Stéphane Mosès

Réflexions actuelles sur le concept de littérature universelle

(traduit de l'allemand par Emmanuel Moses)

En 1936, Thomas Mann, exilé à Zurich, commença la rédaction de son roman *Lotte à Weimar* inspiré de la vie de Goethe. La figure de Goethe lui apparaissait depuis longtemps comme un exemple mythique et un modèle d'identification idéal. Dans sa conférence « *Freud et l'avenir* », qu'il avait prononcée la même année à Vienne en l'honneur du quatre-vingtième anniversaire de l'inventeur de la psychanalyse, il évoque le rôle prépondérant de l'imitation, de la marche sur les traces, dans l'inconscient de chacun mais plus particulièrement dans le mystérieux processus de la création artistique. Si l'art est une confrontation perpétuelle de l'individu avec des formes et des schémas transmis, si l'invention et le renouvellement sont inséparables de la transformation continuelle d'un matériau donné, l'artiste ne peut éviter de citer constamment la tradition dont il est dépositaire. Que le recours à la citation apparaisse comme un jeu de masques délibérément ironique comme dans *Joseph et ses frères* ou *Lotte à Weimar*, ou qu'il s'accomplisse dans l'obscurité du travail souterrain de la « mémoire involontaire » tel que mis au jour par Proust, dans les deux cas, c'est ce retour à une langue préétablie (avec son alphabet, son lexique et sa syntaxe) qui élève l'expérience individuelle à une affirmation artistique universelle.

Et pourtant, force est de se poser la question suivante : comment se fait-il que cette « *imitatio Goethe* » à laquelle se réfère Thomas Mann dans son discours sur Freud ne trouva son expression créatrice qu'au moment où il dut se séparer de sa patrie ? Jusque-là, il n'avait pas réussi à présenter la figure de Goethe dans son œuvre littéraire. Ne pourrait-on pas avancer l'hypothèse qu'il lui fallait inconsciemment subir l'épreuve traumatisante de l'arrachement, de la perte et de l'exil pour pouvoir conférer à ce modèle et archétype supra individuel de sa propre identité créatrice l'existence fictionnelle qui se dérobait à lui sur sa terre natale ? Qu'il lui était nécessaire de laisser derrière lui ses racines spirituelles pour les retrouver dans la création littéraire. Que cette distance se reflète également dans le principe formel du roman, où l'épisode Werther est considéré sous la perspective du vieux Goethe (il a 77 ans dans le roman) – tout comme le jeune Goethe dut lui aussi s'installer à Weimar et oublier d'une certaine manière Charlotte Buff afin de la faire ressusciter quatre années plus tard sous les espèces de la Lotte de Werther –, témoigne de ce processus mystérieux de l'éloignement et de l'aliénation par lequel l'expérience unique et irrépétable se transforme en une affirmation créatrice continue.
C'est peut-être ainsi que la vérité se métamorphose en art : en étant vécue, oubliée et finalement retrouvée.

L'idée platonicienne de la connaissance comme reconnaissance, le mythe d'un oubli originel qu'il faut à chaque fois surmonter de nouveau ne dit peut-être pas autre chose. Il semble cependant que la culture bourgeoise du XVIIIe et du XIXe siècle ait oublié cette fonction constructive de la séparation et de l'aliénation, voire même, parfois, de

l'oubli lui-même et qu'elle ait exprimé sa propre image intellectuelle par un autre mythe, à savoir la croyance en une mémoire collective accumulative susceptible d'un perpétuel enrichissement, qui traite les biens culturels comme un capital immatériel qu'il faut amasser et thésauriser en conséquence. Jusqu'à ce que les événements tragiques de notre siècle nous aient fait revenir de cette erreur et nous aient démontré que nous ne pouvons posséder que ce que nous avons déjà perdu.

La figure de Goethe que Thomas Mann évoque doit beaucoup aux idées de son créateur, notamment en ce qui concerne son rapport conflictuel à l'Allemagne et l'éloge d'un cosmopolitisme intellectuel inséparable de l'expérience de l'exil. L'opposition goethéenne des deux concepts, « *littérature nationale* » et « *littérature universelle* » devient, dans la transformation que Thomas Mann fait subir au maître de Weimar, une ambiguïté, une plaidoirie pour « *l'humanité comme ubiquité universelle* ». Le Goethe de Thomas Mann se reconnaît dans une forme de littérature où « *le modèle le plus élevé, le plus séduisant* » apparaît comme « *une parodie secrètement dirigée contre soi-même* », dans une sorte de « *domination du monde* » intellectuelle « *sous la forme de l'ironie et de la trahison enjouée de l'un au profit de l'autre* ». Puis, faisant manifestement allusion à la distance prise par Goethe à l'égard de l'enthousiasme patriotique à l'époque de la guerre de libération allemande, mais non moins à la folie nationaliste de l'Allemagne nazie, Thomas Mann ajoute : « *Ainsi* (c'est-à-dire au moyen de l'ironie et de la ''trahison enjouée''), *on a la tragédie sous son commandement, elle prend place là où la suprématie n'existe pas encore – ou ma germanité, composée de cette domination et de cette suprématie, n'existe pas.* »

« *L'humanité comme ubiquité universelle* » : cette formule si mannienne correspond-elle réellement au sens conféré par le Goethe historique à cette « *littérature universelle* » qu'il évoqua souvent pendant les dernières années de sa vie ? D'un autre côté, cet idéal bien tempéré d'une auto-ironie enjouée, ce sourire supérieur devant l'ambiguïté de toutes les actions humaines concordent-ils avec des idées que nous associons aujourd'hui au concept de littérature universelle ? On connaît l'affirmation de Goethe dans une lettre à Carlyle datée de 1827 : « *L'effort des meilleurs créateurs et écrivains esthétiques de toutes les nations est manifestement dirigé depuis longtemps vers l'humain en général. Dans le particulier, qu'il soit historique, mythologique ou merveilleux, fruit d'une imagination plus ou moins arbitraire, on verra de plus en plus le général éclairé et illuminé par la nationalité et la personnalité.* »

Que veut dire Goethe ? L'effort de tous les grands artistes n'a-t-il pas toujours consisté à exprimer « *l'humain en général* » ? Goethe se réfère cependant à quelque chose de radicalement nouveau à son époque, nommément l'émergence progressive d'un sentiment d'universalité, de l'unité fondamentale de l'humanité par-delà la variété des langues et des modes de vie. Il semblait alors que l'idée biblique de la fraternité de tous les hommes créés à l'image de Dieu ou celle, conçue par la philosophie des Lumières, d'un idéal de la raison commun à l'humanité tout entière, commençait à se réaliser dans la culture européenne du début du XIXe siècle. La littérature avait frayé les voies à ce développement : grâce aux progrès de la technique, une circulation allant crescendo des hommes et des idées, de même que la diffusion croissante des œuvres des différentes littératures nationales par le biais d'une intense activité de traduction, concourrait à créer un espace culturel européen, sinon l'ébauche d'une civilisation universelle. La littérature universelle dont il est question chez Goethe est donc produite dans une certaine mesure par les liens transversaux entre les différentes cultures ainsi que par le

franchissement des barrières linguistiques qui séparent les peuples les uns des autres. Cette ouverture de l'espace culturel se traduisait surtout par la multiplication du nombre d'œuvres mises à la disposition des lecteurs et, à l'inverse, par l'élargissement du public à qui l'accès aux œuvres des littératures nationales avait été promis.

Que cet accroissement quantitatif de leur champ d'action se soit accompagné aussi d'une mutation interne de la littérature, plus précisément en direction d'une réflexion de plus en plus poussée sur « *l'humain en général* » tel que Goethe se le représentait, ne s'avère exact que de manière très limitée. Certes, les traductions publiées au XIXe siècle des grandes épopées scandinaves et slaves, de même que la poésie du moyen et de l'extrême orient, révélèrent au public européen un monde de formes originelles partagées par l'ensemble de l'humanité. Cent ans plus tard, la théorie jungienne des archétypes et la morphologie des contes de Propp devait montrer que des expériences communes à tous les hommes généraient des structures poétiques universelles. À cet égard, Goethe avait raison quand il disait : « *Il apparaîtra que la poésie appartient à l'humanité tout entière* ».

Mais, d'un autre côté, Goethe pouvait-il prévoir ce que le développement inouï de la communication de masse ferait de son concept de littérature universelle ? Les livres sont aujourd'hui des produits qui, écrits pour satisfaire les attentes du public, sont programmés dans ce seul but. Un grand nombre de ces ouvrages sont traduits avant même d'avoir été achevés afin de pouvoir être d'emblée et simultanément mis sur le marché en plusieurs langues. Il est possible de les écouter sur cassettes audio ou de les voir, un an ou deux après leur publication, adaptés au cinéma ou à la télévision. *Dallas* ou *Dynasty* seraient probablement aujourd'hui les représentants les plus emblématiques de cette conception purement quantitative du concept de littérature universelle.

Il existe assurément de nos jours un marché mondial des livres. Reste à savoir si, sur ce « *marché où toutes les nations proposent leurs marchandises* » (pour reprendre la formule prophétique de Goethe), il est encore question de littérature.

Lorsque les livres deviennent des produits de masse, est-ce que se perd ce qui a, de tout temps, fait leur unicité, c'est-à-dire, pour faire écho à Walter Benjamin, leur Aura ? Benjamin définit la dimension auratique d'une œuvre d'art comme « *l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-elle* ». Ainsi, la littérature, de même que l'art en général, serait-elle la révélation de cette distance. Bien entendu, il peut s'agir là de la distance temporelle ou spatiale qui nous sépare de la première apparition de l'œuvre ; mais, plus fondamentalement, le concept de lointain désigne cet écart essentiel, purement esthétique, propre à chaque véritable œuvre d'art. C'est précisément cet écart qui transforme la vérité vécue en langage poétique, comme s'il fallait que le poète perde le monde tel qu'il le perçoit afin de le retrouver aux confins du temps ou de l'espace.

« *Le premier et plus proche but de l'épreuve de réalité* », écrit Freud dans son essai sur la Négation, « *n'est… pas de trouver un objet correspondant à celui qui est représenté mais de le* retrouver, *de se persuader qu'il existe encore (…). On reconnaît cependant comme condition à l'installation de l'épreuve de réalité que des objets sont perdus, qui ont jadis procuré une satisfaction réelle*. » Y a-t-il une définition plus poétique de la reconnaissance ? Une définition qui s'approche davantage de l'essence de la littérature ? Si on voulait établir une carte de la littérature universelle au XXe siècle, on y retrouverait, parmi les grands noms qui y figureraient, de nombreux auteurs ayant vécu

et écrit en exil – extérieur ou intérieur, loin de chez eux ou étrangers dans leur propre patrie. À la première catégorie appartiennent ces écrivains qui ont quitté volontairement leur patrie, comme Joseph Conrad, Joyce ou Beckett, mais surtout les innombrables victimes des persécutions politiques, qui furent bannies ou qui durent prendre la fuite. Ressortissent à la seconde catégorie certains parmi les plus grands créateurs de notre temps, de Proust, Kafka ou Borges, qui observèrent leur ville natale avec le regard distancié de celui qui se situe à la fois dedans et dehors, à ceux qui, tels Ossip Mandelstam ou Federico Garcia Lorca, furent assassinés dans leur propre pays.

L'exil comme forme paradoxale de la littérature universelle : chez Joseph Conrad, Vladimir Nabokov ou Elias Canetti, c'est la séparation d'avec l'idiome maternel et le passage à une nouvelle langue, fruit d'un apprentissage, qui produit la distance créatrice par rapport à la réalité. Pour Samuel Beckett, le bilinguisme agit en tant que moyen de distanciation à l'égard des deux cultures, celle d'origine et celle d'adoption. James Joyce dut d'abord quitter Dublin pour ériger sa ville de naissance en mythe et abandonner son anglais maternel pour inventer dans *Finnigans Wake* une langue nouvelle et inouïe.

Ce n'est qu'à partir de l'exil – qu'il soit extérieur ou intérieur – que le paysage natal se transforme en *locus* imaginaire, et ce n'est qu'au travers de la dialectique du temps perdu et retrouvé que les expériences vécues deviennent des images verbales. Le creusement radical de l'espace et du temps chez Beckett, leur réduction à des formes presque abstraites, sont des exemples extrêmes de cette façon dont le particularisme de la réalité est converti en universel. Mais cette mise en scène fantomatique du néant n'évoque-t-elle pas justement des souvenirs sombres des champs de bruyère irlandais, paysages dans lesquels Beckett a grandi ? « *Est-ce possible que tu aies oublié déjà* » ? demande Vladimir à son compagnon dans *En attendant Godot*. « *Je suis comme ça* », répond Estragon, « *Ou j'oublie tout de suite ou je n'oublie jamais* ». Cette phrase pourrait faire l'objet de la remarque suivante : Freud nous a appris que le « Ou… ou » n'apparaît qu'au niveau du conscient ; l'inconscient ne connaît pas de telles alternatives ; au plus profond de la vie psychique, là où domine le pouvoir absolu de la libido, les possibilités contradictoires peuvent cohabiter ; au lieu du « Ou… ou » y a cours le principe du « Et…et ». Traduite dans le langage de l'inconscient, la réplique d'Estragon citée plus haut aurait pour signification « *Je suis comme ça. J'oublie tout de suite et je n'oublie jamais* ».

Dans sa nouvelle *Funes ou la mémoire*, Jorge Luis Borges dépeint un homme dont la faculté de mémoire ne connaît pas de limites. « *Swift raconte* », écrit Borges, « *que l'empereur de Lilliput discernait le mouvement de l'aiguille des minutes. Funes* (le héros de la nouvelle) *discernait continuellement les avances tranquilles de la corruption, des caries, de la fatigue. Il remarquait les progrès de la mort, de l'humidité. Il était le spectateur solitaire et lucide d'un monde multiforme, instantané et presque intolérablement précis.* » « *(Je répète)* » ajoute Borges, « *que le moins important de ses souvenirs était plus minutieux et plus vif que notre perception d'une jouissance ou d'un supplice physique* ». Mais précisément pour cette raison, « *Celui-ci… était presque incapable d'idées générales, platoniques* ». « *Je soupçonne…* », écrit Borges, « *qu'il n'était pas capable de penser. Penser, c'est oublier des différences, c'est généraliser, abstraire. Dans le monde surchargé de Funes, il n'y avait que des détails, presque immédiats* ».

Lorsqu'on pense aux grands prosateurs du XIXe siècle, à Pouchkine, Balzac, Flaubert et Tolstoï, il nous semble évident que leur art tient justement à la restitution extrêmement précise de ces détails dont la réalité est composée. Cependant, les formalistes russes ont démontré de manière convaincante que les descriptions de Tolstoï reflètent toujours une perception fondamentalement distanciée de la réalité, en ce qu'il semble découvrir les choses à travers les yeux de celui qui les voit pour la première fois. Cette technique de la « Non-reconnaissance » présuppose que les innombrables perceptions antérieures de l'objet concerné ont été oubliées. Seul cet oubli originel arrache l'objet à son contexte habituel et lui permet de surgir d'un coup dans toute son étrangeté.

Dans cette désagrégation des modes de perception empreints d'inertie et de routine, les choses perdent leur identité admise depuis toujours et se fondent discrètement les unes dans les autres. Ainsi naît cette « *ressemblance entre l'un et l'autre* », ce « *monde défiguré en état de ressemblance* » dont Walter Benjamin parle dans son essai sur Proust, ce réseau de métaphores qui distingue le langage poétique (qui est la langue de la vraie littérature universelle) du langage courant.

Le nom de Proust n'est pas cité ici par hasard. Contrairement à ces écrivains, tels Joyce, Beckett ou Nabokov, chez qui la distance artistique est indiscutablement liée à l'expérience de l'exil, parfois même avec le passage à la pratique d'une nouvelle langue, Proust appartient à ces auteurs qui construisent leur monde imaginaire en profonde symbiose avec leur ville natale. Pour Proust, Paris était une source d'inspiration d'importance vitale, au même titre que Prague pour Kafka ou Vienne pour Thomas Bernhard. Mais quelle ambivalence affecte cette appartenance ! Quel rapport d'amour mêlé de haine dans cette dépendance amère et passionnée ! Le sentiment de l'étrangéité intérieure, psychique, crée une autre forme de distance que l'exil géographique, mais pas moins douloureuse. C'est à sa situation de paria dans les salons de l'aristocratie française que Proust doit le regard perçant au moyen duquel il démasque le code secret de la haute société parisienne. Mais quelle est la superficie du monde dont traite Proust ? Deux à trois kilomètres carrés entre le boulevard Saint-Germain et les rives de la Seine, l'étendue d'une petite ville française dont il décrit les mœurs, la langue et les bonnes manières avec la précision d'un anthropologue qui étudie la vie quotidienne d'un village africain. Qu'on y ajoute un bourg de province et une petite station balnéaire sur les côtes de la Manche et se constitue de la sorte un modeste microcosme dans lequel se reflète tout l'univers.

Ce qui caractérise cependant la perspective narrative de Proust est une combinaison unique de distance sociale et temporelle. Tout ce que le narrateur a vécu doit avoir été oublié afin de resurgir – bien des années plus tard – des profondeurs de la mémoire involontaire. C'est ce « *travail pénélopéen de l'oubli* » dont parle Benjamin qui permet à Proust, par-delà les « *intermittences du cœur* », de restituer la réalité perdue à travers la magie du langage.

Kafka, exilé sans espoir au milieu de sa ville natale, procède de manière analogue pour créer, à partir des expériences quotidiennes d'un petit-bourgeois juif praguois, la figure exemplaire, presque mythique, de l'homme d'aujourd'hui, devenu étranger à son environnement. « *Il avait conçu depuis un bon moment* », écrit Kafka dans sa nouvelle *Le Verdict*, « *de tout observer avec la plus grande exactitude, pour ne pas être pris à l'improviste par un geste détourné, venu de derrière ou d'en haut. Cette résolution depuis longtemps oubliée lui revint à l'esprit et il l'oublia aussitôt, comme on fait*

passer un petit bout de fil par le chas d'une aiguille ». Ne serait-il pas possible de comprendre ces quelques lignes comme une allusion cryptée de Kafka à sa propre poétique ? Toujours est-il que, face à elles, se dresse le monde impitoyable de la loi où « *il n'y a pas d'oubli* ». « *Je ne vois que de la déchéance* », dit le héros de la nouvelle de Kafka, *Recherches d'un chien*, écrite quelques années plus tard. « *Je ne veux pas dire par là que les générations précédentes étaient de meilleure nature, elles étaient simplement plus jeunes, c'était leur grand avantage, leur mémoire n'était pas encore aussi encombrée que celle d'aujourd'hui, il était également plus facile de les amener à parler, et quand bien même personne n'y réussit, la possibilité en était plus grande, cette grande possibilité est d'ailleurs ce qui nous émeut lorsque nous entendons ces histoires, vieilles et pourtant si simples* ».

Au caractère authentique du mythe, Kafka oppose ici la conscience surchargée du « *poids des siècles* » de l'artiste moderne, qui n'attend plus de réponse aux questions posées inlassablement par les générations passées et qui, au milieu du mutisme général, est lui-même devenu un « *rempart de silence* ». Mais c'est précisément ce penchant pour le mutisme, cette conscience de la vanité de tout questionnement dont Kafka a fait le principe formel de sa langue poétique. À l'accumulation infinie de dossiers d'instruction qui ne laissent aucune possibilité d'acquittement, aussi mince fût-elle, à l'accusé, il ne peut opposer que son combat désespéré contre sa propre mémoire oublieuse. « *Notre génération est peut-être perdue* », dit le chien enquêteur de Kafka, « *mais elle est plus innocente que celle d'avant. Je peux comprendre les hésitations de ma génération, il ne s'agit d'ailleurs plus d'hésitations mais de l'oubli d'un rêve fait il y a mille nuits et mille fois oublié, qui donc pourrait s'irriter contre nous en raison du millième oubli ?* »

Il y a trente ans, Paul Celan prononçait à Darmstadt, devant l'Académie allemande pour la langue et la littérature qui lui remettait le prix Georg-Büchner, un discours devenu entre-temps classique qu'il intitula *Le Méridien*. Cet anniversaire coïncide d'ailleurs avec un autre, le vingtième de la mort du poète.

Si je souhaite clore cette suite de réflexions par *Le Méridien* de Paul Celan, ce n'est pas seulement parce que ce texte jette un éclairage très révélateur sur la question qui nous occupe ici. À la fin du discours, Celan évoque, de manière un peu codée mais parfaitement catégorique, ce secret du langage poétique, cette formule alchimique qui transforme la réalité en art. Il s'agit, une fois encore, de témoigner que le poète part toujours de son expérience directe, de ce paysage originel où son identité est inscrite et où son histoire vient au jour. Tout comme *L'Entretien dans la montagne* composé un an auparavant, le discours du *Méridien* décrit ce chemin circulaire sur lequel le poète doit s'éloigner de lui-même avant de parvenir à la parole poétique, cette terre étrangère, pour, de-là, partir retrouver la source de son moi personnel. Lors de cette quête du « *lieu de sa propre origine* », il rencontre de nombreuses figures, parmi lesquelles celles des écrivains Jakob Michael, Reinhold Lenz et Karl Emil Franzos, qui publia la première édition critique des œuvres complètes de Georg Büchner. Il s'agit pour Celan, au-delà du contexte de l'histoire littéraire, de réunir ces deux auteurs dans une constellation poétique et de conférer une nécessité poétique à leur regroupement autour du nom de Büchner. Cette nécessité repose sur un commun dénominateur tout à la fois concret et totalement abstrait, à savoir sur le fait que les lieux de naissance de Lenz, de Franzos et de Celan se situent tous les trois sur le même méridien. Un méridien est une ligne purement imaginaire qui ne possède aucune réalité physique, un cercle idéal, défini

uniquement par des propriétés géométriques. C'est un concept abstrait, une forme pure, dont on ne peut voir aucune trace dans le paysage réel. Et, cependant, il est hautement fondateur de réalité : sans ces verticales, sans ces autres lignes horizontales qui les coupent, aucun point ne serait localisable à la surface du globe terrestre. Le 26e méridien Est, cette ligne idéale qui relie Sesswegen en Lettonie, Csorkow en Galicie et Czernowitz en Bukovine, fait surgir une configuration germanophone (régionale ? nationale ?) de l'Europe du Nord et du Centre, mais qui reflète avant tout, de manière fulgurante, le monde intérieur du poète Paul Celan. Paul Celan s'adresse aux écrivains Jakob Michael Reinhold Lenz et Karl Emil Franzos en tant que partenaires d'une conversation poétique afin de rassembler de tels interlocuteurs autour de son moi dénominateur. Différent de chaque objet d'expérience concret mais créateur d'une autre réalité, plus sensée, le méridien est un symbole très exact de la langue poétique, la métaphore d'une métaphore. Le méridien, dit Celan, est « *quelque chose – comme la langue – d'immatériel mais néanmoins du monde, de terrestre* » : car, d'un côté, le langage poétique fixe son attention sur la réalité, il désigne les objets et ne doit qu'à sa propre efficacité leur proximité immédiate ; mais de l'autre, il est étranger aux choses ; séparation, exil et oubli lui confèrent sa valeur universelle. Seuls ces lointains permettent au poète de voir resurgir la réalité perdue.

Stéphane Mosès est né 1931 à Berlin et est mort en 2007 à Paris. Ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé d'allemand, maître-assistant à la Sorbonne et à Paris X-Nanterre. En 1969, il s'installe en Israël et devient professeur de littérature allemande et comparée à l'université hébraïque de Jérusalem. Spécialiste de philosophie et de littérature allemande, il a fait connaître en France la pensée de Franz Rosenzweig et s'est intéressé à des écrivains tels que Walter Benjamin, Gershom Scholem, Franz Kafka et Paul Celan. Auteur de nombreux ouvrages dont, à titre posthume, *Rêves de Freud : six lectures*, (Gallimard, coll. L'Infini, 2011) ; *Temps de la Bible : lectures bibliques* (L'Éclat, 2011) ; *Approches de Paul Celan* (Verdier, 2015).