

## LITTÉRATURE, FUTUR ANTÉRIEUR

**Jean Rouaud**

Il y a quelques années on m'avait invité à Forlì en Italie, petite ville d'Emilie à mi-chemin entre la prestigieuse Bologne et la Rimini balnéaire de Fellini, à participer à une série de conférences autour du roman, ce qui revient à chaque fois à aborder le problème—car le roman fait toujours problème—sous un angle assez désespérant pour un romancier, à savoir: la mort du roman, ou la crise du roman, ou dans sa version pseudo-optimiste: y a-t-il une vie après le roman. Ce qui, cette façon de tourner autour du pot, pourrait se formuler plus simplement: le roman, c'est de l'histoire ancienne. Car si on s'intéresse autant à sa disparition, ce n'est pas forcément pour s'en lamenter étant donné le peu de considération dans lequel le tiennent les milieux intellectuels, qui se piquent de lire des essais, de la matière pensante, mais ne s'abaisseraient pas à lire cette production d'un autre temps, comme s'il ne restait plus que ces sombres idiots de romanciers pour s'imaginer que l'intelligence du monde puisse passer encore par le récit.

Cette fois, on considérerait sans doute que le roman était entré dans une phase de coma dépassé, puisqu'on me demandait d'intervenir sur un sujet imposé et ainsi formulé: film, vidéo-clip, narration virtuelle, quel sera le futur du roman? Réfléchissons. À moi qui écris des romans, on me demande donc d'imaginer un avenir sans moi? Bon. Peut-être qu'écrire des romans relève de l'acharnement thérapeutique, soit, mais l'embêtant c'est que je ne comprenais rien à ce qu'on me demandait. Le film, j'ai bien sûr ma petite idée, il m'est arrivé d'aller au cinéma, et le vidéo-clip, de zapper sur des chaînes musicales où des chanteurs ne tenant pas en place chantent devant des ventilateurs dans des tee-shirts mouillés, ce qui n'est pas sans risque, mais la narration virtuelle, je ne

voyais absolument pas de quoi il retournait. Depuis deux mois que je connaissais le thème de la table ronde, je n'avais même pas eu la curiosité de me renseigner tellement le concept ressemblait à une de ces manœuvres récurrentes pour se débarrasser de cette vieille et encombrante idée de la littérature. J'ai donc imaginé qu'il s'agissait de rêver à de grands et somptueux romans qui, au moment de la confrontation avec la page blanche—ou l'écran bleu de l'ordinateur—, ne dépassent jamais le stade de la première phrase. Des romans en puissance, en somme, qui ne voient jamais le jour, ce qui a cet avantage d'éviter la confrontation cruelle avec le jugement du lecteur, de grands romans au bénéfice du doute puisqu'ils demeurent à l'état de volonté, selon cette idée couramment admise que les plus beaux livres sont ceux qui n'ont pas été écrits, illustration du vieux concept manichéen, gnostique, ou cathare, selon lequel il n'y a que l'esprit qui sauve, et que la matière c'est la lie, qu'il convient donc de s'en extraire, or quand ceux-là parlent de la lie, il faut savoir qu'ils parlent du monde. Il s'agit donc idéalement de ne pas être au monde. Or l'être au monde, le roman ne parle pas d'autre chose, on voit donc, selon nos tenants de la narration virtuelle, de quel côté ils font pencher le roman et à quoi ils veulent nous faire échapper, autant dire au jeu littéraire de la vérité. Sans doute est-ce, cette narration virtuelle, une tentative pour sauver le roman de la lie du monde, de le tirer du bon côté, c'est-à-dire du côté de l'esprit. Ce qui aboutirait à ce monde idyllique, parfaitement désincarné, dématérialisé, où la narration virtuelle nourrirait des romans virtuels avalés par des lecteurs virtuels. Triomphe du monde platonicien des idées, dont les romans ne seraient que l'ombre maladroitement projetée sur la paroi d'une caverne où s'entasserait une humanité paléolithique. Or les idées, les romanciers virtuels, ceux qui se plaignent de ne pas avoir de temps, sinon quels beaux et somptueux romans ils écriraient, il se trouve qu'ils en ont à ne plus savoir qu'en faire, de sorte qu'ils regardent l'heureux romancier qui a tellement de temps, lui, et si peu d'idées, avec convoitise et amertume, car enfin s'ils, les écrivains virtuels, étaient à sa place, du pauvre romancier, ce serait quand même autre chose, on verrait ce qu'on verrait, c'est-à-dire d'autres histoires que celles où le pauvre

romancier—moi mettons—se contente d'évoquer la figure de ses parents, ce que fut leur vie—et leur mort—en Loire-Inférieure, qui est ce département au sud de la Bretagne que coupe en deux la Loire par un large estuaire avant de se jeter dans l'Atlantique, parents modestes menant des vies modestes dans une région modeste. Quel intérêt selon nos romanciers virtuels, quand eux, ce serait leur histoire qu'ils raconteraient, ou d'autres qu'ils ont là, en se frappant le front, mais tellement plus passionnantes. Régulièrement, de tels romanciers virtuels me proposent plus ou moins ouvertement que je leur serve de plume, de copiste, de scribe, pour que je les aide, mais le terme n'est pas juste, puisque ce sont eux qui m'offriraient de participer enfin à l'écriture d'un vrai grand roman, pour que je les assiste au moment de l'accouchement de leur histoire, car dans leur idée, à ceux qui en beaucoup d'idées, l'écriture relève de la parturition, de la maïeutique, c'est-à-dire qu'ils se sentent gros d'une histoire qui est là, en eux, qui s'est développée et que, le jour du terme venu, il leur suffira d'expulser, un communiqué de presse en guise de faire-part de naissance se chargeant d'annoncer l'arrivée dans le monde des lettres d'un roman tout chaud de x kilos et épais de x centimètres, bien constitué et plein de vie. Ce qu'ils ne savent pas, les romanciers virtuels, c'est que le roman, c'est d'abord un avatar de l'écriture, et qu'évidemment écrire c'est une autre histoire. C'est même à mes yeux, la seule qui vaille la peine d'être racontée. Car jusqu'à maintenant, jusqu'à ce qu'on me projette brutalement dans la littérature-fictive, le roman était pour moi une affaire d'écriture. Et l'écriture, c'est ce qui m'intéresse, bien plus que l'histoire pour laquelle effectivement le téléfilm fait tout aussi bien l'affaire. L'immense mérite du roman est qu'il me fournit cet espace unique, suffisamment indéfini en dépit des multiples et récurrentes tentatives pour lui assigner un cadre, où je peux dérouler librement mes phrases dont ailleurs personne ne veut. Trouvez-moi un genre inédit qui accepte de les recueillir, mes phrases, et je m'y emploierai volontiers. Mais cela implique, cette histoire d'écriture, de se poser d'abord la question de la littérature. Car jusqu'à aujourd'hui il me semblait qu'écrire avait quelque chose à voir avec la littérature. Et quid de la littérature dans le film, le vidéo-clip et la narration virtuelle?

Étant entendu que par littérature nous entendons cette forme très haute de création qui vise à la libre interprétation du réel, de la vie du réel, par la poétique du verbe.

Autant dire que si je suis devenu romancier, ce n'est pas parce que j'avais une foule d'histoires à raconter ou, autre version convenue, parce que j'aurais eu des choses à dire, ce qui fait aussi partie des idées reçues, cette idée qu'un roman ne devrait son existence qu'à cette impérieuse nécessité de mystérieuses choses à dire, ce qui transformerait le romancier en une sorte d'initié soucieux de délivrer dans l'urgence son message au monde, avec diagnostic et médication, comme Siddharta Gautama, incapable de garder pour lui sa trouvaille, et délaissant son figuier sous lequel il méditait pour courir expliquer à ses futurs disciples la voie qui conduit à l'illumination, de faire partager, le romancier, ses bons ou mauvais tuyaux concernant l'avenir du monde, lesquels tuyaux auraient absolument besoin du roman pour se dire, dire quoi, au juste? Une bonne nouvelle, j'annonce la Jérusalem céleste, ou bien une mauvaise, je prédis la fin de tout, mais en fait, à l'instar du jeune narrateur de la Recherche, réfléchissant à son devenir au cours de ses promenades du côté de Guermantes, à Combray, ce manque d'idées, perçu initialement comme un handicap, se révélerait à l'usage plutôt un avantage, sans doute même la condition, ce blanc de l'esprit, pour devenir écrivain, ce que Proust formule ainsi:

et ces rêves m'avertissaient que puisque je voulais un jour être écrivain, il était temps de savoir ce que je comptais écrire. Mais dès que je me le demandais, tâchant de trouver un sujet où je pusse faire tenir une signification philosophique infinie, mon esprit s'arrêtait de fonctionner, je ne voyais plus que le vide en face de mon attention, je sentais que n'avais pas de génie ou peut-être une maladie cérébrale l'empêchait de naître. Parfois je comptais sur mon père pour arranger cela.

Et si Proust pense à son père pour arranger cela, c'est-à-dire ce vide sidéral de l'esprit, c'est qu'en ces temps de positivisme triomphant il n'oublie pas que le professeur Adrien Proust a fait sa thèse de doctorat justement sur les maladies cérébrales, ce qui nous explique aussi

pourquoi, ailleurs, plus tard, après avoir compris qu'il y avait plus à découvrir dans une madeleine que dans l'anatomie du cerveau—les deux moitiés superposés d'une madeleine figurant assez bien les deux lobes du cerveau—le fils découvrant l'impasse à laquelle aboutissait pour son travail de romancier le rationalisme triomphant, rompant avec le père et prenant le parti de la mère, c'est-à-dire opérant ce glissement de la pensée clinique à l'émotion d'un baiser, concluait: "chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence." Freud, dans les mêmes années, arrivait à la même conclusion, savoir que madeleine ou inconscient, il y avait des réserves de mémoire inexplorées qui avaient effectivement des choses à nous dire que la raison raisonnante, cet adjutant de l'esprit, préférait curieusement passer sous silence. Mais cela impliquait, cette exploration de la boîte noire, de procéder à une plongée, dans le thé, la parole ou l'écriture. Et donc en surface, je n'avais rien à dire, je veux dire rien d'important, car ceux qui ont à dire s'imaginent toujours avoir une solution pour le monde, et donc une solution en vue d'un monde virtuel, à se demander donc si la virtualité qui envahit à tout bout de champ notre réflexion, n'est pas la version désactivée, adaptée au troisième millénaire, de l'utopie, laquelle ayant fait tristement ses preuves et amplement montré à quel point elle était mortifère, et plus encore que la barbarie de laquelle pourtant elle, l'utopie, était censée nous sortir, ne pourra plus resservir avant longtemps, tellement elle s'est discréditée. La virtualité, ce serait une sorte d'utopie pour du semblant, pour de faux, comme disent les enfants, qui s'y connaissent en imaginaire, une utopie sans conséquences, déconnectée du réel, vécue en option, avec plusieurs vies de rechange comme dans les jeux vidéo, une utopie non programmable, non programmatique, et donc si je suis devenu romancier ce n'est pas pour annoncer la Jérusalem ééleste, ou l'apocalypse, ce qui revient au même, c'est-à-dire en finir avec ce monde, si je suis devenu romancier c'est parce qu'à la fin du vingtième siècle, le roman était le seul genre qui s'offrait à moi, susceptible de recueillir mes phrases. Car mon plaisir, celui qui fait que j'écris, c'est de fabriquer et d'agencer des phrases. Dans les usines où l'on travaille le métal, il y a un métier qui consiste à façonner des pièces sur un tour, exercé par un ouvrier spécialisé qu'on appelle, en

français, un tourneur-fraiseur. Comme j'aime à tourner et retourner des phrases, je considère donc que ma spécialité, c'est tourneur-phraseur. Or il n'est pas impossible que ma spécialité, tout comme tourneur-fraiseur qui n'a pas résisté à la robotisation et l'usinage assisté par ordinateur, soit un métier en voie de disparition. Car dans ce que vous me proposez, le film, le vidéo-clip, et je ne parle même plus de la narration virtuelle, j'ai beau chercher je ne vois nulle part où caser mes phrases.

Or ce n'est pas faute d'avoir essayé. À priori, dès lors qu'on me demande d'aligner sur une feuille trois ou quatre mots, j'ai la vanité de considérer que j'ai mon mot à dire. Et quand on m'a invité à écrire aussi bien pour la télévision que pour le cinéma, me souvenant que le scénario se présentait d'abord sous la forme d'un manuscrit, c'est-à-dire un certain nombre de pages écrites dans un souci de continuité et laissant libre court à la fantaisie, ce qui n'est pas le cas d'un rapport de la Cour des comptes qui ressemble aussi à un manuscrit, j'ai pensé que j'avais bien de la chance qu'on ait pensé à moi, car le cinéma, je m'en suis beaucoup inspiré dans mes travaux, par exemple je dois beaucoup à John Ford qui m'a appris à ne pas avoir peur du pathos, à ne pas faire dans la demi-mesure, à traiter pareillement l'épopée, l'émotion, le burlesque et le lyrique, ce qui revient simplement à accorder une réelle attention au monde, ce qui aboutit à être seul. Difficile d'écrire aujourd'hui comme si le cinéma n'avait pas été inventé. Le découpage, le montage, la science du gag, le gros plan, le travelling: écrire, c'est aussi faire son cinéma. Du coup, il peut sembler que nous ayons affaire à deux expressions cousines, d'ailleurs on parle d'écriture cinématographique. Mais très vite, j'ai déchanté. En fait, il y a eu un détournement de sens. On n'écrit pas pour le cinéma. Il ne reste rien de l'écriture sur l'écran: il y a des images, des mouvements de caméra, des comédiens qui parlent, se taisent ou n'en pensent pas moins, mais la seule occasion où de la chose écrite défile sur l'écran c'est au moment du générique, et quelquefois une lettre que la caméra en s'approchant donne à lire, mais le plus souvent c'est la voix de celui qui l'a envoyée qui nous fait la lecture, ou encore un panneau signalétique ou l'enseigne d'un magasin, mais c'est à peu près tout. Donc il n'y a pas d'écriture

au cinéma. Il y un art de filmer, un art de la mise en scène, un art de diriger les comédiens, une vision du monde, un univers, un ton, un point de vue, une forme narrative, un questionnement sur l'utilisation des dialogues, sur leur nature, pseudo-réalistes ou théâtraux, mais le cinéma, si c'est une forme d'écriture, ce n'est pas de l'écriture. Dans ses souvenirs de scénariste hollywoodien Russell Banks raconte comment Faulkner engagé pour écrire le scénario de la Terre des Pharaons avait déjà englouti en liquide sa première avance sans qu'il eût soumis le moindre commencement d'un début de scénario. Comme le producteur s'en inquiétait, il demanda à voir ce qui avait occasionné une si grande soif. Faulkner, pour qui Hollywood était sa cave à vins, ou plutôt son alambic, présenta la première page d'un carnet sur lequel on pouvait lire ceci : pyramide en construction, Pharaon s'adresse à un ouvrier occupé à tailler la pierre : "Alors, ça avance?" Et c'était tout.

La longue phrase arachnéenne de Faulkner, capturant tout sur son passage, pouvait prendre sur elle de reconstruire seule la pyramide et de résoudre tous les mystères afférents, mais pas par la bouche de Pharaon ou de son architecte, condamnés l'un et l'autre à une articulation élémentaire sujet, verbe, le complément étant en option car, pour ce type de travaux on vous demande d'être concis, de ne pas dépasser trois mots et deux syllabes par mot. Ce que Faulkner avait parfaitement compris : "Alors, ça avance?" À l'écran, l'ouvrier en question eût pu répliquer, n'était le risque que ça se passe mal pour lui : ça se voit, non. À quoi bon être redondant. Tout sous les yeux. Rien à dire. Et de fait, Faulkner n'alla pas plus loin. On connaît, bien sûr, les écrivains scénaristes, outre Faulkner, Fitzgerald, Chandler, Hammet, Queneau, les écrivains cinéastes et cinéastes écrivains : Pagnol, Cocteau, Guitry, Duras, Pasolini, Kazan—de même Rohmer et Renoir ont tous deux écrit des romans, le premier avant de passer au cinéma, le second quand le monde du cinéma s'est retiré de lui—. Je sais aussi que nombre de romanciers rêvent d'être adaptés au cinéma, et sans doute eux-là sont-ils d'abord des conteurs d'histoire, qui sont venus au roman parce que c'était le lieu le plus commode, le plus économique, pour échafauder leur récit, et qui trouvent au cinéma les horizons qui manquent à la littérature, l'illusion de l'incarnation, le bruit du vent, le

martèlement des sabots des chevaux, les soupirs de l'amante, mais lorsque le préalable, c'est l'écriture, le goût de la phrase, et lorsque le préalable du préalable n'est peut-être pas autre chose, comme l'avoue le jeune narrateur de la Recherche, que le désir d'être écrivain, de désirer pour soi ces sentiments que l'on éprouve pour la figure de l'écrivain, Bergotte, en l'occurrence, et qu'on ne sait trop pourquoi cette activité-là plutôt que pilote de ligne ou instituteur, quand la conséquence de ce préalable est cette confrontation avec le verbe pour en extraire ce cocktail à base de référentiel et de poésie, qui constitue l'essence de la littérature, alors on comprend très vite qu'un scénario n'a pas besoin d'un tourneur de phrases. On peut faire semblant, essayer de s'adapter, mais cette longue phrase comme un filet à la mer dont on ne sait ce qu'elle va nous ramener, ce qu'elle va bien pouvoir inventer, cette longue phrase qui rebondit d'un mot à l'autre, d'une image à l'autre, d'une idée à l'autre, comme un torrent aménageant son cours entre pierres dures et rochers tendres, où un mot entraîne une image, une image une idée, une idée un autre mot, et ainsi ad libitum, cette longue phrase qui s'infiltre par le jeu libre des associations au plus profond de notre esprit, qui adopte la forme même de notre esprit, au point qu'on la charge de penser pour nous, de raconter pour nous, cette longue phrase que l'on suit aveuglément, par laquelle on se laisse guider et dont les découvertes nous surprennent, nous éblouissent parfois, cette longue phrase est, dans un scénario, comme l'albatros de Baudelaire capturé sur le pont du navire par les hommes d'équipage et que ses ailes de géant empêchent de marcher.

Évidemment, je plaide pour ma chapelle. Évidemment que d'autres romanciers peuvent sans excessifs renoncements passer du roman au film, évidemment aussi qu'aucune maladie de cerveau ne m'empêche d'écrire à des fins scénaristiques: "intérieur jour, il pousse la porte, et dit Bonjour, la compagnie." et je peux même ainsi mener mon histoire jusqu'au bout à coups d'intérieurs et d'extérieurs, de jours et de nuits, mais la vérité, c'est qu'en agissant de la sorte, c'est-à-dire très loin de mes préoccupations littéraires, cette écriture-là, au service de la seule mécanique dramatique, à qui la digression et l'emportement lyrique sont vivement déconseillés sous peine de bâillement ou de zapping du

spectateur, cette écriture-là, tellement fonctionnelle, tellement au service de, m'ennuie profondément, autant que si j'avais à rédiger un rapport de la Cour des comptes. Et celle qui me porte, celle à laquelle je consacre une grande partie de mes journées, avec ses phrases ondulatoires qui attrapent alternativement la lumière et l'ombre, le dedans et le dehors, qui vadrouillent librement, explorent des territoires poétiques qu'elle est seule à pratiquer, cette écriture buissonnière ne m'est d'aucune utilité dans la confection d'un scénario. J'ai essayé de l'introduire par tous les moyens, j'avais même inventé des cartons comme au temps du cinéma muet que l'on glissait entre les scènes pour aider à la compréhension de l'action, mais bien sûr, dans ma conception d'auteur frustré, c'était des cartons bavards, des cartons-romans, en somme, de sorte qu'on aurait pu sans dommage enlever les images entre deux. Du coup j'inventais le roman-ciné, car, le roman, on y revient toujours. Le roman, en cette fin de siècle—et par roman il faut entendre ce qu'on parvient à faire passer désormais sous le qualificatif de roman, c'est-à-dire une forme littéraire ouverte aux contraintes narratives de plus en plus élastiques—le roman, donc, c'est l'ultime refuge pour les tourneurs-phraseurs.

Et ce n'est pas que je tiens particulièrement au roman. Ce ne fut même pas évident pour moi de me plier à son cahier des charges: une histoire, des personnages, des sentiments, des lieux-dits, une époque, des décors, tout ce qu'on peut trouver trivial et hassement terre-à-terre quand on prétend comme dit le jeune Proust à une signification philosophique infinie. Bref, le roman exige de se faire violence quand on se fait une idée disons mallarméenne de l'écriture et qu'on répugne comme le commun à appeler un chat un chat. Cela relève même de l'ascèse. Cette décision du passage au roman passe par un renoncement. Renoncement au lyrisme poétique, aux jongleries verbales, à la transfiguration poétique qui faisait voir à Rimbaud une mosquée en lieu et place d'une usine désaffectée, renoncement à une sorte d'impunité du verbe qui se contenterait du programme sonore de la gamme phonétique, se vivrait comme une pure partition musicale. Or le roman descend à la mine, c'est une plongée dans le réel. On peut trouver plus enthousiasmant, mais si l'on accepte de passer sous ses

Fourches Caudines, pas moyen de faire autrement. Témoin cet aveu de Flaubert à son ami Maxime Du Camp: "J'ai commencé hier soir mon roman"—il s'agit de *Madame Bovary*. "J'entrevois maintenant des difficultés de style qui m'épouvantent. Ce n'est pas une petite affaire que d'être simple." Or la tentation de Flaubert, on la connaît: "c'est un livre sur rien, un livre qui se tiendrait de lui-même par la seule force interne de son style." Se lancer dans l'écriture d'un roman réaliste quand on est, comme Flaubert, "épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée," ce serait l'exact contraire de ses talents affichés s'il n'y avait en lui un autre bonhomme "qui fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir matériellement les choses qu'il reproduit." Ce qui constitue une bonne définition de la double nature christique: savoir le verbe et son incarnation. Ce qui correspond à la problématique du roman. Comment faire coexister les deux états? Flaubert dès lors va déployer toute son énergie à trouver la formule physico-chimique de cette fusion. Car avant *Madame Bovary*, il y a eu la *Tentation de Saint-Antoine*, la première version, où il s'était laissé aller à sa pente lyrique naturelle, et dont le souvenir ému lui fait écrire à Louise Collet, la maîtresse délaissée qui aurait aimé pour elle de semblables emballements: "Jamais je ne retrouverai des éperdements de style comme je m'en suis donné là pendant dix-huit grands mois. Comme je taillais avec cœur les perles de mon collier. Je n'y ai oublié qu'une chose, c'est le fil." Le fil, ce sont ses amis Maxime Du Camp et Louis Bouilhet, auditeurs pour le moins circonspects de la *Tentation*, qui vont le lui fournir. Après avoir subi dans le gueuloir de Croisset deux jours de vociférations lyriques et hallucinogènes sur les traces de Saint Antoine, ils conseillaient à leur ami de se faire la plume ailleurs, et pourquoi pas sur le roman réaliste, histoire de se purger de cette veine lyrique qui encombrait les exploits du saint ermite, par exemple, en s'inspirant d'un fait divers, tiens, cette femme de la région rouennaise qui se serait suicidée suite à des peines de cœur et des ennuis de trésorerie. La suite, on la connaît, l'acharnement du grand Gustave, son dégoût pour son sujet et ses boutons qui lui poussent sur le visage

après avoir peiné trois jours sur une phrase. D'où l'on peut déduire ce théorème flaubertien: le talent, c'est d'aller contre son talent. Mais en fait, si Du Camp et Bouilhet peuvent offrir sur un plateau cette alternative à l'écriture de Flaubert, c'est que le roman réaliste existe, qu'il est un genre bien installé maintenant. Flaubert sait où il va, par où il doit passer—il redoute même de tomber dans les travers balzacien—et c'est bien ce qui le désole. Or il devrait considérer qu'il a de la chance dans son malheur. Que cette alternative va lui faire gagner un temps fou, à lui qui se plaint d'avancer avec la lenteur des bœufs sous le joug. Quelques dizaines d'années plus tôt, tout était à faire, les outils à forger, et le genre à inventer.

Récemment avec ma femme nous avons réalisé une adaptation scénique du théâtre de Stendhal. Normalement, à cette assertion, même les stendhaliens s'étonnent: "Ah bon, Stendhal a écrit pour le théâtre?" Oui, il y a même consacré trente ans de sa vie. Trente ans, ce n'est pas rien dans une vie qui n'en compta que cinquante-neuf. Et d'autant plus si l'on enlève les années de formation, même si sa passion pour l'art dramatique commença très tôt. Il a treize ans quand il entreprend d'écrire sa première pièce dont dans *Henry Brulard* il avoue avoir oublié le titre. Rafraîchissons-lui la mémoire: elle s'appelait *Selmours* et pas plus que les cinquante autres qui vont suivre il ne la mènera à son terme. De cette longue impasse de trente années ne subsistent que des bribes de scénarios, des ébauches de plans, un certain nombre de scènes en prose, dont certaines reprises en vers avec l'idée que peut-être ainsi elles plairont davantage, mais le plus passionnant dans cette histoire, ce qui littéralement intrigue pour qui s'intéresse à l'œuvre de Stendhal, c'est cet acharnement: comment cet homme dont on connaît l'extraordinaire lucidité et les jugements impeccables, a-t-il pu s'abuser si longtemps sur son prétendu talent dramatique. Car cet engouement pour la chose théâtrale ne fut pas une simple passade de jeunesse. Il monta lui-même sur scène, aima toute sa vie se déguiser, fut un spectateur assidu, fréquenta les actrices, participa avec Racine et Shakespeare à la querelle qui opposa les tenants du théâtre classique aux zélés du drame romantique, et pourtant, de retour dans son cabinet de travail, au moment de se mettre à l'ouvrage, il lui arrivait de

ne pas aller plus loin que le titre. Qu'auraient raconté: *La descente de Quiberon*, *La maison à dix portes*? Pour *Ulysse* et *Hamlet*, on devine à peu près, mais il n'innovait pas vraiment, et d'ailleurs il finissait par s'en rendre compte et concluait que décidément la tragédie n'était pas faite pour lui, que son talent résidait dans "l'art de comiquer." Au fait, pas davantage, non plus. *Les deux hommes* et *Letellier* qui furent ses deux projets les plus importants, les remettant pendant vingt ans sur le métier, en dépit de ses intentions affichées, ne prêtent pas tellement à rire. C'est qu'en réalité il a beau relire Molière, prétendre qu'il tient un sujet plus fort que *Tartuffe*, ou sortant du *Menteur* se proposer de transformer la pièce de Corneille en opéra, le théâtre dont il attendait qu'il lui assure la gloire littéraire, l'argent, et les succès féminins, le théâtre qui avec la haute figure de Talma nourrissait les conversations des salons parisiens, le théâtre n'était pas son genre. Hélas pour lui, c'était celui de son temps. Ou plutôt le temps, cette période comprise entre la révolution de 1789 et celle de juillet 1830, le croyait, qui s'imaginait encore que le théâtre était un phare quand c'était de la lumière d'étoile morte qui éclairait les scènes parisiennes. Le théâtre avait en réalité fait son temps, formidable machine de guerre qui pendant deux siècles avait accompagné la société de l'ancien régime jusqu'à cette nuit du 4 août où elle s'était sabordée en abolissant ses privilèges, pareours que l'on suit du *Menteur* de Corneille au *Figaro* de Beaumarchais et qui tourne autour de cette seule idée de la naissance et de la contestation de l'arbitraire de ses droits, à mesure que cette naissance se montrait oublieuse de ses devoirs. "Qu'avez vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus," lance Figaro, et cinq ans plus tard, c'en est fini de huit cents ans d'Ancien Régime. Le théâtre se vit encore comme une force de frappe, mais qui ne frappe plus guère, et certainement pas les esprits. D'où cet entêtement stérile de Stendhal, parfait héritier de son époque. De son talent d'écrivain, il ne doute pas, de son destin littéraire, non plus, mais ce n'est pas *Atala* ou *Les Natchez*, récit dans lequel Chactas le héros indien né sur les bords du Mississippi et traîné à la cour de Louis XIV discute dans une même journée avec Boileau, Molière, Racine, La Fontaine, Madame de Maintenon, Mansard, Le Nôtre, et croise même Voltaire dans son herceau, où au Livre IV Sainte Geneviève de Paris et Bonne Cathérine des bois, patronne des Canadiens français au

cours d'un voyage aérien confrontent leurs point de vue sur l'influence de Satan sur le monde (où l'on reconnaît la position de l'aigle de Flaubert), ce n'est pas ce type de récit poético-romantique ampoulé qui pourrait le convaincre des bienfaits du roman. D'ailleurs il déteste Chateaubriand. Trop poseur, bien sûr. Alors quoi faire de cette extraordinaire liberté de ton et d'esprit qui est sa marque? À force de ne rien voir venir, notre dramaturge en perpétuel devenir, qui vient de faire une première tentative avec *Armance*, s'interroge: "De là le règne du roman?" Nous sommes en janvier 1830, et il fait bien de se poser la question. Il a quarante-six ans et commence tout juste la rédaction de *Le rouge et le noir*, c'est-à-dire qu'il lui reste douze ans pour devenir Stendhal. Et ce qu'il invente, en même temps que Balzac, c'est ce type de roman dont la vieille forme, en dépit de sa récurrente contestation, a survécu jusqu'à aujourd'hui.

D'où régulièrement cette antienne: le roman ou comment s'en débarrasser, pour pasticher le titre d'une pièce de Ionesco. Si au lieu de me projeter dans le futur, ce qui est toujours un exercice hautement périlleux—je me souviens d'un illustré de ma jeunesse qui prophétisait pour l'an 2000 des maisons volantes et des piétons arpentant le ciel (toujours la position de l'aigle et cette obsédante idée de fuir le monde)—j'ai entrepris cette remontée dans le temps c'est pour ne pas perdre de vue l'essentiel, c'est-à-dire la littérature. Ce qui nous rappelle aussi que la littérature est une très vieille chose, prisonnière de la longue durée, ce qui explique aussi pourquoi, par sa forme lentement renouvelable, elle semble constamment marquer le pas, dès lors qu'on la confronte aux mouvements artistiques qui ont marqué ce siècle, au meilleur du cinéma, et à toutes les innovations qui s'annoncent et auprès desquelles on redoute qu'elle nous fasse apparaître vieux jeu. Nous l'avons vu s'épuiser à essayer de se conformer aux canons de la modernité, imposés par les tenants de l'art, paraître à la remorque de ceux-là qui, à coup de carré blanc sur fond blanc, redéfinissaient nos repères esthétiques, laminaient les anciens, préparaient l'éclairage des futurs boulevards technologiques. Et là aucun doute, ce sont eux qui ont fait le gros du travail. Au lieu que l'écriture, en dépit de quelques tentatives pour faire moderne, lettrisme et autres jongleries phonétiques, est rentrée dans le rang, n'en est jamais vraiment sortie, pas si différente - et même le surréalisme, et même le Nouveau Roman—de

ce qui se faisait un siècle plus tôt. C'est tout simplement que hors du rang elle se condamne à l'inarticulé ou au silence—pour cela, si on y tient, il y a le théâtre, ou ce qu'il en reste, celui d'après la mort annoncée du texte. Soit, écrivons donc avec des mots, ces mêmes vieux mots traînant leur vieux sens. Alors forcément, pas facile de faire du neuf avec cette vieille idée. Ce voyage au pays des auteurs, nous a appris aussi ce que l'on sait déjà mais qui nous donne toujours le vertige en ces périodes de transitions qui ressemblent tellement à eet entre-deux où le jeune Henri Beyle se rêvait pour plaire à son époque en dramaturge, savoir que les genres littéraires comme les civilisations et le reste naissent et meurent, ou sinon meurent du moins sont remisés, après avoir fait leur temps, trop servi, peut-être, dans les placards dorés des manuels scolaires. Ainsi il n'est pas impossible que le roman réaliste qui a accompagné la société industrielle, s'est chargé pendant près de deux siècles de mettre en fiches l'ensemble des classes sociales, au lieu que le théâtre de l'Ancien Régime ne s'était préoccupé que des gens bien nés, disparaisse avec elle après en avoir démonté tous les mécanismes. Où l'on comprend aussi que le futur du roman sera ce que sera le futur, ce que lui concédera la technologie du futur. Le genre est suffisamment souple pour s'adapter. Et si le genre passait à la trappe parce que le monde aurait cessé de se raconter à coup de bons mots des histoires, il resterait à inventer une forme acceptable pour recueillir les phrases orphelines. Mais une chose est sûre: ce ne sera pas le film, ni le vidéo-clip ni la narration virtuelle. Ce ne sera pas non plus Internet qui va devenir le plus grand éditeur à compte gratuit d'auteur, autant dire que chaque cyberauteur pourra ainsi profiter pour lui seul de son quart d'heure warholien. Mais si vraiment rien ne se présentait, j'ai déjà envisagé de réserver un coin de trottoir comme ces mendiants contemplatifs qui passent leur journée assis en tailleur derrière un petit carton appuyé contre une sébile, sur lequel ils remercient le passant de sa générosité après s'être parfois livré à un rapide topo sur leur peu enviable situation. Et c'est là que je retrouve mes cartons de cinéma. À raison d'un carton par jour, sur mon coin de trottoir, je réinvente en écriture serrée pour des lecteurs de passage le roman feuilleton. La littérature, qui continuera ainsi à vivre de ses lecteurs, est une affaire à suivre.