

Réflexions sur la nouveauté en littérature

Thomas PAVEL

Université de Chicago

Littérature Comparée, Langues et littératures romanes

Je soumettrai ici quelques réflexions sur les liens entre le culte de la nouveauté et le culte, voire même la sacralisation, de la littérature et de l'art, phénomène dont l'essor a coïncidé avec celui du désenchantement du monde, désenchantement auquel le culte de l'art a cru pouvoir offrir une réponse.

Plaçons-nous en 1829, à la fin de la troisième décennie du XIX^e siècle, lorsque la restauration de la paix en Europe, et celle, en France, d'un pouvoir monarchique constitutionnel, modéré donc par la représentation parlementaire, semblait définitive. C'est le moment qu'un important philosophe allemand a choisi pour annoncer la fin de l'histoire et le triomphe irrévocable de l'esprit. Il s'agit de Hegel, qui ajouta à cette proclamation celle de la *fin de l'art*, domaine devenu à son avis peu nécessaire dès lors que le vrai savoir philosophique a définitivement remplacé les connaissances précieuses mais insuffisantes jadis offertes par l'art et par la religion. C'est par ailleurs, le moment où, au contraire, selon Paul Bénichou, a eu lieu en France et non seulement en France le *sacre de l'écrivain*, à savoir l'établissement durable d'un pouvoir spirituel laïque, dont les racines plongeaient dans le siècle des Lumières, dont la réussite avait été rendue possible par les extraordinaires transformations sociales et politiques accomplies pendant la période révolutionnaire, et dont les grands pontifes ont été les écrivains (Victor Hugo en offrant le meilleur exemple), seuls censés avoir compris la nouvelle vérité du monde et à pouvoir la prêcher aux multitudes. À ces deux opinions antinomiques, il convient d'en ajouter une troisième, formulée à la même époque, à savoir vers la fin des années 1820, par Arthur Schopenhauer, témoin des grandes guerres qui ont ravagé l'Europe entre 1792 et 1815. Selon sa philosophie, qu'on peut considérer comme un défi lancé à l'invention des guerres de masse, les êtres humains, voire l'univers dans son ensemble, sont gouvernés par une volonté aveugle, génératrice de conflits sans fin et d'une servitude sans rémission. Incapables de s'y soustraire entièrement, les humains dont la nature, par un hasard inexplicable, jouit d'un brin de liberté, ont néanmoins le privilège de pouvoir choisir le retrait et la réflexion. Ce choix se présente sous au moins trois formes, dont la plus accessible est la contemplation du monde tel que présenté par l'art, les deux autres étant la morale de la bonté et le renoncement complet au règne de la volonté.

La fin des années 1820 propose donc trois manières de considérer l'art : selon Hegel, nous assistons à son crépuscule final; le sacre de l'écrivain, en France, affirme la mission réformatrice de l'art, en particulier celle de la littérature; selon Schopenhauer, enfin, l'art est un des rares lieux de refuge dans un univers cruel et atroce. Notons, par ailleurs, que ces opinions ont toutes été exprimées sous la forme de verdicts à la fois historiques et définitifs. Le premier accorde à l'art le simple rôle de divertissement dans un monde désormais gouverné par la pensée et donc capable d'assurer – de manière prosaïque, il est vrai – le bonheur humain : les exemples en sont fournis par les romans d'amour du début de XIX^e siècle signés par tant d'auteurs oubliés de nos jours, ou encore par la peinture allemande de l'époque dite *Biedermeier*, que Hegel méprisait à tort ou à raison. Le second voit dans l'art, et en particulier dans la littérature, l'évangile d'un salut laïc devenu enfin accessible, sinon même certain

– et c'est ce que prêche sur différents registres l'œuvre de Victor Hugo. Quant au dernier verdict, selon lequel l'art assure aux âmes blessées un lieu de solitude et de contemplation fort semblable à la retraite monastique, le destin de Marcel dans *À la recherche du temps perdu* de Proust en est sans nul doute l'illustration la plus fidèle.

En dépit de leurs divergences, ces trois verdicts ont chacun saisi un aspect essentiel du rôle de l'art et de la littérature à partir du XIX^e siècle. Le sacre de l'écrivain suivi, pour employer les termes de Paul Bénichou, par le temps des prophètes et des mages romantiques, tente de concilier les idéaux des Lumières – la liberté de l'esprit en particulier – avec la piété jadis enseignée par la religion afin d'instaurer une nouvelle « foi philosophique » dont la prédication est à la charge des écrivains. Il suffit de penser aux *Misérables* de Hugo, mais aussi à *César Birotteau* de Balzac et à *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, pour saisir la double portée de cette nouvelle autorité : les écrivains sont les seuls à savoir peindre les aspects visibles et moins visibles du monde tel qu'il est, mais aussi les seuls à prévoir et à prêcher son avenir.

Nous savons cependant qu'après 1848 l'attitude de beaucoup d'écrivains a changé, l'optimisme prophétique de la première moitié du siècle ayant fait place à la désillusion. Cette évolution au fond assez étrange – la tristesse et l'angoisse étant désormais devenues la grande spécialité de la littérature et de l'art « haut-de-gamme » juste pendant une période marquée par des progrès scientifiques, technologiques et médicaux sans précédent – a reçu plusieurs explications : selon Bénichou, comme par ailleurs selon Roland Barthes, elle serait due au retrait des idéaux sociaux des Lumières après l'échec de la Seconde République. D'où l'ironie et la méfiance avec laquelle, dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert décrit la révolution de 1848. En revanche, pour les nouveaux amis de Schopenhauer, devenus fort nombreux au moment où, après 1850, ses écrits commencèrent enfin à être lus et admirés, la vanité du progrès allait de soi. Le monde de la volonté aveugle, loin de résoudre la question de la souffrance humaine, ne pouvait que la perpétuer. C'est ce que les œuvres de Maupassant et des frères Goncourt en France, tout comme celles de Benito Pérez Galdós en Espagne, de Ugo Tarchetti et de Luigi Pirandello en Italie, de Jens Peter Jacobsen au Danemark, de Machado de Assis au Brésil et de Thomas Hardy en Angleterre, se proposaient de rappeler. Le retour à la religion opéré par Dostoïevski et par de nombreux écrivains français nés pendant le dernier quart du XIX^e siècle répond à la même désillusion. Notons en passant quelques autres courants tout aussi vivants : le roman à thèse dénonçant les méfaits de la philosophie, le réalisme social et, comme nous le verrons dans un instant, l'esthétisme inspiré, entre autres, par la philosophie de Friedrich Nietzsche.

L'on serait donc tenté de dire que Hegel s'est trompé en proclamant la fin de l'art : à nulle autre moment dans l'histoire, l'art et la littérature n'ont été si fertiles, si divers, si pénétrés de leur importance qu'au XIX^e et au début du XX^e siècle. Si on regarde les choses de plus près, cependant, on constate que certains aspects du progrès social, dont la scolarisation, l'augmentation des revenus et la croissance de la classe moyenne, ont profondément transformé les rapports entre le monde de l'art et la littérature et son public. Comme Tocqueville le notait dans *De la Démocratie en Amérique*¹, dans les sociétés démocratiques l'accessibilité de la culture a pour conséquence sa division en deux registres, dont l'un encourage la production d'œuvres capables de capter l'attention du grand nombre – par leur nouveauté, par leur facilité, et par leur caractère étonnant – alors que l'autre est destiné aux vrais connaisseurs, beaucoup moins nombreux. Les spécialistes du XIX^e siècle savent bien, en effet, à quel point la publication en feuilletons dans la presse à grand tirage a directement influencé la manière d'écrire les romans. Dans ces conditions, note Tocqueville, le public sera naturellement attiré par les ouvrages les plus excitants, les plus captivants, et fera

1 Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, vol. 2 [1840], éd. critique d'Eduardo Nolla, Paris, Vrin, 1990.

moins attention à leur qualité artistique :

Il y régnera une force inculte et presque sauvage dans la pensée, et souvent une variété très grande et une fécondité singulière dans ses produits. On tâchera d'étonner plutôt que de plaire, et l'on s'efforcera d'entraîner les passions plus que de charmer le goût².

Dans une société où toute la population sait lire, pense Tocqueville, la littérature devient une manière parmi d'autres de gagner sa vie, le mérite artistique n'est plus nécessairement la condition du succès et les rares grands auteurs seront entourés par une foule de marchands d'idées. Les véritables artistes, en revanche, écriront pour un petit public capable d'apprécier leur génie :

Il se rencontrera sans doute de loin en loin des écrivains qui voudront marcher dans une autre voie et, s'ils ont un mérite supérieur, ils réussiront, en dépit de leurs défauts et de leurs qualités, à se faire lire ; mais ces exceptions seront rares³.

Qu'elle soit populaire ou élitiste, la littérature du nouvel âge est définie, selon Tocqueville, par deux traits décisifs : elle doit satisfaire, d'abord, le besoin démocratique de nouveauté perpétuelle, la soif, jamais apaisée, de choses inattendues et inédites. Cette littérature, ensuite, doit infliger une sorte de « violence » au public complice qui exige « des émotions vives et rapides, des clartés soudaines, de vérités ou d'erreurs brillantes qui les tirent à l'instant d'eux-mêmes et les introduisent tout à coup, et comme par violence, au milieu du sujet⁴ ». La nouveauté et la violence – le bruit et la fureur pourrait dire un admirateur de Shakespeare – ces traits empêchent la littérature d'éclairer véritablement le monde, à la fois parce qu'à travers eux les écrivains populaires cherchent le succès facile et que le mérite supérieur et ses admirateurs sont rares.

Pas si rares que cela, les partisans du sacre de l'écrivain ainsi que ceux de Schopenhauer pourraient riposter, étant donné que la mission de la littérature – salvatrice pour les partisans du progrès ou consolatrice pour ceux qui souhaitent se retirer du monde –, bifurquant à son tour, communique à la formule élitiste les exigences de nouveauté et de violence en la rendant tout aussi attrayante aux yeux des artistes et de l'auditoire élégant que celle destinée au grand public.

Lorsque la foi connaît ce genre de bifurcation, qu'il s'agisse de foi religieuse à proprement parler ou encore de « foi philosophique » laïcisée, le résultat est la naissance d'une véritable mystique. Voici comment Edward Gibbon décrivait la version religieuse de ce phénomène tel qu'il s'est produit à l'apogée de l'empire romain :

La prospérité et la paix [noter la ressemblance avec la période tout aussi pacifique et prospère entre 1815 et 1853] produisirent la distinction entre chrétiens vulgaires et chrétiens ascétiques. La pratique peu rigoureuse et imparfaite de la religion satisfaisait la conscience de la multitude. Le prince ou le magistrat, le soldat ou le marchand, réconciliaient leur zèle fervent et leur foi implicite avec la pratique de leur profession, la poursuite de leurs intérêts et la satisfaction de leurs passions, mais les ascètes, qui obéissaient jusqu'à l'abus aux préceptes des évangiles, étaient inspirés par l'enthousiasme sauvage qui présente l'homme comme un criminel et Dieu comme un tyran. Ils renoncèrent véritablement aux affaires et aux plaisirs du temps ; ils condamnèrent l'usage du vin, de la viande et du mariage, châtièrent le corps, mortifièrent leurs affections et embrassèrent une vie misérable comme prix du bonheur éternel. Sous le règne de Constantin, les ascètes quittèrent le monde profane et dégénérèrent en faveur de la solitude perpétuelle ou des sociétés religieuses.⁵

2 Alexis de Tocqueville, *La Démocratie en Amérique*, vol. 2, 1ère partie, chapitre 13, op.cit., p. 63.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 62.

5 Edward Gibbon, *The Decline and Fall of the Roman Empire* [1776-1788], chapitre 37 (ma traduction) <http://www.ccel.org/g/gibbon/decline/volume1/chap37.htm>.

Le refus du monde et la rigueur des pratiques ascétiques, ces grands choix qui ont défini l'élite religieuse sous l'Empire romain, ressemblent étrangement à ceux que les élites artistiques et littéraires n'ont cessé de faire depuis que la société démocratique a divisé la culture en deux registres au milieu de XIX^e siècle. Depuis, tout comme la religion du temps de l'empereur Constantin, une bonne partie de la culture européenne haut-de-gamme, littérature et peinture en particulier, a tourné le dos au monde réel, cessant de s'intéresser « aux affaires et aux plaisirs du temps » (pour employer les termes de Gibbon), et, de surcroît, s'est crue et se croit encore autorisée à demander à son public d'immenses efforts pour pénétrer les mystères des œuvres qu'elle lui propose.

La nouveauté et la violence (j'ajoute, celle des passions et des formes) caractérisent l'ensemble de la culture démocratique, quel que soit son champ d'activité. En littérature, ces deux traits se retrouvent en poésie, dans le roman et dans le théâtre, qu'ils soient conçus pour plaire au grand public ou réservé aux élites. Les traits pour ainsi *mystiques*, à savoir le refus du monde et la rigueur quasi-ascétique des pratiques artistiques n'appartiennent, par contre, qu'à l'art et à la littérature « haut-de-gamme », qu'ils distinguent de l'art et de la littérature populaires. Tout comme *Ulysse* de Joyce, *Le Seigneur des Anneaux* de Tolkien mise sur la surprise et le choc, mais seule l'œuvre de Joyce cache le monde au lieu de le dévoiler. Seule cette œuvre impose au lecteur une initiation esthétique tout aussi difficile et laborieuse que l'initiation mystique.

Le refus du monde – ou, pour le dire autrement – la dévaluation, voire parfois la disparition, des aspects référentiels de l'art est encore avec nous. Ceux qui l'ont prescrit et défendu au cours du XX^e siècle sont allés bien au-delà du renoncement prêché par Schopenhauer, car si, pour le spectateur, la contemplation d'une œuvre d'art pourrait en principe remplacer la participation aux actions et aux conflits humains – situation dépeinte dans *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, ouvrage fondateur de l'esthétisme littéraire –, l'artiste et l'écrivain ont quand même besoin d'objets auxquels leurs œuvres fassent attention. La manière la plus simple de persuader les artistes de ne plus regarder le monde a consisté à diriger leur attention vers la technique artistique et littéraire elle-même. Comme le soutenait Clement Greenberg en 1939 à propos de la peinture, le sujet n'a plus d'importance, car désormais l'art existe pour lui-même et l'artiste « cherche à imiter Dieu en créant quelque chose qui subsiste en soi, quelque chose de *donné*, non-créé, indépendant du sens, des ressemblances ou des modèles⁶ ». Lorsque l'art devient pur et abstrait, le référent s'évanouit. Et s'il ne le fait pas, l'art qui en tient encore compte sera désigné comme « kitsch ». Or, si la *nouveauté* du grand art de la première moitié du XX^e siècle a consisté à refuser le monde, sa *violence* n'est pas sans rappeler les pratiques ascétiques. Le « kitsch » est particulièrement déplorable aux yeux de Greenberg dans la mesure où, il « prédigère l'art pour le bénéfice du spectateur, lui évitant tout effort, lui procurant un raccourci vers le plaisir, un détour qui évite ce qui est *nécessairement difficile* dans l'art véritable⁷ ». Le refus du monde prêché par la religion de l'avant-garde s'accompagne donc des pénitences, des sacrifices exigés (nous assure Greenberg, mais il n'est bien entendu pas le seul à le faire) par la véritable sainteté artistique.

Aussi, le long du XX^e siècle, la recherche de la nouveauté dans l'art et la littérature « haut-de-gamme » a-t-elle abouti, d'abord, à la mise du référent entre paren-

6 Clement Greenberg, "Avant-garde and Kitsch", in *Art and Culture : Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961, p. 6 (ma traduction).

7 *Ibid.*, p. 15.

thèses, ensuite à une gymnastique formelle souvent très difficile à suivre, et, enfin, au rejet résolu de l'accessibilité. Pourquoi plaire au public, cet art semble se demander, lorsqu'on peut lui faire violence? Pourquoi lui rappeler qu'il vit dans ce monde, lorsqu'on peut, lorsqu'on doit, le guider par la souffrance vers l'illumination?

Le besoin d'une nouveauté à la fois spectaculaire et « nécessairement difficile » (dans les termes de Greenberg), a continué d'orienter le travail de plusieurs grands romanciers récents : Thomas Pynchon (*Gravity's Rainbow*), David Foster Wallace (*Infinite Jest*), Don DeLillo (*Underworld*), et Roberto Bolaño (*2666*), dont les œuvres appartiennent à un sous-genre inédit, désigné par les critiques comme roman-système, méga-roman, roman-monde ou roman maximaliste. Le récent ouvrage que Stefano Ercolino a consacré à ce genre en décrit admirablement les grands traits, dont je mentionne

- concernant la dimension : la longueur considérable, l'ouverture encyclopédique et la complétude (j'ajouterais écrasante) des informations;
- concernant les défis lancés au lecteur : l'accent mis sur la dissonance, l'imagination paranoïaque et le réalisme hybride;
- au niveau de l'art du récit : l'exubérance diégétique (autrement dit la multiplicité des histoires racontées ou mentionnées), l'omniscience des narrateurs et l'engagement éthique⁸.

Comme cette liste de traits le suggère, le talent considérable de ces écrivains (en particulier de David Foster Wallace et de Don de Lillo) est souvent mis au service d'un projet qu'on a le droit d'appeler *stupéfiant*, au double sens du terme, qui désigne soit une chose qui provoque un étonnement extrême, une grande surprise, soit l'effet narcotique ou euphorisant de diverses substances toxiques. Dans certains de ces romans maximalistes, la réalité du référent n'est pas minimisée ou esquivée, comme c'était le cas chez les écrivains d'avant-garde de la première moitié du 20^e siècle, mais elle est plutôt évoquée dans tant de dimensions à la fois et dans des registres si différents les uns des autres que l'attention du lecteur, sollicitée dans toutes les directions, n'arrive pas à se concentrer, étant à chaque instant déroutée par le conflit entre l'immense abondance des informations offertes et la manière quasi insondable dont ces informations sont communiquées. La nouveauté de ces romans est frappante et grandiose, comme l'est par ailleurs la difficulté de les parcourir.

Ils n'offrent cependant pas la seule manière d'écrire de romans novateurs à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^{ème}. L'art qui désoriente le public, qui le « dérange » comme on dit, n'est pas la seule alternative au « kitsch », surtout si par ce terme on n'entend pas *tout* art qui n'est pas d'avant-garde, mais simplement l'art fabriqué pour la consommation de masse selon des formules stéréotypées, par exemple les séries télévisées du genre *The Fugitive* ou les histoires d'amour publiées dans la série Harlequin American Romance.

Car la littérature de qualité, celle dont la nouveauté demeure équilibrée et la lecture gratifiante, est toujours présente, nous offrant des œuvres remarquablement réussies. Je vous proposerai trois exemples, à savoir, par ordre chronologiques, *Un Héritage* de Sybille Bedford⁹ (1911-2006), *La Fleur bleue* de Penelope Fitzgerald¹⁰ (1916-2000) et *Une Histoire simple* (2001) de Claire Messud¹¹ (née en 1966). Ces œuvres se

8 Stefano Ercolino, *The Maximalist Novel. From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*, London, Bloomsbury, 2015.

9 Sybille Bedford, *Un Héritage*, [A Legacy, 1956], traduit de l'anglais par Florence Lévy-Paolini, Paris, Le Livre de poche, Paris, 2013.

10 Penelope Fitzgerald, *La Fleur bleue*, [The Blue Flower, Everyman, 1995], traduit de l'anglais par Bernard Turle, Paris, Stock, Nouveau Cabinet Cosmopolite, 1997.

11 Claire Messud, *Une Histoire simple*, suivi de *Les Chasseurs* [A Simple Story dans le volume *The Hunters*, Harvest Books, 2001], traduit de l'anglais par France Camus-Pichon, Paris, Gallimard, Du Monde Entier, 2004.

distinguent par d'inoubliables alliances entre l'attention qu'elles font au monde et la discrétion des moyens employés, entre l'importance des thèmes choisis et la confiance accordée au lecteur, entre, enfin, l'élégance, la grâce de la narration et le drame profondément troublant qu'elle met en scène.

Dans les deux premiers romans il s'agit de personnages qui ne comprennent pas bien le monde qui les entoure – des individus rêveurs, distraits, inattentifs, et pourtant tellement sûrs d'eux-mêmes qu'ils semblent appeler la tragédie. Chez Sybille Bedford nous apprenons l'histoire d'une famille qui ne fait aucun effort pour s'adapter à la société dans lequel elle vit : les von Felden, noblesse badoise, qui, à la fin du XIX^e siècle, continuent de vivre dans leur château selon leurs vieilles habitudes, comme si la Prusse n'avait pas récemment vaincu leur France bien-aimée ni pris énergiquement le pouvoir dans toutes les terres allemandes du Rhin à la mer Baltique. Le choix du baron von Felden et de ses deux fils Julius et Johannes est celui du laisser-aller, du sans-souci, de la liberté de bon ton, de la tolérance et des accommodements personnels, traits confrontés à la nouvelle et terrible alliance tacite entre, d'une part, la violence de l'État tout-puissant soutenu par son armée et, d'autre part, la montée de la puissance de l'argent. Observatrice attentive de ce monde, Sybille Bedford ne cache pas son mépris pour sa nouveauté ni pour la violence qu'il encourage. Ceci ne la rend certes pas nostalgique du passé, au contraire même, car le dénouement du roman établira les protagonistes dans des pays plus libres, plus détendus, la France et le Royaume Uni, où leur fortune leur permettra de survivre sans rendre de comptes à l'État qu'ils ont quitté. Le couple formé par Julius von Felden, paisible possesseur de trois singes apprivoisés et dépensier incorrigible, et par son épouse Melanie Merz, héritière des Merz, famille israélite berlinoise immensément riche et calmement conformiste, sera ébranlé par le destin que le Second Reich réserve à Johannes von Felden, frère de Julius. Appelé au service militaire, le jeune Badois élevé dans une atmosphère de détente amicale, n'arrive pas à supporter la légendaire sévérité de l'armée prussienne et s'enfuit. Son père l'accueille sans se soucier des conséquences, mais les autorités militaires obligées de traquer le déserteur le poursuivent, le découvrent (grâce à la dénonciation secrète d'un membre de la famille) et le renvoient au régiment, où Johannes, déprimé, perd la raison. L'honneur de l'armée étant en jeu, on l'enrôle dans les rangs et on le promeut au grade de capitaine, bien qu'en réalité il ne fasse rien d'autre que de s'amuser auprès des chevaux du régiments, les seuls êtres dont il supporte la proximité. Tué par erreur lors d'un contrôle, sa mort déclenche un immense scandale politique au cours duquel les factions les plus diverses prennent position en faveur du martyr. Julius et Melanie ne savent pas bien quoi penser, la seule chose qu'ils déplorent étant la capture initiale de Johannes, qu'on aurait, pensent-ils, pu éviter. Mais ce bref résumé d'une branche importante de l'intrigue ne rend pas compte des nombreux portraits d'acteurs, l'un plus précis et plus drôle que l'autre, ni des ramifications à la fois banales et inattendues de l'action. Une chose est cependant certaine : ces portraits et ces ramifications, loin de disperser l'attention du lecteur, la dirigent amicalement vers la conclusion du spectacle, qui consiste à montrer combien peu préparés ont été l'ancienne noblesse rhénane, polie et distraite, et les riches israélites de Berlin, moroses et généreux, à affronter les défis d'un monde qui les respecte encore mais aux yeux duquel ils n'ont aucun poids.

S'agit-il d'un roman réaliste? Certainement pas. L'art de Sybille Bedford est celui des passages brefs, allusifs, alliant humour et mélancolie, il est celui des dialogues interrompus, des descriptions ponctuelles, destinées à faire croire au lecteur qu'il a déjà vu, qu'il connaît déjà, toutes ces choses et que la moindre allusion suffit pour les lui rappeler, comme s'il s'agissait d'une séance de remémoration courtoise à propos de personnes jadis connues mais presque oubliées depuis. L'effet se situe d'ailleurs aux antipodes de celui que chercheront à obtenir vingt ans plus tard les brillantes

descriptions infiniment détaillées de *La vie. Mode d'emploi* de Georges Perec, en 1978. L'image de ces personnes ainsi que celle de la société dans laquelle elles évoluent est réalisée grâce à de multiples touches placées rapidement par une artiste qui sait exactement ce qu'elle veut évoquer et qui, grâce à sa vivacité, parvient à s'entendre avec ses lecteurs, à condition, bien entendu, que ceux-ci soient tout aussi prompts et perspicaces. Si c'est le cas, ces lecteurs déchiffrent en arrière-plan une réflexion, d'abord, sur le sens de l'histoire (en particulier l'essor de l'État bureaucratique, expression du triomphe hégélien de l'Esprit et incarné dans le deuxième Reich allemand fondé en 1870), sens saisi à travers les désagrémentes de ses victimes les plus distinguées et les moins fautives, ainsi qu'une comédie de mœurs, ensuite, dont on arrive à discerner graduellement les résonances tragiques. Comme chez Virginia Woolf, grâce, rapidité, exactitude – et comme résultat final, une fresque aussi fascinante que celles d'Anthony Trollope et des portraits aussi précis que ceux de Jane Austen. La nouveauté en est frappante, surtout dans la mesure où elle fait toujours appel à la complicité amicale des lecteurs.

Plus calme et laborieux, mieux concentré sur un seul sujet et groupe de personnages, mais tout aussi surprenant et inoubliable, le roman *La Fleur Bleue* de Penelope Fitzgerald raconte la jeunesse et le premier amour du grand poète romantique allemand Novalis, pseudonyme de Friedrich (Fritz) von Hardenberg. Tout comme Sybille Bedford, Penelope Fitzgerald ne plonge pas ses regards dans la vie intérieure des personnages, sujet favori des romanciers modernistes, mais, au contraire, se moque assez cruellement des spéculations concernant la subjectivité. À Iena, le jeune von Hardenberg assiste au cours de philosophie de Fichte, qui les instruit :

« Messieurs! retirez-vous dans vous-mêmes! Retirez-vous dans votre propre esprit! »
Et il continue : « Messieurs! que votre pensée soit un mur. » Tous l'écoutent. « Avez-vous pensé le mur? » demanda Fichte. « Maintenant, messieurs, que votre pensée soit ce qui a pensé le mur¹² ».

Bien qu'elle reproduise en exergue une citation de Novalis : « Les romans ont leur origine dans les insuffisances de l'histoire », Fitzgerald est loin de croire, à l'instar de Novalis, que le roman a pour tâche d'éclairer les profondeurs insondables de l'esprit et de l'univers. Son but consiste plutôt à capter la vie difficile et chaotique, parsemée d'obstacles, de gens qui, tout en se serrant les uns contre les autres, s'ignorent et se blessent mutuellement. La mortalité d'abord : Novalis vivait à une époque où peu de personnes étaient assez fortunées pour dépasser l'âge de 30 ans, époque où les soins médicaux flottaient entre l'ignorance et l'imposture et où, pour survivre, les familles devaient engendrer autant d'enfants que possible, les choix d'une épouse étant une des tâches les plus délicates dans l'existence d'un jeune homme. C'est cette tâche, d'une banalité et d'une difficulté étonnantes, que Hardenberg doit accomplir, à la fois excité et aveuglé par les excès de son imagination poétique. Débordant d'énergie, loquace, sûr de sa vocation poétique, ayant, comme il note dans son journal, « un certain sens inexprimable de l'immortalité¹³ », son attention, dirigée vers les profondeurs invisibles (à l'existence desquelles Penelope Fitzgerald n'a pas l'air de prêter foi), néglige, voire refuse, de saisir ce qui se passe à côté. Il ne remarque même pas l'amour qu'il inspire à Karoline Just, modèle de discrétion et de dévouement, mais un peu plus âgée que lui, et tombe follement amoureux d'une enfant de douze ans, Sophie von Kuhn, ni belle, ni intelligente, n'ayant aucune personnalité, mais qui, naturelle et spontanée, finit par plaire au père et à un des frères de Fritz. L'aime-t-il? Oui, de manière romantique, car il voit en elle « son esprit, son guide » (quel que soit

12 Penelope Fitzgerald, *op. cit.*, chapitre 8, p. 302.

13 *Ibid.*, p. 317.

le sens de ces termes). Lorsque, en revanche, la fin de Sophie approche, car la jeune enfant a la tuberculose impossible à guérir à l'époque, la sœur de Sophie demande à Fritz de dire à la malade, jour après jour, qu'elle a l'air mieux, un peu mieux, et que bientôt, dès qu'il fera plus chaud, elle pourra sortir dans le jardin. « Je ne peux pas lui mentir », s'écrie Fritz, « tout comme je ne peux pas me mentir à moi-même ». La réponse de la sœur de Sophie est cinglante : « Je ne sais pas en quelle mesure un poète se ment à lui-même¹⁴ ». Le poète en question sort précipitamment et ne revient plus. Faire attention à l'être aimé, en prendre soin, n'est pas ce qu'il pense devoir faire. Le regard qui se tourne, bifurqué, vers ses propres rêves et vers le cœur irréel du monde glisse sans s'arrêter sur les souffrances réelles du prochain. Difficile d'imaginer une mise à nu plus exacte de l'idéalisme romantique.

À l'inverse du roman de Penelope Fitzgerald, *Une histoire simple* de Claire Messud nous parle de la survie du dévouement dans notre univers asservi à la prospérité et au « fais ce que voudras ». La protagoniste, Maria Poniatowski, est née dans un village d'Ukraine, en Union Soviétique. Envoyée pendant la guerre dans un camp de travail en Allemagne, elle réussit à s'enfuir grâce à la déroute semée par les bombardements anglais et américains. Dans un camp réservé par les libérateurs aux personnes déplacées, elle rencontre le polonais Lev, son grand amour, l'épouse, et part au Canada avec son mari et leur fils nouveau-né. Ils s'établissent à Toronto où ils prospèrent, Lev comme travailleur, Maria comme femme de ménage dans différentes maisons, en particulier celle de Mrs. Ellington. Son fils grandit, il se lie avec une fille maigre comme un clou, il l'épouse, ils ont une grande maison et des enfants, ils s'éloignent de Maria, Lev tombe malade et meurt. Peu à peu la belle-fille de Maria grossit, elle ne sort plus de la maison, elle et son mari divorcent, Mrs Ellington vieillit et doit être mise dans une maison pour retraités. Le sens de la fin envahit Maria, la fin des autres, bien entendu, car elle reste toujours vivante et dévouée, silencieusement déçue, cependant, par le recul du devoir et de la gratitude. Et tout comme au dernier moment d'*Un cœur simple* de Flaubert Félicité, qui n'a jamais vécu que pour les autres, regarde émerveillée son perroquet empaillé, ici Maria achète un gros tableau lors d'une vente d'art bas-de-gamme : un coucher de soleil tropical. En visite chez Mrs. Ellington devenue presque aveugle, Maria lui raconte le tableau, dont les détails, sans doute pénibles à voir, dans son récit rayonnent de beauté. Mrs. Ellington s'endort apaisée.

Entourée par la prospérité et par le « fais ce que voudras », mais également troublée par l'approche de la fin, Maria continue de trouver le sens de la vie dans l'attention dirigée vers quelque chose d'autre que soi-même. Qu'elle s'oriente vers les besoins de ceux qui nous entourent ou encore vers l'art – l'art le moins réussi –, cette attention, nous rappelle le récit de Claire Messud, est notre faculté la plus précieuse.

Un mot pour conclure : oui à la nouveauté, à la nouveauté sans violence, celle qui ne tourne pas le dos au monde et qui n'impose pas au lecteur les dures épreuves de l'ascétisme esthétique. Une nouveauté qui nous invite à regarder autour de nous, à réfléchir sur le destin, sur l'attention, sur la générosité, sur la souffrance, bref sur la vérité de notre condition.

14 *Ibid*, p. 468.