

LA PEUR DE L'INCERTITUDE

John Brenkman

Où en sont les choses avec le roman européen aux États-Unis aujourd'hui ? Lorsque le directeur de *L'Atelier du roman* m'a posé cette question la première fois, j'ai spontanément répondu : Nulle part. Tel est le paradoxe de la globalisation : plus nous nous voyons, nous les Américains, placés au premier plan de la globalisation, moins nous voulons connaître quelque autre endroit que ce soit dans le monde. Les éditeurs américains, bien qu'appartenant à des conglomérats allemands, sont de moins en moins intéressés par la publication d'œuvres européennes ; les auteurs étrangers sont lus aux États-Unis seulement après qu'ils sont devenus célèbres ailleurs ; les débats littéraires à l'étranger, comme celui sur Michel Houellebecq, ne sont rapportés dans le *New Yorker* qu'au titre de l'amusante grandiloquence d'intellectuels surchauffés.

Pour vraies qu'elles soient, toutes ces réactions échouent à noter ce qui *n'est pas* nouveau dans l'actuelle attitude américaine à l'égard du roman européen. Quand je réfléchis à ce problème dans la perspective d'un critique littéraire, quand je pense à la réceptivité au roman des chroniqueurs et des critiques, des enseignants et des théoriciens, je vois une résistance envers le roman qui va beaucoup plus loin, une sorte de résistance esthétique, laquelle n'est en réalité pas sans rapport avec la perception et les mythes américains à propos de l'Europe. Les romanciers américains, de James, Faulkner, Ellison et Nabokov jusqu'à un très grand nombre de contemporains, ont sondé le roman européen à travers leur recherche personnelle d'une esthétique, pourtant les critiques amé-

ricains saisissent rarement le roman américain comme faisant partie de l'histoire du roman dans son ensemble. Au-delà du simple chauvinisme, quelles sont les habitudes intellectuelles et esthétiques qui étayent cette résistance américaine au roman ?

Je vais essayer de répondre non seulement pour esquisser la scène critique américaine, mais pour débusquer les défauts de cette résistance esthétique même.

Le mobile qui anime la critique américaine depuis le début du xx^e siècle est de fonder une tradition littéraire spécifiquement américaine. Aussi nécessaire et louable qu'il soit, cet effort en a été invalidé. Les écrivains américains ont été lus essentiellement par rapport les uns aux autres sans référence à leurs prédécesseurs et contemporains européens ou même anglais (d'où l'illusion d'une tradition littéraire américaine autochtone), et la littérature américaine, le roman en particulier, a constamment été déchiffrée dans l'espoir d'y retrouver des images de la Nation (d'où l'illusion que l'histoire nationale et l'histoire littéraire sont le déploiement même d'un soi *américain*, d'un espace *américain*, d'une destinée *américaine*).

Derrière ces illusions (qu'elles aient été utilisées pour célébrer ou pour critiquer la Nation), reposent le mythe de l'exception américaine, la définition fondatrice de l'Amérique par elle-même contre l'« Europe », le rêve de construire une nation du Nouveau Monde préservée des monarchies du Vieux Monde, des privilèges héréditaires et de la pauvreté inéluctable. La Nation n'était pas chargée de passé et elle était bénie d'une destinée unique, à la fois évasion hors de l'Histoire et origine nouvelle de l'Histoire. Ce mythe s'est créé dès le commencement de la république, au mépris des preuves plus qu'évidentes selon lesquelles, dans le Nouveau Monde, l'esclavage surpassait de loin les hiérarchies déshumanisantes du Vieux Monde ; aujourd'hui encore, comme l'opposition Nouveau Monde-Vieux Monde se dissout dans le Nouvel Ordre mondial, ce mythe continue à survivre dans la croyance, à la fois naïve et cynique, que la globalisation offre au monde entier la chance de devenir l'Amérique.

Le refrain Vieux Monde-Nouveau Monde a souvent étouffé la musique des romans américains. Se rappelant les différents éditeurs américains qui ont initialement rejeté *Lolita*, Vladimir Nabokov rap-

porte qu'« un lecteur, par ailleurs fort sensé, après avoir feuilleté la première partie, ne craignit pas de conclure que *Lolita* dépeignait “la vieille Europe débauchant la jeune Amérique”, tandis qu'un autre mouilleur d'index y voyait “la jeune Amérique débauchant la vieille Europe”¹ ». Les allégories de vieille Europe et de jeune Amérique déforment encore aujourd'hui les interprétations de Henry James ; le fait qu'il était lui-même fasciné par les réalités très différentes de l'Europe et de l'Amérique et qu'il a joué la mélodie de l'innocence et de la corruption sur plusieurs clés a favorisé une sorte d'obsession sur la question de son américanité. Et bien que ses essais critiques suggèrent la complexité de ses affinités avec Balzac, Flaubert, Tourgueniev aussi bien que le roman anglais familial dans la création de sa propre esthétique romanesque, les critiques sont plus enclins à dépister ses dettes à Hawthorne et Emerson. James (l'esthète expatrié qui a quitté l'Amérique) et Nabokov (l'esthète expatrié qui est venu en Amérique) troublent la tradition de l'autochtone. Plutôt que de saisir les fils du roman européen qui ont conduit ces romanciers à recréer le roman en Amérique, nous nous agitions sur ce qui fait d'eux des Américains.

« L'histoire du roman (de la peinture, de la musique) est née de la liberté de l'homme, de ses créations entièrement personnelles, de ses choix. Le sens de l'histoire d'un art est opposé à celui de l'Histoire tout court. Par son caractère personnel, l'histoire d'un art est une vengeance de l'homme sur l'impersonnalité de l'Histoire de l'humanité². » J'aime imaginer les bouleversements que provoquerait cette hardie déclaration de Milan Kundera sur notre conception de la tradition littéraire américaine. Car, bien que Kundera vise Hegel et Marx, sa remarque va droit au cœur de l'habitude la plus invétérée de la critique américaine, celle qui ne cesse d'essayer d'emballoter l'histoire de la littérature américaine dans le linceul de l'histoire de l'Exception américaine.

La réception de l'œuvre de Kundera en Amérique, ses romans et ses essais, fournit, en effet, une bonne occasion à celui qui veut comprendre le

1. « À propos de *Lolita* », postface de Vladimir Nabokov à *Lolita*, Gallimard, Folio, Paris, 1981, p. 498. Toutes les citations de Nabokov sont extraites de cette postface.

2. Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard, Paris, 1993, p. 28.

rapport au roman européen qu'ont aujourd'hui les États-Unis. Dans la mesure où cette question dépasse les limites de mes remarques, permettez-moi d'emprunter un raccourci. À mon avis, les essais de Kundera, très lus, exposent en fait les caractéristiques de l'aversion américaine envers le roman européen, sans doute par inadvertance et certainement sans préméditation, de sa part. Ses mots clés entretiennent une certaine confusion parmi ses défenseurs aussi bien que ses adversaires. Liberté. Individualité. Autonomie. Quels mots agréables ! Sauf que leur résonance, dans le cadre politico-culturel américain, ne s'accorde pas avec le timbre particulier de la propre voix européenne – et romanesque – de Kundera.

Considérons ceci, de *L'Art du roman* : « Mais c'est précisément en perdant la certitude de la vérité et le consentement unanime des autres que l'homme devient individu. Le roman, c'est le paradis imaginaire des individus. C'est le territoire où personne n'est possesseur de la vérité, ni Anna ni Karénine, mais où tous ont le droit d'être compris, et Anna et Karénine ¹. »

Et ceci, des *Testaments trahis* : « L'ironie veut dire : aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements » (p. 237).

Les adversaires américains de Kundera voient dans ces affirmations l'expression d'une suffisance politique ou morale, ou condescendent à y voir un enthousiasme est-européen purement local pour des truismes américains : « Tout cela sonne très familier, comme une réinvention du livre de Lionel Trilling, *Liberal Imagination* ; ce qui est entièrement compréhensible, étant donné l'expérience de Kundera d'un monde totalitaire, mais qui ne va pas plus loin qu'une certaine allégorie de la liberté de parole. » Les défenseurs de Kundera voient la même chose mais eux regardent à travers des lunettes plus roses : son « paradis imaginaire des individus » devient le modèle de démocratie utopique d'une « communauté où la tolérance et la curiosité, plus que la poursuite de la vérité, seraient les principales vertus intellectuelles ² ».

1. Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, Paris, 1986, p. 194.

2. Richard Rorty, *Essais sur Heidegger et autres écrits*, PUF, « L'interrogation philosophique », Paris, 1995, p. 122.

À première vue, ces évaluations contrastées reflètent les débats actuels : le relativisme « postmoderne » et le perspectivisme nietzschéen clarifient-ils ou brouillent-ils les valeurs démocratiques ? Pourtant le noyau de l'œuvre de Kundera ne se réfère en rien à des valeurs politiques, à des idéaux ou à des banalités. Son choix même d'Anna et de Karénine pour représenter le paradis des individus le clarifie de façon saisissante. Ce que les commentateurs ne voient pas dans le paradis des individus, ce sont les individus mêmes, pour lesquels il ne s'agit absolument pas de paradis. Un passage de *L'Immortalité* est plus à même que je ne le suis de commenter les enjeux théoriques :

Longtemps, elle était restée étendue là, croyant sentir le courant la traverser, emportant toute souffrance et toute saleté : son moi. Étrange, inoubliable moment : elle avait oublié son moi, elle avait perdu son moi, elle en était libérée ; et là il y avait le bonheur.

Ce souvenir fit naître en elle une pensée vague, fugace, et pourtant si importante (la plus importante de toutes, peut-être) qu'Agnès tenta de la saisir avec des mots :

Ce qui est insoutenable dans la vie, ce n'est pas d'être, mais d'être son moi...

Vivre, il n'y a là aucun bonheur. Vivre : porter de par le monde son moi douloureux.

Mais être, être est bonheur. Être : se transformer en fontaine, vasque de pierre dans laquelle l'univers descend comme une pluie tiède ¹.

« Ce qui est insoutenable dans la vie, ce n'est pas d'être, mais d'être son moi... » L'histoire du roman est le paradis des individus aussi longtemps que chaque roman amène à la lumière la douleur de l'individuation. C'est la question du *principium individuationis* qui a hanté Nietzsche ; il l'a associée avec le « calme » apollinien. Il a toutefois ajouté ensuite que le Grec apollinien était obligé de reconnaître que « son existence, toute de beauté et de mesure, reposait sur un mystérieux fondement de douleur ² ». Lorsque Kundera affirme l'individualité, la

1. Milan Kundera, *L'Immortalité*, Gallimard, Paris, 1990, pp. 308-309.

2. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, « Folio Idées », Paris, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, chap. 4, p. 38.

liberté, l'autonomie, il le fait tout en sachant que la luminosité des personnages romanesques, des individus créés par le roman, brille de la douleur de l'individuation.

Sans cette conscience, son autre grande affirmation – « Suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa *morale* » (*L'Art du roman*, p. 18) – serait dénuée de sens. En effet, cette affirmation, plus que toute autre, va à l'encontre de la nature même de la critique américaine du roman. Le premier critique américain à produire une théorie du roman a été Wayne Booth dont le magistral *The Rhetoric of Fiction* fut publié en 1961. L'influence de ce livre est considérable. Il a fondé les méthodes critiques et une perspective morale qui sont désormais une seconde nature de la critique américaine, de la façon dont on enseigne aux adolescents à lire les nouvelles jusqu'aux hypothèses des théoriciens qui ont depuis longtemps abandonné le néo-aristotélisme de Booth. Pour Booth, le devoir central de la lecture d'un roman est le jugement ; on ne lit que pour arriver à des jugements psychologiques et moraux solides des personnages. Il a avancé sa théorie avec la conscience aiguë que le roman moderne – commençant, ce qui n'est pas étonnant, avec James et atteignant un point de crise avec Nabokov – met de tels jugements en péril, surtout en favorisant « l'incapacité du lecteur à se dissocier d'un centre de conscience pervers présenté à lui avec toutes les auto-justifications séductrices d'une rhétorique habile ».

La peur de l'incertitude morale résultant de la lecture de romans remonte au moins à Paolo et Francesca de Dante ; sa résistance et sa forme précise dans la critique américaine contemporaine sont frappantes. Elle anime les deux camps de nos « guerres culturelles » courantes, les néo-conservateurs et la « gauche culturelle », opposant leurs certitudes morales les uns aux autres. Mais elle pointe même chez l'admirateur le plus fervent et le plus exhaustif de Kundera, le philosophe Richard Rorty, qui lui-même adopte une distance de principe vis-à-vis des antipodes polémiques du débat culturel actuel. Rorty a infusé un esprit cosmopolite dans le pragmatisme américain d'abord en surmontant la division entre philosophies « anglo-américaine » et « continentale », ensuite en réécrivant l'histoire de la philosophie moderne, et en plaçant John Dewey près de Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Derrida. Il y a

inclus les essais de Kundera sur le roman afin de souligner son propre point de vue selon lequel le pluralisme et le relativisme de la littérature offrent quelque chose qui va au-delà des efforts de la philosophie pour fonder le soi, la morale ou la justice en tant que principes premiers. Les « ironistes » modernes, spécialement les romanciers, expriment une méfiance enjouée envers tout « vocabulaire définitif » et se délectent à en créer de nouveaux, soit, comme Proust, à la poursuite d'« auto-création », « autonomie » ou « perfection personnelle », soit, comme Nabokov, afin de « nous aider à éviter la cruauté... en nous mettant en garde contre les tendances à la cruauté inhérentes à toute recherche d'autonomie ».

Dans une étude pleine de nuances sur Nabokov¹, Rorty soutient que « Nabokov le romancier ne se souciait pas d'être un esthète, même si Nabokov le théoricien ne pouvait donner de meilleure explication sur sa propre pratique », comme dans sa fameuse déclaration : « *Lolita* ne contient aucune leçon morale. À mes yeux, un roman n'existe que dans la mesure où il suscite en moi ce que j'appellerai crûment une volupté esthétique... » Le roman lui-même dépasse, selon Rorty, le « contraste moral-esthétique » de Nabokov car, en fin de compte, il « dramatise la tension entre l'ironie privée et l'espoir libéral », particulièrement en reliant la volupté (esthétique) et la cruauté (morale), révélant ainsi « cette sorte de cruauté *spéciale* dont sont aussi capables ceux qui sont capables de volupté ». Rorty illustre très habilement cette thèse en établissant des parallèles entre la négligence d'Humbert Humbert envers la souffrance de *Lolita* et la négligence du lecteur envers les images de souffrance facilement oubliées que Nabokov appelle « les nerfs moteurs du roman, les formules secrètes, les coordonnées subliminales qui ont donné sa structure au roman ». « Subitement *Lolita* contient une "leçon morale", écrit Rorty. Cette morale n'est pas toutefois de ne pas toucher aux jeunes filles mais de faire attention à ce qu'on fait et en particulier de faire attention à ce que les gens disent. Car il pourrait s'avérer – très souvent il s'avère – que les gens essaient de vous dire qu'ils souffrent. »

1. Richard Rorty, « Le barbier de Kasbeam : Nabokov sur la cruauté », in *Contingence, ironie et solidarité*, Armand Colin, coll. « Théories », Paris, 1993.

Pour conclure par la suite que, contrairement à Nabokov le théoricien, « le langage littéraire est, et il le sera toujours, parasite au langage ordinaire, en particulier au langage ordinaire moral ».

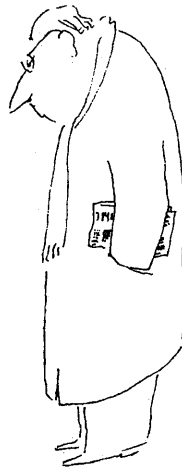
Néanmoins, quelle peut être la force des avertissements contre la cruauté latente dans la poursuite de la volupté, quelle peut être la résolution du nœud moral-esthétique du langage littéraire, si la morale de *Lolita* « n'est pas de ne pas toucher aux jeunes filles mais... » quelque chose d'autre ? Car n'est-ce pas le drame d'Humbert Humbert que son désir soit éveillé seulement par les petites filles, nœud même de volupté et de cruauté, de beauté et de négligence, qui est au cœur du roman ? Sans l'objet pédophile, Humbert n'a aucun sens de la beauté ; sans le dard du désir de la nymphette, le monde ne lui offre aucune promesse de volupté ; sans l'illusion de sa soumission volontaire, il n'a aucune perspective d'autocréation. En d'autres termes, Rorty ne peut sauver la morale de cette histoire (empathie pour la souffrance des autres, attention à la cruauté) qu'en écartant la source de la force morale-esthétique du roman et en ignorant que la perversion d'Humbert crée ce moi douloureux qu'il porte à travers le monde. La perversion n'est pas secondaire aux énergies esthétiques qui animent la narration d'Humbert ; sa prose élabore, et est élaborée, comme son désir illicite et son individuation douloureuse. Et c'est en cela que consiste l'aventure que Nabokov a entreprise en écrivant *Lolita* à la première personne, réalisant ainsi la volupté esthétique de sa propre prose à travers le désir sexuel et l'agonie de son protagoniste pervers. De quelque manière qu'on envisage les mécanismes et les conséquences de cet acte romanesque, le résultat n'en sera pas la certitude morale.

La persistance de la peur de l'incertitude morale dans la critique romanesque américaine est telle qu'elle est partagée à la fois par les ironistes postmodernes et les néo-aristotéliens, les néoconservateurs et les gauchistes culturels, par les mythographes américanistes et les post-philosophes cosmopolites. Je refuse d'attribuer cette peur à notre héritage puritain, le suspect de service habituel. La disposition pour la globalisation et le consumérisme ne cadre pas vraiment avec le puritanisme ; en réalité, ce dernier revient aujourd'hui dans la culture américaine principalement sous la forme de réaction à la « permissivité »

que le consumérisme et sa « liberté de choix » vide de sens, poursuivis avec avidité par tous les Américains, y compris les pseudo-puritains eux-mêmes, tendent à stimuler. Le besoin de certitude morale qui se manifeste dans la résistance esthétique au roman a une généalogie qui s'élève sur plusieurs couches, et est très contradictoire. Prenant son origine sans doute dans le conformisme moral du puritanisme, il a acquis son inflexion spécifiquement américaine dans sa tentative de fournir, par la tradition littéraire américaine, un soi représentatif d'Histoire nationale. L'inflexion contemporaine révèle pourtant un aspect de la disposition consumériste elle-même : à savoir, sa fuite infinie de la douleur d'individuation, autrement dit de la lumière de souffrance qui illumine le paradis des individus et empêche que la Liberté, l'Individualité, l'Autonomie sonnent si creux.

J. B.

(Traduit de l'anglais par Doris Saclabani.)



sempé.