de vrais rapports sexuels. La seule chose sûre et certaine, la seule chose réelle et palpable, la seule chose qui n'a pas encore connu l'effondrement du concret est l'ordinateur dont se sert le narrateur pour écrire sa rabelaisiade du monde évaporé.

L'écran. D'un écran, de cette peut-être unique réalité auprès de laquelle se forme l'homme d'aujourd'hui, est né le deuxième de mes quatre personnages, Merry Levov. Merry est la fille unique de Dawn et Seymour Levov qui ont tant peiné pour construire le rêve d'une vie paisible et heureuse dans un pays où certes beaucoup de choses vont de travers mais où, au moins, l'effort et la bonne conduite des citoyens sont toujours récompensés. Mais l'idylle des Levov se brise le jour où ils

apprennent avec la stupéfaction qu'on imagine que leur fille chérie de seize ans a été impliquée dans un attentat terroriste qui a coûté la vie à un homme. Ce n'est pas le sommet du drame, c'en est juste le prélude. 1968. Merry intègre un groupe de jeunes gens qui vivent dans la clandestinité et poursuit sa révolte incendiaire ; mais tandis que ses camarades, quelques années plus tard, guérissent de la furie révolutionnaire, elle se soumet, isolée, retirée du monde, aux règles de mortification d'une secte jaïn parmi les plus extrémistes. Elle ne se normalise pas, Merry. De temps en temps, Seymour, son père, lui rend secrètement visite dans la misérable cahute où elle vit. Il essaie en vain de comprendre son secret. Merry mourra en 1993 à quarante et un ans. Son corps frêle et son âme absolue auront contenu envers la société assez de haine pour nourrir une armée de talibans.

Le terrorisme, le fanatisme et la haine de l'Occident ne datent pas du 11 septembre 2001. Si on reprenait aujourd'hui la lecture de *Pastorale américaine*, on pourrait trouver la clé du comportement suicidaire de Merry et éclairer son pauvre père, mort deux ans après elle dans l'amertume et la consternation. Pourquoi, se demandait-il, un tel gâchis ? Pourquoi ces enfants élevés selon toutes les règles de la pédagogie moderne et si bien préparés à poursuivre les rêves de leurs parents crachent-ils avec un tel dégoût sur le monde ? Reprenons *Pastorale américaine*. Peut-être, nous aussi, nous posons-nous les mêmes questions que Seymour.

Merry, ai-je dit, naît comme personnage de l'écran. De l'écran de la télévision. 1963, guerre civile au Viêt-nam. L'Amérique n'est pas encore ouvertement intervenue en faveur du gouvernement de Saïgon. Merry a onze ans. Un soir, elle regarde avec ses parents les informations télévisées. C'est la première immolation d'un moine bouddhiste en signe de protestation contre la guerre et la corruption. Entouré de ses frères dans la foi, il se verse de l'essence dessus, y met le feu et, en quelques minutes, son corps part en fumée. Merry hurle d'horreur. Pendant des semaines elle a des cauchemars. Bouleversée, elle pose et repose les mêmes questions : « Est-ce que c'est un péché de se donner la mort ? Comment est-ce que les autres peuvent rester là à le regarder ? Pourquoi est-ce qu'ils ne l'arrêtent pas ? Pourquoi est-ce qu'ils n'éteignent pas les flammes ? Ils restent là sans rien faire pendant que les caméras tournent. Ils veulent

qu'elles tournent. Ils n'ont pas de morale ? Et les équipes de télé qui filment ça, elles en ont de la morale ? »

Que s'est-il passé chez Merry entre onze et seize ans ? Quels tunnels obscurs et mystérieux ce premier cauchemar a-t-il creusés dans son âme d'adolescente ? Silence. Merry pose sa première bombe en 1968. Elle veut faire sauter le monde. Mais elle mourra au fond de son trou infect, dans l'anonymat. Personne jusqu'à sa mort n'a pu lui arracher un mot à ce sujet. Le silence de Merry n'est pourtant pas le silence du romancier. Le *daimon*, le génie du roman, a conduit Philip Roth à assister à la naissance d'un nouvel homme. Merry Levov n'est pas une enfant de l'humanité. Elle est le premier enfant de l'image. Elle est née au moment où l'image l'emporte sur l'être humain. On ne sait pas grand-chose de cette nouvelle option de l'homme. On constate simplement qu'il s'adonne exactement avec la même application à la destruction de la civilisation et au renoncement complet de soi.

Passons au troisième personnage : Henri Beauchemin. Si les deux premiers avaient de quoi nous surprendre, nous avons l'impression d'avoir rencontré Beauchemin des milliers de fois durant notre vie. Quinquagénaire à la fin des années quatre-vingt, professeur dans une université montréalaise, sinologue d'un certain renom à l'étranger, il s'occupe modérément, en marge de ses travaux et de ses devoirs pédagogiques, de l'avancement professionnel de ses amis, des postes à décrocher pour ses anciens élèves et de l'augmentation du budget de son centre de recherche. À toutes ces tâches il faut bien entendu ajouter la participation aux réunions de travail, aux colloques scientifiques, aux rencontres appelées interdisciplinaires et, parfois, aux symposiums internationaux subventionnés par les grandes universités, les grands entrepreneurs, l'élite médiatique et l'aristocratie mondiale du culturel. Pour terminer, ajoutons la tâche de signer régulièrement des pétitions en faveur des droits de l'homme bafoués dans tel ou tel endroit de la planète. Jusqu'ici, dans ce petit monde universitaire qui ressemble à celui de David Lodge, rien de nouveau, semble-t-il. Sauf que désormais ce monde n'est point *petit*.

Les huit cents pages bien serrées du *Coup du hibou* de Jean Levi peuvent difficilement concurrencer les cinquante heures que le spectateur moyen consacre à la télévision sur deux semaines et qui correspon-

dent au temps exigé pour lire ce livre. Ainsi, nous risquons de passer à côté du roman qui dévoile un des plus grands paradoxes de notre époque : la transsubstantiation de la recherche scientifique en facteur de désordre et de destruction. *Le Coup du hibou* pourrait très bien s'appeler « le coup d'alarme ». Parce que les supposés enfants des Lumières nous plongent dans la nuit. Parce que, de nos jours, ceux qui, en principe, se sont mis en quête de la raison et de la clarté sont devenus la cause du brouillard. Parce que nos savants et nos spécialistes, tout en avançant, selon les apparences, dans leurs découvertes et tout en analysant minutieusement les données de notre monde, ne font que répandre la confusion, l'incompréhension et la dévalorisation de toute idée d'ordre et de hiérarchie. Le plus étonnant est qu'Henri Beauchemin n'y voit rien d'anormal. Il continue ses recherches. Il continue à défendre les causes justes. Et le monde, à son tour, continue à sombrer dans le chaos.

Le roman de Jean Levi, moulé sur le modèle picaresque – quel autre modèle pour une situation aussi critique ? –, raconte les travaux et les jours d'une communauté scientifique éprise des énigmes chinoises de la période dite des Royaumes combattants, période qui va du ^ve au ⁱⁱⁱe siècle avant notre ère. Temps de l'action : 30 mars 1988 – 3 août 1990. Théâtre des opérations : quatre continents (Amérique, Asie, Europe, Afrique). Arrière-plan historique : les événements de la place Tiananmen à Pékin, la chute du Mur de Berlin et l'invasion du Koweït par l'Irak le 3 août 1990. Aujourd'hui, treize ans après cette date fatidique, nous pouvons facilement comprendre pourquoi ces trois événements historiques charpentent *Le Coup du hibou*. Dans la mesure où ce roman se veut une méditation sur les forces qui poussent le monde vers la chaotisation, il fallait revenir à ces années 1989-1990, durant lesquelles a commencé la destruction de l'ancien monde bipolaire. Mais pourquoi la Chine si lointaine dans le temps ? Pourquoi les recherches d'Henri Beauchemin et de ses collègues ? Quel sens donner à la matière qui constitue le corps du roman ?

Peut-être une époque ne peut-elle se regarder véritablement que dans une autre époque. Les deux ou trois siècles des Royaumes combattants ont été une période de troubles, de guerres et de crimes collectifs atroces ; la Chine était en ébullition, comme notre monde à nous.

Cependant je crois qu'il ne faut pas nous en tenir à cet aspect disons extérieur, à ce parallèle qu'instaure Jean Levi entre le désordre actuel, appelé par euphémisme « nouvel ordre mondial », et la Chine ancienne livrée aux puissances de la décomposition. L'intérêt du roman commence au moment où on peut constater que les hommes de lettres et, en général, les savants de ces deux époques, si différentes par de nombreux aspects et si éloignées l'une de l'autre, participent à l'instauration et à l'augmentation du chaos avec les mêmes arrière-pensées, le même cynisme, la même jouissance et la même insouciance.

Côté cynisme, voilà comment Levi, dans un de ses titres de chapitre à la Cervantès, décrit l'intérêt d'un sinologue pour son objet d'étude : « Où, à l'occasion d'un échange épistolaire symétrique au précédent, entre des rhéteurs du temps des Royaumes combattants, le lecteur a droit non seulement à des aperçus inédits sur les mœurs des Chinois de l'époque la plus reculée, mais encore à des leçons gratuites de machiavélisme dont il pourra tirer profit dans son travail et qui lui permettront de conquérir des parts de marché, d'éliminer ses rivaux et de grimper sur la tête de ses collègues ».

Côté insouciance, nous suivons les innombrables sentiers qui conduisent du machiavélisme ordinaire et à usage personnel aux coulisses, aux centres de décision, aux services secrets et aux desseins mystérieux et insensés du pouvoir aussi bien dans la Chine de jadis que dans le monde actuel. Tout est lié. Aucun désordre au niveau mondial, pour nous limiter à nos problèmes, ne serait concevable, nous dit le roman, sans cette correspondance entre l'âme individuelle, désormais ouverte avec délectation au désordre éthique, et la chaotisation planétaire entreprise ces dernières années par les États-Unis.

Toutefois ce n'est pas un essai politique que Jean Levi a écrit, mais un roman. Ce qui fait qu'Henri Beauchemin, l'infatigable, le doux, le tolérant, l'humaniste Henri Beauchemin ne peut être interprété comme un simple scientifique manipulé par le pouvoir du jour. Nous ne sommes plus, selon *Le Coup du hibou*, dans cette belle humanité où les individus étaient jusqu'à un certain degré les victimes éternelles des plans obscurs du pouvoir. La mystique du chaos, l'attraction irrésistible pour le chaos ou, comme le dit Eduardo Lourenço, « la splendeur du chaos », est

d'abord, et de manière ontologique, une affaire d'âme. C'est ce fait paradoxal que sont censés porter au jour, le plus souvent inconsciemment, les mandarins des Royaumes combattants et, aujourd'hui, nos propres mandarins, nos intellectuels courtisans, nos chercheurs et autres experts en régularisation des affaires du monde. Regardons-les dans cette fresque gigantesque que constitue *Le Coup du hibou*. Regardons leurs rapports, leurs sentiments et leurs calculs. C'est toujours le désir du chaos qui l'emporte. En ce sens, c'est l'Amérique qui est manipulée, c'est elle qui exécute implacablement les ordres de nos âmes.

Il n'est pas interdit d'imaginer que les centres de recherches du *Coup du hibou* communiquent directement avec la rue festive de *On ferme*. Henri Beauchemin et Homo festivus sont les deux principaux archétypes humains qui alimentent et réalisent la Cacanie moderne. Une Cacanie qui ne diffère pas seulement par ses proportions de celle de Musil. Ici, dans notre Cacanie généralisée, on n'a plus besoin de mener des opérations réfléchies vers telle ou telle direction, ni de faire semblant qu'on a encore des rêves et des projets de création, comme ce fut le cas dans la Cacanie musilienne. Ici, la fusion du cerveau et de la pulsion étant parachevée, la moindre distance entre le monde tel qu'il va et le monde désiré est du coup abolie.

Et il n'est pas non plus interdit de penser que, dans des situations pareilles, apparaissent, à l'instar de Merry Levov, des êtres humains qui, par opposition profonde au monde chaotique, s'accrochent avec une force incommensurable à l'absolu, à n'importe quel absolu susceptible de combattre les puissances chtoniennes de la dislocation. Konrad Pokriefke, le héros de *En crabe* de Günter Grass, est, romanesquement parlant, le descendant direct de Merry Levov. Comme elle, il a seize ans au moment du crime. Comme elle, il a soif d'absolu. Et comme elle, il est né de l'écran. Mais, venu au monde au début des années quatre-vingt, c'est-à-dire une trentaine d'années après Merry, son écran à lui n'est plus celui de la télévision mais de l'ordinateur. Konrad Pokriefke naît en Allemagne de l'Ouest. Ses parents divorcent. Après la chute du Mur il séjourne souvent chez sa grand-mère dans une ville de l'ex-Allemagne de l'Est.

La grand-mère Tulla Pokriefke a été l'une des rares rescapées d'un naufrage que tout bon Allemand d'aujourd'hui, éduqué selon l'esprit

démocratique, a effacé de sa mémoire. Il s'agit du fameux paquebot *Gustloff*, coulé par un sous-marin soviétique dans la mer Baltique le 30 janvier 1945, à savoir au moment de l'effondrement du régime nazi. Le *Gustloff* transportait quelques milliers de blessés, de femmes, d'enfants et de soldats, tous en fuite devant le déferlement triomphal de l'Armée rouge. On n'a pu sauver que quelques centaines de ces malheureux. Entre autres, Tulla Pokriefke, qui a accouché de Paul, le père de Konrad, dans le bateau accouru à l'aide. Plus tard, elle s'installe de son plein gré en Allemagne de l'Est, en RDA, dans l'Allemagne communiste placée sous la tutelle de l'Union soviétique. Paul a l'âge du naufrage : celui du *Gustloff* et celui de l'Allemagne nazie. De père inconnu, il essaie d'oublier les circonstances dramatiques de sa naissance. Réaction plutôt normale face à une mère qui rêve de le voir écrivain afin qu'il témoigne, dit-elle, et pour que ne soit pas engloutie dans l'oubli l'horreur d'un naufrage dans lequel ont péri deux fois plus de personnes que dans celui du *Titanic*.

Mais s'agit-il seulement de témoigner d'un événement historique et d'affirmer que l'effroi et la douleur des victimes du camp des vaincus exigent le même souvenir respectueux que celui qui est dû aux victimes du nazisme ? Tôt réfugié en Allemagne de l'Ouest, le fils a de sérieux doutes sur les véritables motivations de sa mère. L'insistance avec laquelle elle peine à le persuader de se mettre à écrire cet épisode douloureux de l'histoire allemande et la manière dont elle-même raconte ses souvenirs ne sont-elles pas, se demande-t-il, empreintes d'une certaine nostalgie pour les années de l'hitlérisme tout-puissant ? Pour elle, Tulla Pokriefke, les choses sont plutôt claires. Communiste convaincue, admiratrice de Staline, activiste bien vue par la direction du Parti, elle n'a jamais caché ses sentiments de sympathie pour l'Allemagne qui a su construire ce fabuleux *Gustloff*, ce paquebot qui avait inauguré dans le monde entier les premières vacances organisées pour les travailleurs. Des centaines de milliers de travailleurs allemands accompagnés de leurs familles avaient découvert, durant les mois estivaux, grâce justement au *Gustloff*, les joies du repos annuel et du tourisme. Certes, il s'agissait d'une opération planifiée au niveau national. Certes, le slogan ministériel « La force par la joie », sous l'invocation duquel le nazisme avait lancé cette opération, était destiné à faire la propagande du régime

et à camoufler ses crimes. Mais les pauvres travailleurs peuvent-ils avoir la tête à de telles bagatelles quand les tarifs sont si bon marché, quand le cadre est si luxueux, quand la technologie et la science allemandes font de tels progrès et quand, surtout, se rappelle la camarade Pokriefke, on voyage sur un bateau *sans* classes, dont le magnifique confort est mis à la disposition de tous les Allemands sans distinction ?

Au milieu des années quatre-vingt-dix, Paul Pokriefke, journaliste de métier, soit parce qu'il succombe finalement aux supplications de Tulla, sa mère, soit par simple curiosité, soit encore parce qu'il décide de jouer à l'écrivain, commence à s'intéresser à l'affaire du *Gustloff*. Premier pas – euphorie Internet et nouvelle économie des années quatre-vingt-dix obligent –, il commence par cliquer sur son ordinateur à la recherche d'informations précises concernant le fameux bateau allemand et les conditions de l'attaque soviétique. Avec stupéfaction, il ne tarde pas à découvrir l'existence d'un immense réseau d'adolescents qui sont en train d'échanger leurs connaissances, leurs avis et leurs sentiments sur ce sujet. Stupéfaction au carré : ces jeunes n'hésitent pas à afficher leurs opinions pronazies et leur admiration pour les exploits mirifiques du Troisième Reich. Stupéfaction au cube : le cerveau de ces nazillons est le propre fils de Paul, Konrad. « Mais oui ! [commente l'infortuné père] C'est Mère qui a offert à mon fils [...] un Mac avec tout ce qui s'ensuit. Il avait à peine quinze ans quand elle lui a fait goûter cette drogue. La faute lui revient, à elle, à elle seule, si tout a raté avec ce garçon [...] : c'est au moment où Konrad a reçu l'ordinateur que toute la catastrophe a commencé ! »

En crabe est le premier roman important sur le monde du Web et son instrument. Un instrument qu'on pourrait dire spécialement inventé pour accélérer et pousser jusqu'à son zénith la fragmentation de la société. Aux forces dégénératrices qui phagocytent pour ainsi dire tout naturellement de l'intérieur l'unité du monde, ces forces entraperçues par Hermann Broch dès la fin des années vingt, est fourni maintenant l'outil, le moyen le plus efficace destiné à parachever la décomposition. Instrument ? Outil ? Moyen ? Encore une fois, dans ce cas le langage nous est de peu d'utilité. Dans *En crabe*, c'est l'ordinateur qui mène la danse, au départ insolente et anti-autoritaire, macabre à la fin. Sur leur site, les adolescents vont rapidement de découverte en découverte. Ils découvrent, aussi fasci-

nés que Tulla Pokriefke dans sa jeunesse, les réalisations spectaculaires du nazisme. Avant tout, ce paquebot représente à leurs yeux une conquête de la technique. Ensuite, sans être embarrassés par aucun pédagogue, ils « inventent », dans un état d'ivresse dû à l'absence du savoir, l'histoire interdite de leur pays. *Gustloff* n'est pas n'importe quel nom : le régime a baptisé ainsi ce bijou de l'Allemagne en l'honneur d'un membre du Parti, Wilhelm Gustloff, assassiné de sang-froid en 1936 par un jeune juif. La beauté technologique, plus l'idylle d'un peuple entier adonné aux jouissances estivales, plus l'impression que les juifs gâchent la fête et le bonheur du peuple allemand, plus le rappel du Martyr, plus les rêveries de la grand-mère : l'amalgame est suffisamment fort pour enflammer le petit-fils Konrad. Sur le même réseau un certain David, un autre jeune idiot allemand, se déguise en juif pour le seul plaisir d'engager avec Konrad un duel virtuel. Mais Konrad, fidèle à son écran et à ses idées sur l'honneur allemand, piège David, lui propose une rencontre et l'abat froidement. Il venge, pense-t-il, le Martyr. Il venge, pense-t-il, son pays humilié. Résultat ? Il fête son dix-huitième anniversaire en prison. Son père lui rend souvent visite. Le roman se termine après l'une de ces visites. Rentré chez lui, Paul se met à cliquer sur son ordinateur. Il ne tarde pas à tomber sur un site où, dans l'esprit de ceux qui l'ont conçu, son fils a désormais pris la place du Martyr Gustloff. « Nous croyons en Toi, écrivaient entre eux les nouveaux imbéciles, nous T'attendons, nous Te suivrons... » Et le père de conclure : « Ça ne finit jamais. Ça ne finira jamais. » Fin du roman.

Nous ne sommes pas obligés de croire à la fin du roman. La fin d'un roman n'est jamais la fin de la vie. Quelques jours auparavant, dans sa cellule, Konrad a écrasé de son poing la maquette du maudit bateau et s'est mis à lire, pour la première fois de sa vie, Kafka.

La question du roman dans le monde d'aujourd'hui...
Lire les grands romans du passé.