Morale et fiction

John Gardner

Volume 39, Number 2 (230), April 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32507ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gardner, J. (1997). Morale et fiction. *Liberté*, 39(2), 58–85.

JOHN GARDNER

MORALE ET FICTION*

Inutile de recourir à des arguments théoriques pour prouver le caractère moral de tout art véritable ; il suffit d'évoquer les œuvres d'imagination qui ont résisté au temps : *L'Illiade* et *L'Odyssee* ; les tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide ; *L'Énéide* de Virgile ; *La Divine Comédie* de Dante ; les pièces de Shakespeare et de Racine ; les romans de Tolstoï, de Melville, de Thomas Mann et de James Joyce. Ces œuvres, toutes d'authentiques œuvres d'art, sont en mesure d'exercer leur influence civilisatrice de siècle en siècle et de survivre à la disparition de la culture qui les a engendrées. Cependant, on aurait tort de penser que l'action morale de l'art est une chose qui va de soi, que le bien, comme la loi de la gravité, finit toujours par l'emporter. Entre les œuvres bonnes et les mauvaises, la lutte est constante ; à long terme les premières ont sans doute de meilleures chances de l'emporter, puisque, par définition, une civilisation qui dure doit aimer et rechercher le bien, dût-il lui parvenir dans une langue étrangère, mais à court terme, la situation ne leur est guère favorable. Les gloires de l'Antiquité grecque et romaine ne

* Le texte suivant constitue le premier chapitre de la seconde partie de *On Moral Fiction*, New York, Basic Books, Inc. Publishers, 1978. © Tous droits réservés John Gardner. Reproduit avec la permission de l'éditeur.

sont plus aujourd'hui que des ossements sur de vieilles collines. Tant sur le plan individuel que collectif, l'esprit civilisé a tendance à se donner des règles si complexes qu'elles ne peuvent lui être utiles pour se défendre et peuvent tout simplement lui donner envie de baisser les bras, un peu comme les quelques empereurs romains de la fin de l'Empire qui ne furent pas poignardés en pleine rue. Comme le Romain civilisé, l'artiste soucieux de bien pratiquer son art – l'artiste civilisé – est nettement plus vulnérable, précisément parce qu'il est prêt à trouver des qualités à certaines formes d'art que lui-même se refuse de pratiquer et qu'il peut même aller jusqu'à trouver des excuses et des raisons d'être à la pornographie de la pire espèce – pour ne rien dire des autres formes d'art fallacieux plus séduisantes et plus « sérieuses », tandis que le fabricant de camelote, tout barbare qu'il est, n'a pas autant de scrupules. Il est dans l'ordre des choses que certaines idées nobles et certains nobles modèles de comportement ne jouissent plus de la faveur du public, mais cela ne veut pas dire qu'ils ont cessé d'exister et qu'ils sont moins exemplaires – ils ont juste été oubliés avec le temps et emportés par le « progrès ».

Je ne prétends pas qu'il faille censurer l'art médiocre, même dans ses plus mauvaises manifestations, car une morale trop coercitive ne peut marcher qu'avec les imbéciles et, qui plus est, je pense, comme Tolstoï, que le but ultime de l'art est de permettre aux hommes d'être bons parce qu'ils en auront décidé ainsi. Je crois cependant que l'art médiocre doit être appelé par son nom chaque fois qu'il ose montrer le bout du nez ; et je pense qu'il peut être utile de rappeler à l'occasion les raisons qui militent en faveur de formes d'art plus élevées, car nos jugements artistiques ne sont pas uniquement dictés par l'instinct. C'est de cette façon

que l'on peut espérer réduire un jour nos formidables réserves de mauvais livres, de mauvais tableaux et de mauvaises partitions.

Je l'ai dit : chaque fois qu'il le peut, l'art moral propose les modèles de comportement qui s'imposent : il en est de même de certains personnages de roman, de théâtre ou de cinéma, dont la nature foncièrement bonne et la lutte qu'ils mènent contre la confusion, l'erreur et le mal – en eux-mêmes comme chez les autres – donnent à notre propre combat des appuis solides d'ordre psychologique et intellectuel. Cela dit, il se peut qu'un artiste, par ailleurs profondément moral, veuille ignorer cette fin de l'art et s'en tenir à son seul désir d'apprendre quelque chose, c'est-à-dire d'accéder à des domaines que seule l'imagination lui permet d'explorer. Tel roman brillamment conçu dont le personnage principal est un violeur ou un assassin peut se révéler plus instructif que mille études socio-psychologiques sur le sujet ; et que le romancier approuve ou blâme implicitement son héros peut n'avoir aucune importance ou ne servir qu'à donner la mesure de sa propre mesquinerie. Des œuvres de ce genre ne sont manifestement pas dénuées de valeur et il leur arrive même d'être ciselées comme des bijoux, mais elles ne relèvent de l'art que de manière fort accessoire. Dans d'autres cas, l'exemple moral sera indirect : ultimement, la morale défendue par l'esprit troublé d'un *Pardoner*, chez Chaucer, ou d'un *Macbeth*, chez Shakespeare, devra être en partie déduite par le lecteur, quand ce n'est pas un personnage très secondaire qui s'en fait le porte-parole. Les modèles indirects ne sont pas à rejeter pour autant ; mais il ne faut pas négliger le fait que la vie imite l'art directement et assez bêtement. Après avoir vu Marlon Brando dans *On the Waterfront*, toute une génération s'est mise à rentrer le dos, à marmonner, à relever le col et à se

promener, la cigarette pendue aux lèvres. Après avoir vu Roy Rogers, des hordes de gamins de douze ans se sont mis à zieuter comme lui. La situation était peut-être différente à l'époque de Shakespeare, mais de nos jours la décision de ne jamais agir comme Macbeth ne suppose pas que l'on sache clairement quoi faire par ailleurs.

Quiconque étudie d'abord la littérature avec les yeux d'un lecteur ou d'un critique comprend assez rapidement que les œuvres d'imagination sont sérieuses, réfléchies ou « philosophiques » pour la bonne raison – pour l'unique raison – qu'il arrive à leurs auteurs de savoir penser et traduire en histoires leurs idées profondes sur la vie. C'est ainsi que Henry James nous parle de l'innocence américaine, Melville nous montre en quoi le postulat d'un univers indifférent affecte la nature de notre existence ; les exemples sont nombreux. Les critiques littéraires ne mentent pas : les écrivains transmettent bel et bien des idées. Mais l'écrivain ne voit pas la littérature avec les mêmes yeux que les critiques ou les étudiants en lettres, qui n'ont pas besoin de se rendre aussi loin : lui, il trouve, développe et vérifie ses idées dans l'acte même d'écrire. Voilà en quoi j'ai pu dire que l'œuvre de fiction est, dans le meilleur des cas, un mode de pensée, une méthode philosophique.

Reconnaissons sans détour qu'il existe des œuvres de fiction, par ailleurs excellentes et « sérieuses », qui ne sont rien d'autre que de l'habile propagande – je parle de ces romans où, à l'avance, l'écrivain sait parfaitement ce qu'il veut dire et s'interdit de laisser le travail de l'écriture modifier son propos. C'est un canon de ce genre qui règle une bonne partie de la littérature médiévale. Le dogme est le contenu, et tout ce que font les gentes dames, les chevaliers et les monstres se ramène à des mécanismes pour diffuser le dogme et le rendre

plus séduisant. Dans *Généalogie des dieux*, Boccace explique que c'est là la fonction première de l'allégorie, laquelle engendre cette sorte de poésie dont Sidney se fait l'apologiste dans son *Apologie de la poésie* : la didactique sous des atours agréables. Des œuvres comme *Le Voyage du pèlerin* et *Les Voyages de Gulliver* appartiennent (dans une certaine mesure) à cette catégorie, tout comme (dans une plus large mesure) des œuvres modernes comme *L'Arc-en-ciel de la gravité*. Des œuvres de ce type, dogmatiques ou ironiquement dogmatiques, peuvent être très divertissantes, être tout à fait convaincantes et avoir toutes les apparences de l'art ; mais en réalité, elles ressemblent davantage à des sermons qu'à de vrais romans ou nouvelles, et elles tiennent plus de la manière de Pope dans ses essais versifiés que du théâtre élisabéthain. De telles œuvres de fiction tendent à être *moralisatrices* – ce qu'elles sont en général – et l'auteur, dans la composition de son œuvre, sera très scrupuleux en matière de morale – c'est-à-dire qu'il s'efforcera de ne dire que la vérité ; toutefois, dans ce que j'appelle une authentique œuvre de fiction morale, l'« art » ne se réduit pas à un ornement ; bien plutôt, il dirige la pensée et en assure la rigueur, il contraint l'écrivain à faire preuve d'une extrême vigilance, qui doit néanmoins demeurer désintéressée et impartiale, et il le conduit – mieux encore que la logique abstraite – à faire des découvertes inattendues et, régulièrement, à revoir ses opinions.

L'œuvre de fiction morale nous transmet les messages trouvés dans le processus même de sa création. Ce processus est parfaitement visible dans les brouillons d'un certain genre d'écrivains. Ainsi, nous apprenons, dans une des premières versions d'*Anna Karénine* intitulée *Deux mariages* – où Anna, aussi invraisemblable que cela puisse paraître, épouse Vronsky –, que Tolstoï

a d'abord fondé son histoire sur un ensemble précis d'idées et d'attitudes, pour ensuite en découvrir progressivement, d'une version à l'autre, les enjeux de plus en plus fondamentaux et réviser ses positions, se laisser surprendre par des associations, aboutir à de nouvelles intuitions et finir par trancher en faveur des sentiments et des idées que le roman présente et ordonne de façon si inéluctable qu'on a peine à croire qu'ils n'aient pas jailli spontanément du cerveau de Tolstoï pour aller se poser aussitôt sur les pages imprimées. Dostoïevski se sera pareillement torturé au sujet des conséquences heureuses et malheureuses de l'innocence et de l'impuissance de Mychkine. On observe un cheminement analogue à la lecture des versions successives des romans de Kafka, et même des deux seuls brouillons du *Troilus et Cressida* de Chaucer.

Il ne suffit *pas* que le bon et le méchant soient mis l'un en face de l'autre pour que l'écriture d'un roman devienne une méthode de pensée. De tels récits n'ont certes rien de répréhensible en soi; ils peuvent se révéler amusants, mordants ou devenir de captivants mélodrames; ils peuvent faire preuve d'une grande ingéniosité, être graves ou mystérieux, ou tout ce que vous voudrez; ils n'auront qu'astuces et sermons à offrir, jamais le cheminement d'une pensée. Quand l'imagination se fait pensée – d'une espèce plus vaste que la logique ou le simple bon sens (tout en demeurant invérifiable) –, l'écrivain fait des découvertes qu'il communique au lecteur dans le mouvement même où il les découvre.

Divers chemins mènent à ces découvertes. Une grande partie du savoir de l'écrivain lui vient tout bonnement de l'imitation. En composant une scène, il se demande à tout moment: «Peut-elle vraiment dire cela?» ou bien: «Peut-il vraiment lancer sa chaussure?»

L'écrivain se joue toute la scène en imagination, il tient tous les rôles et avec une égale conviction (il imite tous les personnages, comme le voulait Aristote, sans jamais tomber dans les stéréotypes, même avec les personnages moins importants); et quand il en a terminé avec la scène, il comprend, pour s'être mis dans la peau des personnages, le cheminement de chacun et pourquoi l'affrontement, l'accident ou quelque autre événement ont eu les suites que l'on sait. L'écrivain procède ainsi avec l'ensemble de l'intrigue. À mesure que s'enchaînent les événements, et sans en oublier aucun, l'écrivain se demande si *a* se résout vraiment en *b*, ou si ce n'est pas plutôt en *c*, et ainsi de suite, et invente ce qui lui paraît être la suite inéluctable des événements, du moins s'il se fie à sa propre imagination et à son expérience personnelle du monde. Il va de soi que cette suite inéluctable des événements n'est nullement tributaire d'un quelconque réalisme. Certains rôles, voire tous, peuvent relever du merveilleux – dragons, griffons ou autres chevaux parlants comme celui d'Achille; mais dès lors que le rôle d'une créature est établi, son comportement doit s'y conformer.

Est-il besoin d'ajouter que l'écrivain ne doit jamais tricher s'il veut appréhender la réalité par la voie de l'imitation? Il est libre de poser toutes les *prémises* qui lui chantent, après quoi cependant il devra aller là où, d'après son expérience, l'entraînerait la nature si les griffons, par exemple, existaient réellement. Ainsi, il ne doit pas se servir de ses ressources stylistiques pour forcer la vraisemblance. Tout auteur le moins habile saura faire appel à la rhétorique pour convaincre le lecteur que la chute d'un griffon de quarante kilos est deux fois plus rapide que celle d'un griffon de vingt kilos; mais à partir du moment où l'ordre naturel, fût-il celui d'un monde peuplé de griffons, est une

des données admises par l'écrivain, un tel usage de la rhétorique est contraire à l'honnêteté intellectuelle. L'écrivain honnête n'a pas le droit non plus de forcer le lecteur à croire à une action portée de *a* à *b* à la suite d'un tour de passe-passe verbal, c'est-à-dire en détournant l'attention du lecteur. Tout écrivain astucieux parviendra sans peine à proposer une situation *a* et à la rendre parfaitement crédible, à la faire suivre d'une digression pour proposer ensuite et rendre parfaitement crédible une situation *b* qui se veut la conséquence directe de *a*, bien qu'il soit invraisemblable que *b* résulte de *a*, rien n'y paraissant à cause de la digression qui a voilé dans l'esprit du lecteur la conséquence réelle et nécessaire de *a*. On pourrait penser qu'aucun écrivain honnête ne se livrerait à de telles acrobaties – sinon par inadvertance et à ses propres dépens. C'est pourtant la voie que suivent bon nombre d'écrivains contemporains, dont certains, comme Stanley Elkin, s'en font un principe : à la dynamique de la découverte, ces auteurs préfèrent les soubresauts de l'humour et tirent leur force de leur performance stylistique ou du langage poétique, plutôt que des personnages et de l'action. Il est vrai que de se perdre dans les méandres du langage débouche parfois sur des points de vue inattendus ; et il faut reconnaître aussi qu'un Stanley Elkin, dans ses œuvres de fiction, n'est pas plus de mauvaise foi que ne l'aura été un John Bunyan. Il n'empêche qu'il faut avoir un talent très particulier pour réussir dans la voie empruntée par Elkin, et on peut se demander si le jeu en vaut la chandelle. L'écrivain qui plastronne en disant : « J'ai le pouvoir de faire prendre à une femme une tasse de café chaque fois que j'en ai envie » nous amuse, voire nous fascine autant qu'un jongleur de cirque, mais il n'est pas sérieux, du moins au sens premier que l'on peut donner à ce terme. Qui pis est, il y a fort à parier

que son œuvre ne distillera que l'ennui, et cela, dans tous les sens du terme.

Aristote s'objectait à la résolution de l'intrigue par l'intervention d'un *deus ex machina* parce que, disait-il, une intrigue fabriquée finit toujours par ennuyer. Il serait inutile de revenir sur la question si l'argument d'Aristote était mieux compris de nos jours ; malheureusement, les idées d'Aristote semblent fort démodées, on l'a vu, aux yeux de bon nombre d'écrivains contemporains qui appartiennent à l'école de Stanley Elkin, William Gass en tête.

Aux dires de Gass – et il est permis de penser que c'est vrai pour certains lecteurs –, l'imagination du lecteur, devant la scène décrite, ne retient que les détails explicitement fournis par l'écrivain, de sorte que, si l'auteur fait porter des lunettes à tel personnage sans précision supplémentaire, le lecteur n'a aucune idée du nez du personnage, de ses yeux, de son front, de sa stature ou de son habillement. S'il s'avère que les mots sont le seul matériau de l'écrivain, alors le seul plaisir, la seule richesse qui s'offre à l'écrivain est d'ordre linguistique, et il ne devrait pas y avoir de différence – à réussite linguistique égale – entre l'émotion qui nous vient de l'histoire d'un personnage aux prises avec un grave problème, comme il s'en trouve dans la vie (Gass ferait sûrement la moue devant l'expression « comme il s'en trouve dans la vie »), et l'émotion suscitée par un personnage féminin rappelant à tout propos qu'elle n'a d'autre existence que celle que lui donnent les mots sur le papier. Dans cette optique, prendre un personnage de fiction pour une personne réelle – pleurer le petit Nell ou frémir devant l'orgueil d'Achab – serait puéril et naïf.

Il y a un hic, en l'occurrence ; c'est que les mots ont des connotations, et que les mots regroupés forment des

chaînes de connotations. Pour un lecteur de langue maternelle anglaise, la lecture du mot *crate* fait apparaître l'image d'une caisse et, avec elle, son arrière-plan habituel, lequel est différent de l'arrière-plan qu'entraînent les mots *tonneau*, *malle* ou *cube*. En disant d'un personnage qu'il est bâti comme une caisse, l'écrivain va beaucoup plus loin que la simple évocation de sa stature: il parle aussi de sa personnalité, de sa situation dans la vie, voire de son comportement. La chose devient évidente si vous placez le personnage dans un décor incongru pour une caisse et si vous aggravez cette incongruité à l'aide d'un procédé stylistique: *Il était assis à la table dressée pour le thé et tripotait sa cuillère, aussi raide et guindé qu'une caisse*. Oui, notre comparaison a conduit à une « idée », à une perception du personnage, mais il y a plus important encore: l'idée possède une charge émotive proportionnelle au contexte, et la caisse nous touchera, nous amusera ou nous agacera, c'est selon. L'empathie est l'une des caractéristiques essentielles de la nature humaine (pour ne pas dire de la part animale de notre nature) – elle est notre meilleur mode d'apprentissage. Et plus le réseau des connotations est complexe – mieux nous comprenons la scène, en accordant faits, images et rythmes –, plus nous basculons complètement, malgré nous, dans le réseau en question et plaignons la caisse, lui sourions ou la méprisons. Par conséquent, l'argument voulant que les mots soient le seul matériau de l'écrivain n'est vrai que d'un point de vue ordinaire. Les mots suscitent dans l'esprit du lecteur des images porteuses d'émotions, et si les mots sont agencés avec exactitude, dans les tonalités appropriées – il en est de traînants et de saccadés, d'âpres et de doux, de paisibles et d'exubérants –, il nous arrive une aventure étrange: nous traversons l'encre des mots sur la page et tombons dans une sorte de rêve, un monde

imaginaire, encore qu'il soit réel et convaincant au point que, si nous en sommes brusquement tirés par un appel de la cuisine ou par des coups frappés à la porte, c'est la pièce pourtant familière où, une heure et demie plus tôt, nous nous sommes installés avec notre livre, que, pendant un instant, nous regardons, éberlués. Ceux qui affirment qu'il ne faut pas se laisser émouvoir par les personnages de fiction et les confondre avec de « vraies personnes » vous disent en somme qu'il ne faut pas avoir peur des gens que vous rencontrez dans vos cauchemars.

S'il est vrai que l'imaginaire devient réalité dans la lecture – s'il est vrai qu'en tombant sur des mots comme *quand mon âme est un bruineux et dégoulinant novembre, quand je me surprends arrêté devant une boutique de pompes funèbres ou suivant chaque enterrement que je rencontre*, nous visualisons à notre insu les choses représentées –, alors Aristote ne se trompait en rien quand il prétendait que, dans la fiction, ce qui nous retient au premier chef, ce sont les personnages en action. S'il est vrai que nous tenons *effectivement* les personnages fictifs pour des êtres réels, et que nous sommes curieux de savoir comment ils vont réagir devant le danger quand leurs désirs seront contrariés, la seule objection possible à l'œuvre de fiction qui se préoccupe de savoir comment les choses arrivent – comment, par exemple, dans la vie d'Œdipe, vu ses pulsions et ses obsessions, une situation *a* mène à une situation *b* avec une logique meurtrière – porte, le cas échéant, sur la frivolité de ce genre de questions. (Je ne crois pas, pour ma part, que la présomption de frivolité ne constitue jamais un bon argument, mais il nous faut ici passer au crible tout argument susceptible d'expliquer le peu d'intérêt soulevé par la question de la causalité.)

Ce que nous apprend l'étude attentive des brouillons successifs d'un écrivain comme Tolstoï – et ce que sait tout écrivain pour avoir confronté chacune des scènes qu'il a imaginées avec la façon dont les choses semblent se passer dans la réalité –, c'est que l'étude approfondie de la manière d'agir et de parler des gens, du pourquoi des sentiments qu'ils éprouvent, de l'influence du climat sur nous à certains moments très précis, des variations de notre attitude selon nos interlocuteurs permet d'avancer dans la voie de la connaissance, de la réceptivité et de la compassion. La fiction nous donne du recul, nous donne le temps de peser chaque chose, ce que nous n'avons pas le temps de faire dans la vie; et les chefs-d'œuvre ont pour effet de relativiser les expériences vécues, d'ébranler les préjugés, de rendre plus humain. Vous commencez à écrire votre livre avec certaines idées bien arrêtées – moi-même, dans un roman récent intitulé *Lumière d'octobre*, je suis parti de l'idée que chacun devrait faire siennes les valeurs traditionnelles de l'Amérique des pionniers: goût du travail bien fait, indépendance d'esprit, intégrité sans faille, et ainsi de suite; vous mettez ensuite vos idées à l'épreuve en les plongeant dans un bain de réalité simulée, en leur faisant subir tous les contrôles imaginables, sans jamais tricher avec ce qui vous résiste, pour finir par admettre, à votre corps défendant, que votre première idée était simpliste. N'allons pas en conclure pour autant qu'aucune opinion ne saurait survivre à ce genre d'épreuve, mais disons simplement que la simulation d'expériences vécues peut se révéler instructive sur le plan moral.

Le processus dont je parle échappe en grande partie au lecteur: disposant uniquement de la version que l'écrivain a retenue comme la plus vraie et la seule possible, le lecteur ignore tous les autres scénarios que

l'écrivain a envisagés et qu'il a rejetés. Le bon écrivain fournit cependant à son lecteur, à la fois de façon consciente et plus ou moins mécaniquement, l'équivalent, fondu dans l'intrigue, des différentes étapes de son propre cheminement intérieur : c'est le suspense.

Hélas ! par les temps qui courent, l'écrivain sérieux est aussi embarrassé par la notion de suspense que par celles de morale ou d'intrigue. Il y a trente ans, à l'époque où, aspirant écrivain rempli de bonne volonté, je lisais certains manuels portant sur l'art d'écrire, je me souviens que j'enrageais chaque fois que l'on nous conseillait de garder le lecteur en haleine. Le suspense, à mes yeux – et aux yeux de tous ces pauvres types qui devaient nous enseigner comment écrire – ressemblait à la carotte brandie devant un âne idiot, et je n'avais pas l'intention de traiter mon lecteur autrement qu'en égal. Or le suspense, bien compris, est une affaire fort importante : l'on pose le problème moral – les intentions du héros, louables ou non, et la pression de circonstances favorables ou défavorables (les sentiments et les besoins des autres personnages, les impératifs naturels, les déterminants culturels) – et plutôt que de conclure aussi sec, l'on met entre-temps le lecteur au supplice par l'évocation d'autant de dénouements possibles, qui traduisent à leur manière les alternatives déjà envisagées par l'auteur. L'important n'est pas que le moratoire rende plus palpitante la fin – soit les actes qui trancheront – ; le report du dénouement a surtout pour fonction de donner une portée philosophique à l'arrêt que l'on va rendre. Que le personnage agisse en bien ou en mal, ses actes ne témoignent pas uniquement de son être propre, mais donnent corps à une vision particulière du monde, au détriment, à tort ou à raison, d'autres visions. Quand une œuvre de fiction est « dense », pour parler comme la Nouvelle Critique,

chaque dénouement virtuel est symboliquement signifié par un personnage secondaire et il n'est pas de personnage qui n'incarne aussi quelque option philosophique. Le véritable suspense correspond donc à l'angoisse du libre arbitre selon Sartre.

L'écrivain sérieux, cela va sans dire mais je vais le dire quand même, doit se méfier de toutes les théories du comportement humain, même les plus généreuses et les plus respectables – qu'elles viennent des psychiatres, des biologistes, des théologiens ou des philosophes. La seule autorité de l'écrivain lui vient de son imagination. C'est elle qui travaille à saisir comment les choses se dérouleraient et pourquoi elles le feraient, c'est par elle que l'écrivain se met dans la peau de chacun et fait dire à ses personnages ce que lui-même aurait dit s'il avait été un jeune Italo-Américain de la seconde génération, ou un vieux policier irlandais, et ainsi de suite. L'écrivain qui accepte sans discuter les conclusions d'autrui sur le comment et le pourquoi du comportement humain ne réfléchit nullement ; il se contente d'illustrer les théories propres à une autre personne, qu'il s'agisse de Freud, d'Adler, de Laing ou de quiconque. Bien entendu, l'on peut partir de telle ou telle théorie du comportement – et la mettre à l'épreuve. Mais c'est l'imagination de l'écrivain qui doit avoir le dernier mot. La véritable œuvre de fiction morale est comme un laboratoire où il est possible de réaliser des expériences trop compliquées et trop risquées pour être menées dans la réalité, mais qui sont capitales et sans danger dans ce miroir de la réalité qu'est l'imaginaire d'un écrivain. Seul un fou serait capable d'assassiner une vieille prêtreuse sur gages malhonnête afin de vérifier la théorie du surhomme ; or Dostoïevski peut, sans dommage, pousser son Raskolnikov imaginaire à tenter précisé-

ment cette expérience-là dans un Saint-Pétersbourg aussi reconnaissable qu'imaginaire.

L'écriture d'une œuvre de fiction est une méthode de pensée en ce qu'elle permet de comprendre, par l'imitation, cela même que l'on imite. L'écriture d'une œuvre de fiction est aussi une science (au sens ancien de « connaissance »), science probe et probante ; ce n'est pas cependant une science exacte, parce qu'elle repose sur la sensibilité du lecteur et sur sa lucidité, sens pour lesquels il n'existe pas d'instruments de mesure. Certains prétendent que l'homme est naturellement corrompu ; d'autres affirment le contraire. Par définition, on peut montrer le cynisme du cynique ; mais on ne peut prouver qu'il a tort. (On ne peut même pas être sûr, hélas, que ses ulcères le feront davantage souffrir que ceux des gens sympathiques.) Aussi la valeur de la connaissance que l'on tire de l'imitation dépend-elle de l'esprit de l'imitateur, qui doit être sain et équilibré. Il n'existe évidemment aucun critère absolu pour juger de ce qui est sain et équilibré, mais on peut procéder par approximation. L'écrivain qui ne nourrit qu'amertume à l'endroit de toutes les manifestations de la vie, qui ne croit ni à l'amour, ni à la loyauté, ni à la décence (toutes choses admises en vertu de certains critères) – autrement dit, l'écrivain qui se répand en considérations que plusieurs lecteurs, quand ce n'est pas la plupart d'entre eux, trouveront injustes, cruelles, irréfléchies, nombrilistes, sans fondements ou délirantes ; l'écrivain qui ne trouve à dire de bien de rien ni de personne, sinon du personnage qui lui sert d'alter ego dans son œuvre ; l'écrivain qui est incapable d'apprécier ce qui fait depuis toujours le bonheur des gens heureux (les enfants et les chiens, Dieu, la paix, la prospérité, le confort, l'amour, l'espérance, sans oublier la foi) –, cet écrivain-là n'a certainement pas fait de gros efforts de

rapprochement et de compréhension par rapport au reste de l'humanité, il n'a pas essayé de saisir les causes particulières qui le pousseraient à agir, lui-même, exactement comme ceux qu'il déteste. Le même phénomène s'observe dans des œuvres plus complexes, quand par exemple l'auteur nous semble tout à fait injuste à l'endroit d'un ou plusieurs personnages secondaires ou de quelque région honnie (en général, il s'agit du Midwest américain). Peu importe la lecture que d'éventuels dieux pourraient faire des œuvres de cet écrivain, elle n'empêchera pas l'humble mortel d'être persuadé d'au moins une chose : cet écrivain-là ne se sert pas de l'œuvre de fiction comme d'une méthode de pensée, mais uniquement dans le but de prêcher pour sa paroisse. Plus les ouailles sont nombreuses ou plus elles se laissent convaincre, plus le livre est immoral. Nul n'oserait prétendre, à l'exception peut-être de sa famille et de ses amis intimes, que Richard Nixon n'est pas un timbré et une véritable caricature ambulante ; il n'en demeure pas moins que le roman qu'a écrit Robert Coover contre Nixon – et cela quelle que soit sa valeur d'un point de vue stylistique ou structurel, et dût-il contribuer à la défense de la démocratie – est d'un goût douteux et constitue un bon exemple d'œuvre immorale.

Aristote voyait l'imitation comme le principal moyen pour l'écrivain d'œuvres de fiction de faire des découvertes. Il en existe d'autres. Quand l'écrivain se demande : « Cette femme tiendrait-elle vraiment ce genre de propos ? » ou : « Un tel lancerait-il vraiment sa chaussure ? », son imagination se tient au plus près de la conscience. Dans une situation donnée et en présence de personnages bien définis, il n'est pas besoin d'être un génie pour décider si, oui ou non, cette femme peut s'exprimer ainsi ou cet homme lancer sa chaussure.

Nous avons tous le sens du vraisemblable. Imaginons un homme brutal et colérique, chez qui l'idée de vengeance est fortement encouragée par son entourage familial et social, et qui rencontre un jour l'assassin de son frère, lequel l'invite à prendre le thé : le dernier des imbéciles se doutera bien que notre homme ne va pas s'empresse d'accepter l'invitation et de passer l'éponge sur le crime. Il en va de même dans des contextes infiniment plus subtils. Quand le comportement d'un personnage ne correspond plus à ce qu'est ce personnage, les lecteurs s'en aperçoivent. Ils auront beau fermer les yeux sur le dérapage et accepter la version des événements présentée par l'écrivain, ils ne sont pas dupes. S'ils poursuivent leur lecture, c'est parce qu'ils n'ont pas de meilleur livre sous la main. L'écrivain doué d'une grande imagination sait prêter aux personnages les comportements qui seraient les leurs dans la réalité. Mais il y a, pour l'imagination, une façon plus subtile de travailler – et une façon plus subtile pour l'œuvre de fiction d'être un mode de pensée moralement valable –, et c'est de procéder par associations symboliques.

Dans les années cinquante, les étudiants de l'Iowa Writers' Workshop jouaient au jeu dit « de la fumée », qui se jouait comme suit. Un participant est désigné qui choisit une personnalité que chacun doit assez bien connaître (Harry Truman, Marlon Brando, le président Mao, le général de Gaulle...) et il s'adresse ainsi aux autres participants : « Je suis un Américain mort », « Je suis un Américain vivant », « Je suis un Asiatique mort », « Je suis un Européen mort » ; après quoi, à tour de rôle, chaque participant lui pose une question du genre : « Quelle sorte de fumée êtes-vous ? » Cigarette, pipe, cigare – ou nommément : L&M, Dunhill, White Owl, ou bien une question comme : « Quelle sorte de climat êtes-vous ? », « Quelle sorte d'insecte ? », « Quel

type de véhicule? ». Le joueur désigné n'a pas en tête le genre de fumée qui plairait à son personnage, le cas échéant, mais cette fumée-là que son personnage aimerait *être*, à supposer qu'il fût une fumée au lieu d'être une personne, un climat, un insecte ou un véhicule, et ainsi de suite, en quoi précisément le personnage se serait réincarné. Par exemple, si elle était un insecte, Kate Smith serait un scarabée turquoise; Marlon Brando, s'il était un climat, serait un temps lourd et instable, tournant à l'orage; et, s'il était un véhicule, Harry Truman serait le modèle T de Ford (et cela quelle qu'ait été la marque de sa voiture en réalité). Joué par des gens pourvus d'une certaine sensibilité, le jeu conduit inévitablement, à force de questions et d'après les associations inconscientes qui se forment, à sentir de mieux en mieux le personnage en question, jusqu'à ce que quelqu'un donne la réponse: « Kate Smith! » ou « Mao! » – et que tous en reconnaissent d'emblée la justesse. Le raisonnement n'est manifestement pas le mode de pensée approprié pour ce jeu, qui repose sur des associations inconscientes ou des intuitions; et l'exercice démontre clairement à chacun des joueurs que les associations que nous faisons peuvent être étonnamment similaires. Si un des joueurs s'égare et soutient par exemple que le Soviétique Brejnev est un castor au lieu de faire de lui, plus justement, une vieille marmotte rusée, on peut être sûr que les autres joueurs reviendront là-dessus après la partie: « Tu nous as mis sur une fausse piste avec ton castor! ». Avec éclat et mieux que ne le ferait toute démonstration, ce jeu prouve la justesse secrète d'une métaphore bien choisie – qui est, dit Aristote, de toutes les choses indispensables au poète, la seule qui ne s'enseigne pas.

Les associations principalement inconscientes ou intuitives auxquelles fait appel « le jeu de la fumée »

permettent de mieux voir l'un des dispositifs qui font de l'écriture d'une œuvre de fiction une méthode de pensée. Nul ne peut espérer vraiment caractériser une personne (ou un lieu) sans faire appel à des associations à moitié inconscientes. Pour préciser ou accentuer les traits d'un personnage, un écrivain aura recours à des images et à une toile de fond de détails (climat, objets, animaux) qui agiront comme autant de miroirs du personnage ou de catalyseurs de l'action. Comprendre que Marlon Brando *est* un climat d'un certain type, c'est tout ensemble découvrir quelque chose (laquelle demeure cependant inutile et invérifiable), et la communiquer. C'est bien ainsi, entre autres façons, que procède l'imagination : en dégageant des réseaux de significations symboliques profondes. Certes, en théorie, n'importe quel personnage est susceptible de se retrouver dans n'importe quel décor ; mais le bon écrivain choisira le décor le plus apte à éclairer le personnage et la situation. (Je ne prétends pas qu'il faille toujours camper un personnage dans le décor qui le caractérise le mieux. On pourra voir un montagnard en train de glisser des pièces de monnaie dans une machine distributrice ; mais si l'on veut que le lecteur se représente bien sa véritable nature, il faudra bien que les montagnes soient suggérées d'une manière ou d'une autre.) Dès lors que l'écriture d'une œuvre de fiction est véritablement une façon de comprendre la réalité, Raskolnikov ne peut être qu'un produit de la Russie et de Saint-Pétersbourg ; s'il avait grandi à Copenhague, il aurait été tout autre. Supposons un personnage timide et taciturne, féru de chimie, peu sociable mais heureux en famille ; cela change tout s'il s'habille en gris ou en marron. Mis en présence d'un inconnu, l'écrivain devrait être en mesure dans l'instant qui suit – ou du moins dans un délai raisonnable – de décrire l'ameublement de son salon.

Quel intérêt moral y a-t-il, peut-on se demander, à savoir quel type de meubles garnissent le salon d'un inconnu ? La réponse est facile : tout dépend de l'usage qui sera fait de ce savoir. Nous étudions les gens avec attention essentiellement pour deux raisons : afin de les comprendre et d'avoir avec eux des rapports parfaitement transparents, ou afin de nous sentir supérieurs à eux. Le premier mobile sert l'art et lui est consubstantiel, puisque la sympathie et la découverte par l'imitation sont l'essence même de l'art. Le second, sans doute plus répandu, trahit un esprit mesquin, complexé ou pervers, et ne conduit qu'à des œuvres sans valeur. De toute évidence, le même égoïsme sous-tend le travail de l'artiste authentique et celui de l'imposteur : l'artiste authentique court après la « gloire », pour parler comme Faulkner – plus précisément, il veut la satisfaction d'avoir accompli une noble tâche et mériter l'estime des gens de bien –, tandis que l'imposteur court après le pouvoir et les jappements approbateurs de la meute carnassière.

La plus grande compréhension de la réalité que l'écrivain acquiert à travers les images trouvées, pourvu qu'il sache bien les choisir, le conduit à faire des découvertes plus profondes, comme sur le mode d'interprétation des rêves – en établissant des liens entre des symboles obscurs, il donne accès à des pans de son inconscient et formule, par extrapolation, des hypothèses sur la nature de la réalité. La recherche de ces liens et de ces hypothèses constitue le troisième moyen – et sans doute le plus inquiétant – par lequel l'ensemble du processus créateur confère à l'œuvre de fiction sa dimension cognitive.

Voyons comment les choses se passent. Prenons le cas de l'écrivain qui planifie son histoire (certains procèdent ainsi, d'autres préfèrent l'inventer au fur et à mesure) et rédige un premier jet approximatif, en

mettant à profit toutes les ressources de son imagination pour donner à son récit richesse et clarté, autrement dit pour que les personnages, les décors et les péripéties paraissent réels. Il sait, par exemple, qu'il ne suffit pas d'écrire : *Son père était un alcoolique*, puisque l'affirmation demeure abstraite et ne fait pas surgir l'image d'un alcoolique dans l'esprit du lecteur ; l'écrivain aura plutôt intérêt à ajouter quelques détails concrets, et de surcroît peut-être à montrer cet alcoolique en faisant appel à quelque symbole : *Elle le revoyait, blême comme une pierre, assis à la table de la cuisine, le chapeau vissé sur la tête*. Autre exemple : l'écrivain sait qu'il ne suffit pas de dire de tel personnage qu'il fume la pipe ; il doit plutôt montrer les volutes de fumée entourant son visage, ou quelque chose du genre. Et l'écrivain de continuer ainsi, de personnage en personnage, de scène en scène, d'événement en événement, en étoffant continuellement son récit d'images concrètes, en les enrichissant à l'occasion de comparaisons suggestives, jusqu'à en avoir terminé avec le premier jet. Nombreux sont les écrivains – et il y en a même de très grands – qui s'en tiennent à cela, mais c'est une erreur. S'il relit attentivement son histoire, et la relit encore et encore, et à haute voix, dans une tension totale de l'esprit, à l'affût comme un prédateur, l'écrivain finit assez vite par remarquer des correspondances bizarres, d'étranges redondances, à première vue inexplicables. Page quatre, il y a cet alcoolique, blême comme une pierre et coiffé d'un chapeau ; page dix-neuf, il y a l'image d'une montagne d'un gris effacé, coiffée de nuages bas.

En art, toute répétition, voulue ou non, a valeur d'indice ; et quand l'artiste moralement consciencieux constate dans son œuvre une irrégularité comme celle que je viens d'imaginer, il n'aura la conscience tranquille qu'après avoir pu se l'expliquer de façon plus ou

moins satisfaisante – ou qu'après en avoir reconnu la nécessité en son for intérieur. L'écrivain se pose franchement la question suivante – et peut-être même va-t-il jusqu'à l'écrire sur un bout de papier jaune : « Pourquoi ce père de famille ivrogne ressemble-t-il à cette montagne ? ». Il peut arriver que la réponse se dérobe obstinément, et c'est par de subits picotements au cuir chevelu que l'écrivain sera prévenu de la pertinence (Dieu sait comment) de l'énigmatique équation et décidera tout simplement de la conserver telle quelle, quitte à l'étayer et à la prolonger par une nouvelle image, qui sera tout aussi juste (Dieu sait pourquoi). Pour l'essentiel, il n'y a aucun mal à procéder ainsi. À certaine hauteur de la pensée humaine, la raison s'essouffle, n'ayant de prise que sur des sujets limités. Il importe peu que l'écrivain obtienne ou non des réponses aux questions que le processus d'écriture aura tirées des eaux noires de son inconscient, car il va continuer de se les poser et de les étudier, encore et encore. Il réévalue, à la lumière des signaux reçus de ces eaux stagnantes, tout ce que son œuvre de fiction a cherché à construire. S'il a, par exemple, affirmé de tel personnage qu'il était vide et stérile, mais que des tournures inattendues ou certains échos dans le texte associent secrètement ce personnage aux forces de la plénitude et de la fécondité, l'écrivain doit se demander s'il ne s'est pas trompé au départ. Il confronte les moindres éléments entre eux, pour en déceler les secrets, jusqu'à ce qu'il y ait un déclic.

En somme, les « épiphanies » dans les grandes œuvres de fiction ne sont pas toujours planifiées : elles adviennent. C'est ainsi qu'Anna surprendra Tolstoï en se suicidant, même si la vision de son jeune corps déchiqueté sur les rails le hante depuis des années.

De même, Mrs. Eustace, à la stupéfaction de Trollope, vole-t-elle ses propres diamants.

De la part de l'écrivain soucieux de morale, il ne s'agit pas là de simples procédés, de façons astucieuses d'épater la galerie. Tout cela témoigne de la conviction profonde de l'artiste qui croit que l'esprit ne saurait imposer ses schèmes à la réalité (contrairement à ce que disaient les existentialistes) – en soutenant arbitrairement une chose, puis une autre –, mais que plutôt l'esprit – parce qu'il fait lui-même partie de tout ce qui forme la réalité – étant un univers en miniature – ne peut découvrir le monde qu'en passant par sa propre élucidation. La conviction de l'artiste, telle qu'elle se dégage de sa méthode (même s'il s'en défend), c'est que tout ce qu'il pense chaque fois qu'il pense avec le plus grand détachement possible – non pas avec « objectivité », mais plutôt en s'efforçant passionnément de découvrir tout ce qui peut être vrai (ce qui ne revient pas uniquement à démontrer la véracité de telle ou telle chose) –, toutes les idées, autrement dit, qui lui viennent chaque fois qu'il se soumet entièrement à la méthode établie par l'art sont parfaitement justifiées, non seulement de son propre point de vue, mais aussi de celui de chacun, ou en ce qui concerne l'humanité en général. D'ailleurs, certains artistes vont plus loin. Tolstoï affirmait sans broncher qu'il pouvait comprendre chiens et chevaux ; Hemingway se croyait capable de communiquer avec les ours ; Henry James lisait dans les pensées des fantômes.

Celui qui n'a jamais écrit une œuvre de fiction ou des poèmes dignes de ce nom pourra douter de ce que j'avance ; mais le fait est que les esquisses et les brouillons successifs des grands écrivains permettent de voir cette méthode à l'œuvre. Et il est facile de vérifier qu'elle est toujours utilisée par certains : demandez simplement

aux écrivains de vous expliquer comment ils travaillent, en supposant que vous arriverez à leur faire dire la vérité. Cette méthode n'est évidemment pas toujours aussi consciente que j'ai pu le laisser entendre. Certains écrivains, comme Bernard Malamud, insisteront pour dire qu'ils ne font que bricoler, et rien d'autre, jusqu'à ce qu'ils aient l'impression que tout se tient. Mais quelle que soit la façon dont chacun envisage l'art de la fiction, ce besoin d'aller jusqu'au bout, ce refus de considérer que le récit est terminé tant qu'il n'est pas devenu un système clos et autosuffisant, une seconde réalité, un organisme vivant, voilà autant de garanties que le véritable écrivain s'offre à lui-même et de moyens de vérifier ce qu'il a appris. C'est ici que le pseudo-art échoue lamentablement. Pour parvenir à la rigoureuse architecture symbolique de romans comme *Mort à Venise* ou *Le Bruit et la Fureur*, il ne suffit pas de tracer des plans sur du papier d'emballage, même s'il s'agit de plans méticuleux. Comme le disait William Gaddis dans *JR*, le véritable acte d'écrire revient à

vivre avec un maudit impotent [...] ces yeux qui vous suivent partout dans la pièce du diable ce qu'il veut et il agite sa maudite canne allez donc savoir, redresser son maudit oreiller changer son pansement lire à voix haute déplacer une proposition essayer son menton paragraphe suivant...

Je signalerai une dernière façon d'assurer la probité d'une œuvre : la tradition. Aucun écrivain ne s'imagine être le seul de son espèce. Bien qu'ils soient plus rares, les écrivains qui lisent autant que les critiques – notamment parce que les écrivains peuvent se permettre d'être vraiment critiques et de jeter par la fenêtre les livres qui les agacent à cause de ratés dans la conception ou

l'exécution –, il n'en demeure pas moins que les écrivains ne seraient pas ce qu'ils sont s'ils n'avaient pas un faible pour les livres. Tel écrivain ne lira que George Gissing, ou peut-être Aristophane; mais il sait pertinemment que lorsque lui-même écrit, ses efforts visent en partie à produire un effet qui devra ressembler, du moins par certains aspects, à l'effet qu'auront produit sur lui les ouvrages d'autres personnes. Quand un écrivain commence son histoire ainsi: *C'était l'hiver de l'année 1833. Un gros homme franchit le seuil d'une porte*, il a en tête une tradition littéraire précise et il cherche – outre qu'il veut intéresser et être original – à être fidèle à cette tradition (ou du moins à s'y référer explicitement). S'il commence son histoire par: *Elle ne craignait plus le long trajet du retour à la maison en voiture*, c'est une autre tradition qu'il a en tête; et une autre encore s'il commence par: «*Henry, faut me nettoyer ces bottes-là!*» *cria Mrs. Cobb par la porte de la remise à bois*. Le support de la création littéraire n'est pas le langage, mais le langage joint à l'expérience de l'écrivain et à son imagination, avec, chose plus importante encore, l'ensemble de sa culture littéraire. De même que l'écrivain prend conscience de certaines choses en analysant les lapsus qu'il commet dans ce qu'il écrit, de même il découvre d'autres choses en essayant de dire cela précisément qu'il veut dire, sans déborder du cadre de la forme ou de la combinaison de formes qu'il a choisie. Il est faux de prétendre, comme la Nouvelle Critique le faisait avec une incroyable assurance, que «la forme est le fond». La relation entre les deux éléments est si complexe qu'elle défie presque toute description. Et Wallace Stevens a tout à fait raison de dire que «changer de style, c'est changer de sujet».

C'est dans la réécriture d'anciens mythes que l'on voit mieux à quel point le dialogue avec la tradition

peut conduire à des découvertes. Au moment de réécrire ma propre histoire de *Jason et Médée*, je ne me suis donné qu'une seule règle: je m'en tiendrais aux événements rapportés (par Apollonios de Rhodes et par Euripide), en veillant à ce que les personnages disent à peu près les mêmes choses, fassent les mêmes gestes et trouvent les mêmes alliés et les mêmes ennemis parmi les hommes et parmi les dieux; mais tous les événements qui auraient lieu, je m'efforcerais de les comprendre avec une sensibilité moderne (en remplaçant les dieux par des forces) et je me demanderais dans quelle mesure *moi-même*, dans lesdites situations, je pourrais parler ou agir comme l'avaient fait ces personnages de l'Antiquité. Quel sens pourraient ainsi avoir à mes yeux les Sirènes, Circé ou la Toison d'or? Qu'est-ce qui pourrait bien me pousser, moi, femme moderne (car l'écrivain est androgyne), à tuer mes enfants? Cette façon de procéder vous donne ultimement l'impression, fondée ou non, d'avoir accédé, d'une certaine manière, au cœur de l'immémoriale communauté des hommes; et puisque, selon toute vraisemblance, les poètes anciens n'ont pas fini d'avoir raison et que cette sensibilité que l'on appelle « moderne » a tout d'un miroir aux alouettes, vous avez alors l'impression d'être parvenu à saisir, mieux que jamais, des bribes de la sagesse des poètes anciens.

Le même processus est à l'œuvre, mais de façon moins évidente, quand vous décidez de faire dans le genre « gothique », ou d'écrire un roman policier, ou quelque saga familiale, ou un roman de la terre, et c'est encore la même opération, mais éminemment plus subtile, quand vous vous lancez dans un roman réaliste conventionnel – et aussi bien, tant qu'à faire, dans un poème réfléchi et composé de quatrains tétrasyllabiques non rimés. Ce qui s'est passé auparavant exerce sa

discrète pression, titille l'esprit à la manière des arcanes du tarot, invitant à revoir les choses familières dans toute leur étrangeté.

Voilà donc mes arguments en faveur de ce que j'ai appelé « la meilleure sorte de fiction ». Je suis persuadé que toutes les disciplines artistiques procèdent à peu près de la même manière, bien que je ne sois pas suffisamment compétent pour en parler. Est-il besoin de préciser que tout cela n'a pas besoin d'être terriblement sérieux ? Je n'ai rien contre les limericks, ou les histoires de garçons et de chiens, ou les premiers épisodes de *Star Trek*, rien non plus contre la toile déployée entre deux montagnes pour nous faire prendre conscience de la beauté de la vallée, tout en nous empêchant dorénavant de la voir ; je suis même prêt à tolérer la musique électronique de pacotille de *All Things Considered*. En revanche, je m'oppose tout à fait au culte du sexe et de la violence, et plus énergiquement encore au culte du cynisme et du désespoir, bien que je ne pense pas pour autant qu'il faille y répondre par la censure. Je demeure convaincu qu'il suffit de sonner l'alarme pour que le bon art l'emporte sur le mauvais, et que l'actuelle pénurie d'œuvres de première qualité n'est pas imputable au fait que la société serait malade, mais que c'est l'inverse qui est vrai – à moins que l'histoire de l'œuf et de la poule ne se répète ici. Au cours des dernières décennies, l'Amérique s'est débarrassée de la naïveté puérile et de la pudibonderie qui faisaient en sorte, par exemple, que dans les films des années trente et quarante les tueurs disaient *Jeez!* et les reporters *Gosh!* ; mais, dans notre quête d'une vérité plus profonde, nous sommes tombés dans le piège de croire que

les paroles les plus cruelles et les plus répugnantes avaient toutes les chances d'être les plus vraies. L'art véritable ne s'est jamais laissé abuser par des fadaises de ce genre : il a ses propres mécanismes internes de sécurité.

L'art véritable crée des mythes dont se nourrit une société, non des mythes pour la détruire, et notre société manque manifestement des premiers. Ce que je dis, c'est que de tels mythes sont bien autre chose que de simples et jolis contes de fées, qu'ils sont l'aboutissement d'une sage et rigoureuse réflexion ; qu'un mythe construit selon les règles de l'art vaut la peine qu'on y croie, ne serait-ce qu'à titre d'essai ; que le travail de l'artiste est de nature essentiellement morale ; que l'œuvre d'art est en soi un exemple moral ; et que l'art faux ne saurait donner le change à ceux qui connaissent l'existence des règles. Il faut croire que nous sommes très attirés par les sombres abîmes, sinon nous ne payerions pas de telles sommes à autant d'artistes, dans le seul but de les contempler. Or ces abîmes ne sont rien d'autre que notre vie elle-même ou peut-être celle qui nous attend, et de les fixer n'apporte rien de plus que la confirmation de leur existence. Il me semble que le moment est venu pour les artistes de commencer à penser que cette existence est maintenant suffisamment confirmée.

*Traduit de l'anglais par François Hébert
et Marie-Andrée Lamontagne*