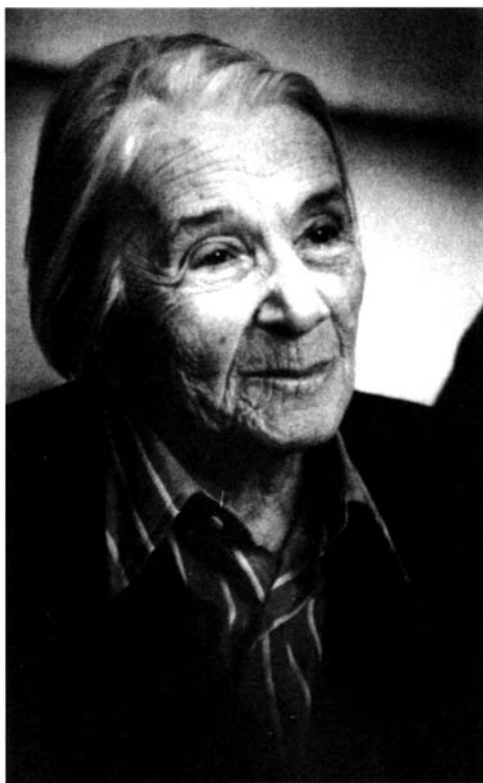


НАТАЛИ САРРОТ

ТРОПИЗМЫ



ЭРА ПОДОЗРЕНИЯ



Натали САРРОТ

**ТРОПИЗМЫ
ЭРА
ПОДОЗРЕНИЯ**

**Полинформ-Талбури
Москва**

**ББК 84.4 Фр
С**

**Издание осуществлено в рамках
программы «Пушкин» при поддержке
Министерства иностранных дел Франции
и посольства Франции в России**

**Ouvrage réalisé dans le cadre du programme
d'aide à la publication Pouchkine avec le soutien
du Ministère des Affaires Etrangères français
et de l'Ambassade de France en Russie**

**© Editions de Minuit, Paris, 1957
© Editions Gallimard, Paris, 1956
© Полинформ-Талбури, Москва, 2000**

ISBN 5 – 93516 – 005 - 6

Nathalie SARRAUTE

TROPISMES
L'ÈRE
DU SOUPÇON

Polinform-Talbouri
Moscou

Границы жизненного пути Натали Саррот (1900-1999) удивительным образом совпали с границами уходящего столетия. Родилась Наталья Ильинична Черняк — таково настоящее имя французской писательницы — в Иваново-Вознесенске. Ее детские годы были связаны также с городами Каменец-Подольский, Петербург, Москва. В 1908 году в силу разного рода обстоятельств Наташа вынуждена была навсегда покинуть Россию и вместе с отцом и мачехой (родители девочки развелись) обосноваться в Париже, где и происходило становление ее как личности и как писательницы. Эти и другие события послужили позднее материалом для автобиографической книги Саррот «Детство» (1983, русский перевод — 1986).

Обозревая творчество Саррот с высоты нашего времени, дающего возможность подводить итоги развития культуры XX столетия, можно сказать, что ее произведения представляют собой совершенно уникальную часть литературного наследия заканчивающегося века, чрезвычайно важную для понимания процессов, определяющих его духовную ситуацию. Войдя в литературу в 1930-е годы и сразу же заявив о себе как о художнике, обладающем творческой индивидуальностью, самобытным мироощущением и неповторимым художественным стилем, Саррот до последних моментов своей писательской деятельности оставалась верной высоким принципам искусства, нацеленного на решение сложнейших проблем человеческого бытия, не раз-

менивающегося на потворство конъюнктурным проявлениям расхожего, массового вкуса.

«Тропизмы» и «Эра подозрения» — произведения, представленные в настоящем издании, — занимают в творческом наследии Натали Саррот особое место. Невзирая на то, что их разделяет довольно значительный промежуток времени и что они относятся к разным этапам творческого пути их автора, несмотря на жанровые отличия — одно представляет собой собрание своеобразных новелл-миниатюр, другое — сборник литературно-критических эссе, — оба они могут рассматриваться в качестве своего рода художественных манифестов писательницы.

«Тропизмы», опубликованные в 1939 году (отдельные новеллы были написаны еще в 1932 году), — первое произведение Саррот. В нем с предельной отчетливостью обозначились как манера письма, которая будет определять все ее последующее творчество, так и главный объект ее художественного исследования.

Тропизмы — термин, заимствованный Натали Саррот из естественных наук и означающий реакцию растений на внешние физические или химические раздражители. Тропизмы для Саррот — своего рода знаки, отсылающие к тем внутренним движениям психики, происходящим на уровне подсознания, которые «очень быстро скользят в пределах нашего сознания», составляют «основу наших жестов, наших слов, чувств» и представляют собой «тайный источник нашего существования». Как это станет более ясным позднее, после появления ее многочисленных художественных произведений, таких, как «Портрет неизвестного» (1948), «Мартеро» (1953), «Планетарий» (1959), «Золотые пло-

ды» (1963), «Между жизнью и смертью» (1968). «Вы слышите их?» (1972), «Говорят глупцы» (1976), «Дар слова» (1980), «Ты себя не любишь» (1989), «Здесь» (1995), «Откройте» (1997) и другие, основное внимание Саррот уделяет изучению скрытых слоев анонимной универсальной «психической материи», которые в силу своей глубинной потаенности оказываются связанными не только и не столько с индивидуальным подсознательным началом, сколько с некой общей бессознательной основой, образующей единую магму бытия, из которой «произрастает» индивидуальное начало, неизменно остающееся зависимым от своего истока и вместе с тем вступающее в контакты с внешней реальностью. Отсюда происходит и сложность тех процессов, которые связаны с бытием человека в мире.

Цель первой книги Саррот, да и всего ее творчества в целом, заключается в поиске наиболее точных и емких образов, способных в той или иной степени приблизить читателя к смутным проявлениям этой психической субстанции, спровоцировав в нем ответные внутренние движения души. Сюжет, характеры отступают здесь на второй план или устраняются полностью. При этом, однако, не утрачивается напряженность и драматизм происходящего. Главную роль в текстах новелл начинают играть внутренняя насыщенность образа эмоционально-психической энергией, его способность порождать у читателя своеобразный резонанс чувств и ощущений.

В свое время выход в свет «Тропизмов» остался практически незамеченным со стороны критиков и читателей, так как Саррот вступила в литературу в период, требующий от писателя «ангажированности», вовлеченности в социально-по-

литические процессы эпохи. Что же касается первого творческого опыта Саррот, то ее «погружения» в глубинные пласты человеческого «я» довольно далеко отстояли от магистральных путей развития искусства 1930—40-х годов, казались неактуальными и не находили понимания.

Совершенно иная ситуация складывается вокруг книги «Эра подозрения» (1956). К этому моменту Саррот добивается признания, каждое новое произведение писательницы встречается с интересом, ее имя связывают со становлением школы «нового романа», который приобрел чрезвычайную известность в 50—60-е годы не только во Франции, но и во всем мире. «Новый роман», пришедший на смену «ангажированной литературе», отразил состояние человека второй половины XX века, пережившего сложнейшие, часто трагические повороты социально-исторического развития, крушение устоявшихся взглядов и представлений как результат появления новых знаний в различных областях духовной жизни, которые заставили радикальным образом пересмотреть существующие ценности.

Книга Саррот стала одним из программных текстов «новороманистов». Автор «Эры подозрения» не только попыталась по-новому взглянуть на человека и его взаимоотношения с миром, но и обозначить важнейшие проблемы, возникающие перед искусством XX века. Четыре эссе, вошедшие в книгу «Эра подозрения» («От Достоевского до Кафки», 1947; «Эра подозрения», 1950; «Прямой и скрытый диалог. Разговор и под-разговор», 1956; «То, что видят птицы» 1956), написаны в разное время, но все они направлены на решение одной проблемы, объединены единым стремлением — найти новые пути в литературе, выводящие к таинственным глуби-

нам человеческой природы, являющие основу существования. При этом Саррот не идет на тотальный разрыв с наследием прошлого, справедливо усматривая истоки многих новых явлений XX века в классической литературе. В этом плане для нее несомненный интерес представляет, например, творчество Достоевского (эссе «От Достоевского до Кафки»). В его героях, в их необычном поведении, склонности к странным, непредсказуемым поступкам, необъяснимому поведению Саррот видит стремление автора передать внутренние подспудные движения души. Не принижая значения классического искусства, Саррот говорит, тем не менее, о неизбежности пересмотра традиционных принципов литературного творчества, о необходимости отказа от привычных атрибутов романа. Новые представления о мире, о человеке, обусловленные научными, философскими, эстетическими теориями, появившимися в уходящем столетии, заставили по-иному смотреть на мир, породили «эру подозрения». Читатель, по убеждению Саррот, не может больше доверять автору, который опирается на «всезнающего» рассказчика, на сюжетно-линейный принцип повествования, на традиционный тип персонажа-характера. Необходимо искать новые формы, выражающие сложные процессы, связанные со стихией внутренних психических процессов, с общей психической материей бессознательного, с ее проявлением в индивидууме, в его поведении, в словах, разговоре. Однако слова для Саррот слишком грубый инструмент, разрушающий микроструктуру универсальной психической материи. Они чаще всего зависят от банальных стереотипов массового сознания, склонны к созданию общих смысловых схем, превращающихся в застывшие

штампы-суждения. Задача художника, с точки зрения Саррот, — преодоление стереотипов языка. Слова должны отсылать к «под-разговору» (или «пред-разговору»), создавать образные эквиваленты подвижной, неуловимой субстанции существования (эссе «Прямой и скрытый диалог. Разговор и под-разговор»). Идеи Саррот словно бы соединяют две половины XX века. С одной стороны, она продолжает поиски, намеченные литературой «рубежа веков» (Пруст, Джойс, Кафка, Жид и др.), а с другой — предвещает и подготавливает своими теориями литературные эксперименты постмодернистов, представляющих завершающую стадию литературного процесса нашего столетия.

Эссе, собранные в книге «Эра подозрения», обобщали и осмысливали художественный опыт, накопившийся у Саррот к моменту появления книги, в том числе и ранний опыт «Тропизмов». Таким образом, художественная практика и эстетическая мысль в творчестве Саррот соединялись воедино, образуя единую художественную систему, живущую и развивающуюся по своим внутренним законам. Долгий насыщенный многими удачами творческий путь писательницы свидетельствует о плодотворности этой системы.

После того, как в октябре 1999 года смерть прервала писательскую деятельность Саррот, интерес к ее книгам не пропадает. Подтверждением тому может служить и выход в свет настоящей книги.

Жизнь Натали Саррот в литературе продолжается.

Тропизмы

Перевод

*тропизмов V, XI, XVI — Л. Зониной,
тропизма XXIII — Г. Косикова,
остальных тропизмов — И. Кудесовой*

Казалось, они сочились отовсюду. В теплом, чуть влажном воздухе они медленно вытекали на поверхность, будто испариной проступая на стенах, на изнывающих от жажды деревьях, на скамьях, на грязных тротуарах парков.

Вдоль мертвых фасадов домов текли они длинной, темной, густой вереницей. Порой у витрин магазинов они сбивались в тесные, неподвижные кучки, нарушая течение, словно камешки на пути потока.

Странное спокойствие, сродни сладости отчаяния, исходило от них. Не отрываясь, смотрели они на белоснежные стопки белья за стеклом, ловко уложенные ослепительными горными вершинами; или на куклу, чьи зубки и глазки равномерно зажигались, гасли, зажигались, гасли, зажигались, гасли, не прерываясь, вновь зажигались и снова гасли.

Они подолгу смотрели, не шелохнувшись. Они стояли, замороженные, перед витринами, без конца оттягивая мгновение, когда надо будет тронуться с места. И смиренные детишки, которых они держали за руку, устав смотреть, опустив глаза, терпеливо ждали подле.

Они отрывались от зеркальных шкафов, в которых подолгу разглядывали свои лица. Приподнимались на кроватях. «Кушать подано!» — повторяла она. Она сзывала за стол все семейство, каждого из них, затаившегося в своем логове, одинокого, ожесточенного и вымотанного. «Да что они делают, чтобы так отвратительно выглядеть?» — говорила она кухарке.

Она болтала с кухаркой часами, крутясь вокруг стола, не останавливаясь ни на секунду, готовя для них микстуру или еду. Она

обсуждала тех, кто приходил в дом, их друзей: «А у этой волосы потемнеют, будут, как у ее матери, к тому же они у нее прямые. Везет тем, кому завиваться не надо». — «У мадемуазель прекрасные волосы, — отвечала кухарка, — они густые. Пусть и не выются, а все равно хороши». — «А тот тип, я уверена, он не дал вам ни гроша. Они жадные, все жадные, и у них есть деньги, у них есть деньги, это так мерзко. И они во всем себе отказывают. Я этого не понимаю». — «О да, да, — говорила кухарка, — не унесут же они их в могилу. А их дочка? Она до сих пор не замужем. А ведь она недурна, у нее чудесные волосы, аккуратный носик, и ножки хорошенькие». — «Да, волосы у нее отличные, верно, — отвечала она, — но никто ее не любит, знаете, она же никому не нравится! Ей-богу, смешно».

Он чувствовал этот запах кухни: запах униженности и грязи, непристойный запах, устойчивый, неизменный. Вихрь, не сходящий с места, вращающийся без конца... будто у них головокружение, а они не могут остановиться, будто уже подкатывает к горлу, а они не могут остановиться... так грызут ногти, так обдирают свою облупившуюся кожу, так чешутся во время крапивницы, так крутятся на простыне, страдая бессонницей:

ища услады и муки, до изнеможения, до боли в сердце...

«Но, возможно, там все иначе», — думал он, слушая, вытянувшись на кровати. А едкий запах их слов проникал в легкие, обступал, накрывал сладковатой волной.

Он ничего не мог сделать. Ничего. От этого не сбежишь. Оно повсюду: двуличие. Во всем многообразии этой жизни («обманчивое солнце сегодня, — говорит консьержка, — обманчивое, надо быть начеку. А помнится, мой бедный муж, он следил за своим здоровьем...»), оно повсюду, оно и есть сама жизнь. Вы дышите им, когда пробегаете мимо консьержки, когда берете телефонную трубку, обедаете с домочадцами, приглашаете друзей, обращаетесь к кому бы то ни было.

Надо отозваться и мягко подыграть им. Но главное — главное, не дать им почувствовать, не дать им почувствовать ни на мгновение, что ты не с ними. Соглашаться, соглашаться, растоптать себя: «Да, да, да, да, вы правы, это бесспорно», — вот что надо им говорить и смотреть на них с приязнью, с нежностью... А иначе — адская боль, неземное страдание, что-то непредсказуемое, жестокое обрушится; нечто, чему нет названия... и оно будет ужасающим.

Ему казалось, что стоит отдаться порыву, рвануться, встать во весь рост, — он встряхнет их, как старую грязную тряпку, сомнет, изорвет, изничтожит их.

Но еще он знал, что это скорее всего ложное ощущение. Прежде, чем он успеет броситься на них, — благодаря своему безошибочному чутью, инстинкту самосохранения, этой пугающей живучести, — они оборотятся против него и в единый миг, неизвестно как прикончат его.

Они поселились среди тихих улочек подле Пантеона, с той стороны, если идти от улиц Гей-Люссак или Сен-Жак. Окна выходили на темный двор, но жильё было вполне приличным.

Здесь им предоставили новый дом, дом и свободу делать все, что угодно — ходить по этим скромным улочкам как хочешь, в чем хочешь, с каким хочешь выражением лица.

Здесь ничего от них не требовали: ни определенной одежды, ни участия в какой-либо деятельности, ни каких-либо чувств и воспоминаний. Им обеспечили жалкое, но в то же время безопасное существование — так можно жить в зале ожидания пустынного пригородного вокзала: в обшарпанном, сером, теплом зале с черной печью посередине и деревянными скамьями вдоль стен.

И они были довольны. Им нравилось здесь, они чувствовали себя почти как дома. Они водили дружбу с консьержкой, с

молочницей, они отдавали белье самой сове-
стливой и самой дешевой в квартале бе-
лошвейке.

Они никогда не вспоминали о дере-
вушке, где играли детьми, не тосковали по
краскам и запахам городка, где выросли. В
них не просыпались воспоминания, когда
они бродили по улочкам своего квартала,
когда останавливались у витрин магазинов,
когда проходили мимо консьержки и здоро-
вались с ней вежливо... в них не поднима-
лось полное жизни воспоминание о краеш-
ке стены, который было видно из окна, об
их шумном милом дворике или о ставших
родными ступенях перрона, где они проси-
дели все детство.

Поднимаясь по лестнице, они ино-
гда сталкивались с «жильцом снизу», школь-
ным учителем, в четыре часа возвращавшим-
ся с уроков со своими двумя детьми. У всех
троих были вытянутые лица с бесцветными,
влажными, безмятежными глазами, будто
вырезанными из слоновой кости. Дверь их
квартиры приоткрывалась на мгновение,
чтобы впустить их. Было видно, как они сту-
пали на войлочный половичок, лежащий на
паркете у двери, — и безмолвно отплывали в
темноту коридора.

Любая из них едва могла выразить словами это неуловимое чувство, это хрупкое ощущение. Они смотрели растерянно — их взгляд блуждал, не находя опоры в четких, ясных образах.

Он кричал на них: «Ну почему же? Почему? Почему я так люблю себя? Почему так ненавижу людей? Скажите, скажите, почему?»

В глубине души они знали ответ. Они подыгрывали ему. Иногда им казалось, что у него в руках словно бы дирижерская палочка, которой он управляет ими — мягкими движениями заставляет их подчиняться. Будто он — балетмейстер. Ла-ла-ла, они танцуют, кружатся: несколько легких слов, капля здравого смысла, но всё — вскользь, ни шагу за запретную черту, ни слова, что ему может не понравиться.

Ну почему же? Почему же? Почему? Давайте! Вперед! Ах, нет, не так! Назад! На-

зад! Да, конечно же, тон игривый, да, еще немного, осторожно, на цыпочках — шутка и ирония. Да, да, попытайтесь, идет. Теперь — наивный вид, прежде чем сказать что-то, что может показаться резким, поговорить о нем, он это обожает, подразнить его, он обожает эту игру. Но тут — осторожнее, осторожнее, будьте начеку, это становится опасным, но сделаем еще шаг, ему это может показаться забавным, остроумным, возбуждающим. Теперь — к истории, скандальной истории из личной жизни тех, с кем он знаком, кто его уважает и у кого он принят. Ему это будет интересно, он любит такие вещи... О, нет! О, это было безумием, ему это неинтересно или противно: внезапно он хмурится, будто страх наводит, сейчас он одернет их — резко, раздраженно, он унизит их (они не знают, как), ткнет их носом в их собственную подлость, если даже не сейчас, то при малейшей возможности, и ему никто не сможет ответить, он так холоден и отстранен.

Боже мой, как тяжело! Как тяжело — все время на ногах, вечное кружение перед ним: назад, вперед, вперед, вперед, снова — назад, теперь — вокруг него, и снова — на цыпочках, не отрывая глаз, и в сторону, и вперед, и назад, чтобы доставить ему наслаждение.

В знойные июльские дни от стены против окна падал на сырой дворик жесткий и слепящий свет.

Была в этом зное головокружительная пустота, безмолвие, какое-то всеобъемлющее ожидание. Тишину нарушал только навязчивый, пронзительный скрежет стула о каменные плиты, хлопанье двери. Каждый звук в этом зное, в этой безмолвии обдавал внезапным холодом, ранил слух.

И она не шевелилась на краешке кровати, вся сжавшись, напряженная, словно в

предчувствии какого-то взрыва, какого-то удара, который вот-вот обрушится на нее из этого гнетущего безмолвия.

Вот так порой от резкого стрекота цикад в степи, окаменевшей под солнцем, точно мертвой, охватывает тебя ощущение холода, одиночества, затерянности во враждебном мире, где созревает что-то страшное. Растянешься на траве под палящим солнцем, лежишь, не двигаясь, насторожившись, и ждешь.

В этой тишине она слышала, как по коридору, вдоль старых обоев в голубую полосу, вдоль грязных крашенных стен пробирается к ней слабый звук, производимый поворотом ключа в замочной скважине входной двери. Слышала, как захлопывается дверь кабинета.

Она не двигалась с места, все так же сжавшись в комочек, выжидая, бездействуя. Казалось, что-нибудь сделать — пойти, например, в ванную помыть руки, отвернуть кран — значило бросить вызов, ринуться очертя голову в пустоту, совершить нечто героическое. Внезапный плеск воды в нависшей тишине был бы равносителен сигналу, призыву, чудовищному соприкосновению с ними — вот так дотронешься острием палочки до медузы и ждешь потом с отвращени-

ем, когда она вдруг дрогнет, приподыметя и вновь сожмется.

Ее не покидало ощущение, что они там, за стенами, неподвижно застыли, распластались, но готовы дрогнуть, закопаться.

Она не шевелилась. И все кругом — дом, улица, — казалось, одобряло ее, казалось, видело в этой неподвижности что-то естественное.

Становилось совершенно ясно, — стоило только отворить дверь на лестницу, погруженную в беспощадный, безликий и бесцветный покой, на лестницу, где были начисто стерты следы людей, которые по ней ходили, где не было даже воспоминания о них, стоило только встать у окна в столовой и бросить взгляд на фасады домов, на магазины, на старух и детей, шедших по улице, — становилось совершенно ясно, что нужно возможно дольше ждать, хранить неподвижность, бездействовать, не шевелиться, что подлинный ум, что высшая мудрость проявляется именно в том, чтобы ничего не предпринимать, возможно меньше двигаться, бездействовать.

В самом крайнем случае можно было, стараясь никого не разбудить и не обращая внимания на сумрачную мертвую лестницу,

спуститься вниз, смиренно пойти куда глаза глядят, без всякой цели, вдоль тротуаров, вдоль стен, просто чтобы подышать, размять ноги, а потом вернуться домой, сесть на краешек кровати и снова ждать, сжавшись в комочек, недвижно.

Чуть свет она уже была на ногах: носилась по квартире нервная, взвинченная — фонтан раздраженных выкриков, жестов, бешеных ужимок. Она двигалась от комнаты к комнате, обследовала кухню, неистово колотила в запертую дверь ванной. Ей хотелось ворваться, схватить их, потряхнуть хорошенько: вы здесь целый час собираетесь копать? у вас ни минуты нет, вы опоздаете на свой трамвай или поезд, уже опоздали, вы всю жизнь провороните по своей безответственности и разгильдяйству. Или: завтрак

подан, он уже остыл, он два часа как стоит, он уже никуда не годится... И казалось, что в ее сознании не существует ничего более заслуживающего презрения, более глупого и скорее доводящего до бешенства, нет ничего отвратительнее, ничего яснее показывающего их неполноценность и ничтожность, чем их же способность допустить, чтобы завтрак остыл да еще и ждал их.

Дети понимали это, им не надо было повторять дважды. Но другие, они и ухом не вели. Сами не зная своей силы, вежливо отвечали, непринужденно и спокойно: «Большое спасибо, не беспокойтесь, я охотно выпью холодный кофе». Этим, недоумкам, она не решалась ничего сказать в ответ. И даже одно слово из их уст, одна такая вежливая фраза — которой они мягко, равнодушно, словно не замечая ее, не придавая ей ни малейшего значения, будто взмахом руки, отодвигали ее, — даже это вызывало в ней ненависть.

Мелочи! Мелочи! В них заключалась ее сила. Они были источником ее власти. Ее орудием уничтожения до победы, которым она владела инстинктивно, уверенно и в совершенстве.

Жившие подле нее были пленниками мелочей, жалкими, унылыми рабами. Ме-

лочи давили их, стерегли, следовали за ними по пятам.

Мелочи. Предметы. Звонки в дверь. Мелочи, которыми нельзя пренебрегать. Люди, которых нельзя заставлять ждать. Она верховодила ими, как сворой собак, которую всякий раз натравливала на них: «Звонят! Звонят! Поторопитесь, скорее, скорее, вас ждут».

Даже когда они были вне досягаемости, в своих комнатах, она не давала им покоя: «Вам звонят. Вы, что, не слышите? По телефону. В дверь. Сквозит. Вы не закрыли дверь, входную дверь!». Дверь ухнула. Окно хлопнуло. По комнате скользнул ветерок. Надо бежать, скорее, скорее, ворча, торопясь, волнуясь, — бросить все и бежать разбираться.

Только не при нем, не при нем, позднее, когда он уйдет, но не сейчас. Слишком опасно, просто невысказано говорить об этом при нем.

Она все время была начеку: лишь бы он ничего не услышал, — она будет болтать без умолку, она завладеет его вниманием: «Этот кризис... а безработица все набирает обороты... — Конечно, ему это понятно, ведь он так хорошо разбирается в подобных вещах... Она-то ничего не знала... Ей тут рассказали... Но он прав, если немного поду-

мать, все становится таким очевидным, таким ясным... — Удивительно и горько видеть обманутыми столько добрых людей». Все шло хорошо. Он был явно доволен. Потягивая чай, он отвечал ей по обыкновению снисходительно и невозмутимо. И порой, когда угол рта его приподнимался, а язык скользил вдоль коренных зубов, пытаясь изъять остатки пищи, он издавал характерный звук, похожий на тихое посвистывание, говорящее о том, что он доволен и спокоен.

Но иногда, несмотря на все ее усилия, наступало молчание. И тогда кто-нибудь поворачивался к ней и спрашивал, ходила ли она на Ван Гога.

Да, да, безусловно, она побывала на выставке (это так, ничего особенного, ему незачем обращать внимание, это ничего, так, безделица), она ходила туда как-то в воскресенье днем, ведь никогда не знаешь, чем в это время заняться. Безусловно, это было чудесно.

Теперь довольно, хватит, надо остановиться, эти люди ничего же не чувствуют, они даже не видят, что он здесь, что он слушает. Ей страшно... Но им нет до этого дела, они продолжают говорить.

Ладно, раз они так настойчивы, раз их ничем не остановишь — пусть они втащат

их сюда. Тем хуже для них, если сейчас окажутся здесь Ван Гог, Утрилло или кто-либо еще. Она заслонит их, попытается немного затушевать, чтоб они не слишком вырисовывались, да, как можно меньше, едва-едва, пусть они постоят в сторонке, скромненько, у стеночки. Да, там, подальше, ничего особенного, он может смотреть спокойно: Утрилло пьян, он только-только из Святой Анны, а Ван Гог.. О! Она готова держать пари, что он не угадает, никогда не угадает, что у Ван Гога в этом свертке. У него там... собственное отрезанное ухо! «Автопортрет с отрезанным ухом», он, конечно же, знает ее? Ее сейчас где только не увидишь. Ну вот. Вот и все. Он не рассердился? Он не встанет, не оттолкнет ее со всей силой, не пойдет на них, — блуждающий взгляд, краска стыда, губа задрана, безобразно обнажив зубы?

Нет, нет, она зря беспокоится. Он все прекрасно понимает. Он снисходителен. Он в порядке. Угол его рта скользит вверх, и он издает свое тихое посвистывание, а глаза его излучают ласковый свет, сияние невозмутимого спокойствия, безмятежной уверенности и довольства.

Когда он находился рядом с этими чистыми юными созданиями, такими невинными созданиями, он испытывал мучительную, неудержимую потребность прикоснуться к ним своими беспокойными пальцами, трогать их, прижимать к себе как можно крепче, впитывать их.

Когда ему выпадало выйти с одним из них, повести одного из них «гулять», то, пересекая улицу, он крепко сжимал эту ручонку в своей горячей жадной ладони, следя, как бы не раздавить эти крошечные паль-

чики; они шли через дорогу, и он был бесконечно бдителен — смотрел налево и затем направо, чтобы убедиться: они успевают перейти, чтобы быть уверенным: ни одна машина не тронулась с места и его маленькому сокровищу, его сладкому ребеночку, этому нежному и доверчивому комочку жизни, за который он ответственен, ничего не грозит.

И он учил его, ведя через дорогу, что надо уметь ждать, что надо быть очень внимательным, внимательным, внимательным, предельно внимательным, когда переходишь улицу над землей, ибо «нужно так мало, достаточно отвлечься на секунду, чтобы произошло несчастье».

Еще он любил говорить с ними о своих летах, о своих немалых летах и о своей смерти. «Что ты будешь делать, когда дедушки не станет, не будет твоего дедушки, ведь он старый, ты знаешь, очень старый, скоро уж ему умирать. А ты знаешь, что бывает после смерти? А ведь у твоего дедушки тоже была мама. О! где она теперь? О! О! Где она теперь, малыш? она ушла, у дедушки больше нет мамы, она давным-давно умерла, его мамочка, она оставила его, ее больше нет, она умерла».

Воздух был неподвижен и сер, безжизненный воздух. А по обеим сторонам

улицы вздымались дома — плоские, безликие, мрачные громады окружали их, когда они медленно шли вперед по тротуару, держась за руки. И малыш чувствовал, как что-то давит на него, сковывает по рукам и ногам. Что-то рыхлое и душное облепляет ему рот, неумолимо, вкрадчиво и безжалостно принуждает его сделать глоток, чуть зажимая нос, чтобы он не смог воспротивиться, — оно проникает в него, в то время как он тихо, послушно трусит по дороге, ведомый за ручку, покорно кивающий, как разумный мальчик, пока ему объясняют, что всегда нужно ходить с большой осторожностью, и обязательно смотреть сперва направо, а потом налево, и быть внимательным, очень внимательным, потому что может случиться несчастье, когда переходишь улицу над землей.

Она с ногами сидела в кресле: съевшись, вытянув шею, с широко раскрытыми глазами. «Да, да, да, да», — повторяла она, кивком головы утверждая каждое слово. Страшно было на нее смотреть: кроткая, жалкая, закрытая... только глаза были распахнуты. Жили в ней какая-то тоска, какая-то тревога, и сама кротость ее была угрожающей.

Он чувствовал, что любой ценой надо ее расшевелить, успокоить; но лишь тот, кому дано выше сил человеческих, мог сделать это — тот, кто осмелился бы оказаться с ней лицом к лицу, здесь, уверенно откинуться на спинку кресла, кресла напротив, тот, кто решился бы спокойно посмотреть ей в глаза, перехватить ее взгляд, не отвернуться от этого скорчившегося тела. «Ну так, как наши дела?» — он посмел бы это сказать. «Ну же, как мы себя чувствуем?» — он отважился бы на это. И замолчал бы. Пусть бы она говорила, пусть двигалась бы, пусть бы обнаружила

себя, пусть бы это вышло, пусть вырвалось бы наконец, — он бы не струсил.

Но у него никогда не хватило бы сил сделать это. Он хотел сдерживать это как можно дольше, помешать, чтобы оно не вышло, не брызнуло из нее, задавить это любой ценой, неважно, как.

Но что это? Что? Ему было страшно, он сходил с ума, тут нельзя терять ни минуты на раздумье. Всегда, оказавшись с ней рядом, он брал на себя эту роль, роль, которую, как ему казалось, она силой, угрожая, навязывала ему. Он начинал говорить, говорить без остановки, бог знает о ком, о чем, частить (он словно змея, слышавшая музыку? словно птичка перед удавом? он не знал больше ничего), скорее, скорее, не останавливаясь, не теряя ни минуты, быстрее, быстрее, еще не поздно сдерживать ее, задобрить. Говорить, но о чем? О ком? О себе, да, о себе, о своих близких, о своих друзьях, о семье: об их неприятностях, проблемах, об их секретах, — обо всем том, что надо хранить в тайне; но раз это может ее заинтересовать, но раз это может ее ублажить, никаких колебаний, надо ей говорить, все говорить ей, освободиться от всего, все ей отдать, пока она будет сидеть здесь, с ногами в кресле, такая кроткая, такая жалкая, съезжившаяся.

Среди дня они выходили, чтобы по-настоящему почувствовать себя женщинами. О! Это было необыкновенно! Они шли в чайную, ели пирожные, выбиравшиеся тщательно, со вкусом: эклеры в шоколаде, бабы и сладкие пирожки.

Они сидели, словно посреди шумного птичника, теплого, празднично освещенного и украшенного. Они подолгу оставались здесь, за своим столиком, и говорили.

Их переполняло возбуждение, воодушевление, легкое радостное беспокойство: ведь непростой выбор был сделан, но жило еще слабенькое сомнение (подойдет ли к серо-голубому костюмчику? о да, это будет восхитительно), и мысль о том, как теперь можно преобразиться, неожиданно для всех расцвести, вспыхнуть.

Они, они, они, они, только они, ненасытные, щебечущие и осторожные.

В их лицах жило какое-то глубинное напряжение, взгляд безразлично скользил по окружающим предметам, не проникая в них,

лишь цепляя на мгновение (мило это или нет?), и отбрасывая прочь. Темные пятна румян скрашивали их лица безжизненной свежестью.

Они шли в чайную. Они оставались в ней часами, дни утекали, они все сидели. Они говорили: «Сцены у них бывают отвратительные, и спорят они ни о чем. Должна сказать, что его мне жаль в первую очередь. Сколько? Да не меньше десяти миллионов. И только наследство тети Жозефины... Нет... А как вы хотите? Он не женится на ней. Хорошая хозяйка, вот что ему нужно, он просто не отдаст себе в этом отчета. Да нет же, точно говорю вам. Хорошая хозяйка, вот что ему нужно... Хозяйка... Хозяйка...». Им всю жизнь об этом твердили. Уж об этом они наслышаны, тут им все известно: чувства, любовь, жизнь, это их территория. Она им принадлежит.

И они продолжали говорить, говорить, повторять одно и то же, переворачивать с ног на голову и обратно, заходить с одной стороны, затем с другой, месить, месить, беспрерывно катать между пальцев этот бесплодный, ничтожный клочок их жизни (того, что они называли «жизнью», своей епархией), и они мяли его, растягивали, катали до тех пор, пока он не превращался в их пальцах в жалкий комочек, в маленький серый катышек.

Она раскусила секрет. Она пронюхала, где таится то, что должно быть для каждого подлинным сокровищем. Она узнала «масштаб ценностей».

Что ей были теперь разговоры о модных шляпках или тканях от Ремона! Она глубоко презирала тупоносую обувь.

Как мокрица, она незаметно проползла к ним и исподтишка выведала «истину истин», как кошка, которая облизывается и жмурит глаза, обнаружив горшочек со сливками.

Теперь она знала. И держалась за свое. Не оторвешь. Она слушала, впитывала, прожорливая, вождедеющая и ожесточенная. Ничто из того, чем обладали они, не должно было от нее ускользнуть: картинные галереи, новые книги, все, до единой... Она была в курсе всего. Она начала с «Анналов», теперь подбиралась к Андре Жиду, и недалек был день, когда она станет, вперив буравящий алчный взор, что-то записывать на заседаниях «Союза в защиту Истины».

Она рыскала по всему этому, везде вынюхивала, все ощупывала своими пальцами с квадратными ногтями; стоило кому-нибудь коснуться этого в разговоре, глаза ее загорались, она жадно тянула шею.

Им она внушала несказанное отвращение. Спрятать от нее все это, — скорее, пока она не пронюхала! — укрыть, оградить от ее грязных прикосновений... Но разве ее проведешь? Ей все известно. Разве от нее утаишь Шартрский собор? Она о нем знает все. Она читала, что думал о нем Пеги.

Как бы укромны ни были тайники, как бы тщательно ни были запрятаны сокровища, она рылась в них своими загребущими руками. Вся «интеллектуальность» полностью. Ей она была необходима. Для себя. Для себя, ибо она теперь познала ис-

тинную цену вещей. И ей была необходима «интеллектуальность».

И таких, как она, было много — изголовавшихся и беспощадных паразитов, пиявок, присосавшихся к выходящим статьям, слизняков, налипших повсюду, мусоливших страницы Рембо, тянувших сок из Малларме, передававших из рук в руки «Улисса» или «Записки Мальте Лауридса Бригге», марая их своим гнусным пониманием.

«Это изумительно!» — восклицала она и с искренним воодушевлением тарасила глаза, зажигая в них «искру божью».

Читая свои знаменитые лекции в «Коллеж де Франс», он развлекался.

Ему нравилось это: с достоинством профессионала рыться беспощадной и опытной рукой в нижнем белье Пруста или Рембо и, выставляя напоказ затаившей дыхание аудитории изнанку их гения, их тайны, объяснить «их случай».

Этот его пронизывающий насмешливый взгляд, безупречный галстук и квадратная борода — все придавало ему потрясающее сходство с господином на рекламном

щите, советуящим — с улыбкой, подняв палец: «Сапонит» — отличный стиральный порошок; или же: обувь «Саламандра» — экономно, надежно, удобно.

«Там ничего нет, — говорил он, — как видите, я решил сам убедиться в этом, ибо я не люблю петь с чьего-то голоса. Там нет ничего такого, что я лично уже тысячу раз не протестировал бы клинически, не каталогизировал бы и не изучил бы».

«Они не должны сбивать вас с толку. Взгляните, вот они, я держу их в руках — словно малых детей, голеньких и дрожащих; смотрите, они лежат на моих ладонях, будто я — их создатель, их отец; в них больше нет ни власти, ни тайны — я выпотрошил их перед вами, я вытравил, вывел из них всю их магию».

«Теперь они едва ли отличаются от этих здравомыслящих, этих занятных, смешных психопатов, что являются ко мне на прием со своими бесконечными историями и хотят, чтобы я уделил им время, истолковал услышанное и поддержал их».

«Вы можете больше не смущаться тем, что мои дочери порой принимают подружек в гостиной матери и там мило болтают и смеются, они не прислушиваются к

тому, о чем я говорю в смежной комнате со своими пациентами».

Вот так он и вел лекции в «Коллеж де Франс». И во всей окрестности, на соседних факультетах — пока шли лекции по литературе, праву, истории или философии, в зданиях Академий и Суда, в автобусах, метро, во всех ведомствах, — человек разумный, человек нормальный, человек деятельный, человек достойный и здравомыслящий, человек сильный торжествовал.

Обходя полные милых вещиц магазины, торопящихся женщин, официантов кафе, студентов-медиков, полицейских, нотариальных клерков, Рембо или Пруст, вырванные из этой жизни, выброшенные вон из нее и лишённые всякой поддержки, должны были бесцельно блуждать вдоль улиц или дремать, уронив голову на грудь, в каком-нибудь пыльном сквере.

Видно было, как они идут вдоль витрин: с выпрямленной спиной, чуть подавшись вперед; одеревенелые ноги слегка расставлены, очень высокие каблуки решительно стучат по тротуару.

Дамская сумочка, перчатки, обязательная шляпка — набочок, как принято, выпуклые веки, нашпигованные длинными жесткими ресницами, неумолимый взгляд, — рысью неслись они вдоль витрин, внезапно останавливаясь: глаза шарили по стеклу жадно и со знанием дела.

Вот уже несколько дней они неустрашимы, ибо были очень выносливы, бегали по магазинам в поисках «спортивного костюмчика», твидового, с рисунком, «рисуночек такой, вижу его как сейчас, эдакая маленькая серо-голубая клетка... Ах! у вас нет? а где бы мне его найти?», — и они вновь пускались в путь.

Голубой костюмчик... серый костюмчик... Их напряженный взгляд блуждал в его

поиске... Понемногу он привязывал их к себе все сильнее, властно завладевал ими, превращался в необходимость, в самоцель, они уже не знали почему, но им любой ценой надо было заполучить его.

Они ходили, бегали, отважно карабкались (их уже ничто не остановило бы) по темным лестницам, на пятый или шестой этаж, проникали в «конторы, специализирующиеся на производстве английского твида, где уж точно можно это найти», и, слегка раздраженные (они начинают уставать, они скоро отчаются), упрашивали: «Да нет же, нет, вы прекрасно понимаете, что я хочу сказать, такая клеточка, и в ней полосочки по диагонали... да нет же, это не то, совсем не то... Ах! у вас такого нет? А где бы мне его найти? Я всюду была... Ах! может, еще туда зайти? Вы думаете? Хорошо, я схожу... До свидания... О да, мне очень жаль, да, в другой раз...» — и они, тем не менее, любезно улыбались — хорошо воспитанные, хорошо выдрессированные за долгие годы, когда они бегали еще со своей мамой, чтоб подыскать что-то, чтобы «одеться из ничего», «потому что юной девушке потребно столько всего, и нужно уметь подать себя».

Хотя она обычно молчала и держалась в стороне, скромно склонившись над вязаньем, тихо считая петли — две лицевые, теперь три изнаночные, а теперь ряд по лицевой, — такая женственная, такая застенчивая (не обращайтесь на меня внимания, мне хорошо и так, мне ничего не нужно), они не переставали чувствовать ее присутствие, слабую клеточку их плоти.

Будучи не в силах оторваться от нее, словно одурманенные, они с трепетом отслеживали каждое произнесенное слово: легчайшие интонации, тончайшие оттенки; каждый жест, каждый взгляд; они передвигались на цыпочках, осматриваясь при малейшем шуме, ибо знали, что мир полон загадочных закоулков, опасных закоулков, куда не положено ни ступить, ни даже заглядывать; а иначе — лишь тронь — колокольчики, как в сказке Гофмана, тысячи заливистых колокольчиков сродни ее чистому голосу, — начнут трезвонить.

Но порой, несмотря на предосторожности, на все усилия — при виде ее, безмолвной, склонившейся под лампой, схожей с морским растением, хрупким и нежным, сплошь усеянным волнующимися присосками, — они чувствовали, что катятся куда-то, падают, разрушая все на своем пути: все это выплескивалось из них — глупые шутки, насмешки, кровожадные людоедские байки: оно выплескивалось, било фонтаном, и они ничего не могли с этим поделать. А она лишь втягивала голову в плечи — о, это было так ужасно! — и воображала себя в своей комнатке, в своем милом пристанище: она встает на колени у кровати; на ней — холщовая сорочка с присборенным воротом: она такая невинная, такая чистая, вторая Тереза де Лизьё, святая Катерина, Бландина... она сжимает в руке свой золотой нательный крестик и молит Господа простить им их прегрешения.

Но бывало порой — все шло так хорошо, она сворачивала вязанье, воодушевленная, ибо речь заходила на одну из ее любимых тем, и все говорили искренне и всерьез, — они внезапно обращались в паяцев, и на лицах их проступала жуткая идиотическая улыбка.

Она так любила старых мсье типа него, с которыми можно беседовать, — они столько повидали, они знают жизнь, они общались с интересными людьми (ей было известно, что он дружил когда-то с Феликсом Фором и что прикладывался к руке Императрицы Евгении).

Когда он приходил обедать к ее родителям, она — с широко открытыми глазами, полная почтения (он был таким сведущим), немного застенчивая, но говорливая (было бы так поучительно послушать его

суждения), — торопилась в гостиную первой: составить ему компанию.

Он тяжело поднимался: «А, вот и вы! Ну же, как ваши дела? Какие новости? А вы сами что подделываете? Куда-нибудь намереваетесь в этом году? Ах, вы снова собираетесь в Англию? О-о... так ведь?».

Она туда собирается. В самом деле, она так любит эту страну. Англичане, когда их узнаешь ближе...

Но он перебивал: «Англия... О, да, Англия... Шекспир? Так? Так? Шекспир. Диккенс. Знаете ли, помнится, когда я был молод, я баловался переводами из Диккенса. Теккерей. Вы читали Теккерей? Thackeray ... Th... Th... Кажется, так они произносят? А? Thackeray? Так, да? Так они говорят?».

Он заграбастывал ее: она целиком умещалась в его кулаке. Он смотрел на нее, а она чуть подергивалась, неловко, по-детски, болтая в воздухе маленькими ножками и все время учтиво улыбаясь: «Ну да, я думаю, что так. Да. Вы правильно произносите. И вправду, это t-h... Tha... Thackeray... Да, так. Ну конечно, я читала «Vanity Fair». Ну да, это он написал».

Он чуть подвигал ее, чтобы лучше видеть: «Vanity Fair? Vanity Fair? А, да... но вы уверены? Vanity Fair? Это его?».

Она продолжала тихо трепыхаться, не оставляя своей вежливой улыбочки, полной терпеливого ожидания. А он все напирал: «А вы едете через что? Через Дувр? Через Кале? Dover? Так? Через Dover? Так надо говорить? Dover?»

Никаких шансов спастись. Никаких шансов остановить его. Она, которая столько прочитала... которая столько всего передумала... Он может быть таким милым... Но им порой овладевает такое противное расположение духа, такие странные настроения. И он продолжает без жалости, без передышки: «Dover, Dover, Dover? Так? Так? Thackeray? Так? Thackeray? Англия? Dickens? Shakespeare? Так? Так? Dover? Shakespeare? Dover?», — в то время как она осторожно пытается высвободиться, не решаясь делать резкие движения, которые могли бы ему не понравиться, и учтиво, еле слышным голоском отвечает: «Да, Dover, да, произносят так. Вы, должно быть, часто там бывали?.. Я думаю, что удобнее через Дувр. Да, звучит так... Dover».

И лишь когда он заметит ее родителей, он придет в себя, разожмет свой кулачище, и она, слегка покрасневшая, чуть взлохмаченная, одернув примятое платьишко, осмелится наконец улизнуть, — не опасаясь, что вызовет его недовольство.

Теперь они были стары и ни на что не годны, «как старая мебель, которая долго была в употреблении, послужила верой и правдой, а теперь отжила свой век». И только иногда (у них это была форма кокетства) они выпускали какой-то сухой вздох, полный смирения и умиротворенности, напоминавший потрескивание.

Теплыми весенними вечерами они отправлялись вдвоем немного пройтись, — «теперь, когда молодость позади и страсти отпылали», — они отправлялись пройтись не спе-

ша, «подышать перед сном свежим воздухом», посидеть в кафе, поболтать четверть часика.

Долго, с нескончаемыми предосторожностями, они выбирали укромный уголок («не здесь—здесь сквозит, нет, не там — это слишком близко к уборной»), усаживались («ох уж эти старые кости, стареем, стареем. Ох! Ох!») и издавали свое потрескивание. Свет в зале был мутный и холодный, официанты двигались чересчур быстро, вид у них был грубоватый, равнодушный, зеркала безжалостно отражали морщинистые лица, моргающие глаза.

Но они и не ждали ничего другого, так уж положено, им это было известно, ничего тут не попишешь, надеяться не на что, это — так, и ничего другого не будет, такова «жизнь».

Ничего другого, ничего больше — тут или там, все равно, — им это теперь было известно.

Уже не надо было возмущаться, мечтать, надеяться, делать усилия, от чего-то убежать, надо было только старательно выбрать (официант ждал), что заказать, — грендин или кофе? со сливками или черный? — соглашаясь жить без всяких притязаний — тут или там, все равно, — предоставляя времени течь.

Когда наступали теплые деньки, в праздники они отправлялись на загородную прогулку.

Лесные заросли были изрезаны ровными аллеями, симметрично сходящимися на перекрестках. Редкая трава была вытоптана, на ветках же появлялись первые листочки; но им не удавалось скрасить общую картину: они походили на унылых детей, морщащих личики от солнца, заглянувшего в больничные окна.

Они устраивались перекусить возле дороги или на какой-нибудь голой поляне.

Казалось, они ничего не замечали вокруг, они были вне этого мира: мира пронзительных птичьих криков, словно бы в чем-то виноватых почек, свалывшейся травы; плотная атмосфера их повседневной жизни и здесь окружала их, словно бы исходя от них тяжелыми и едкими испарениями.

Они приводили с собой свое единственное дитя, всегда бывшее с ними в часы досуга.

Как только малыш видел, что они решили остановиться в приглянувшемся месте, он доставал свой складной стульчик, ставил подле них и, сгорбившись на нем, принимался расчищать землю, собирая в кучки сухие листья и камушки.

Их слова, смешанные с волнующими запахами этой жалкой весны, полные неясностей и пробуждающие в нем смутные образы, завораживали его.

Плотный воздух, словно замешанный на влажной пыльце и соках, облеплял его, обволакивал тело, застилал глаза.

Он отказывался покидать их, чтобы поиграть на лужайке с другими детьми. Он оставался здесь, в липкой пустоте, и, ненасытный, впитывал каждое произнесенное ими слово.

В одном из предместий Лондона стоит коттедж с занавесками из перкаля, с небольшой лужайкой на заднем дворе, залитой солнцем и насквозь мокрой от дождя.

Широкая балконная дверь гостиной, окруженная глициниями, выходит на эту лужайку.

На горячем камушке с горделивым видом жмурится кот.

У двери юная девушка, блондинка с розовыми, чуть оттененными фиолетовым щеками читает английский журнал.

Она сидит здесь, такая чопорная, такая высокомерная, такая уверенная в себе и в окружающих, прочно угнездившаяся в своем мирке. Она знает, что через несколько минут позвонят в колокольчик и подадут чай.

Внизу кухарка Ада, стоя перед столом, покрытым воценой белой скатертью, чистит овощи. Ее лицо ничего не выражает, словно она ни о чем не думает. Она знает, что скоро пора будет обжаривать булочки, звонить в колокольчик и подавать чай.

Он подставлял им сперва одну, затем другую щеку — две гладкие и ровные поверхности, на которых их вытянутые губы оставляли свои поцелуи.

Они овладевали им и крутили, вертели как могли, топтали, кружились на нем, валялись. Они заставляли его и так, и эдак повернуться, они рисовали ему манящие миражи, ложные двери и ложные окна, к которым он шел, легковверный, и о которые он ударялся, и ему было больно.

Испокон веку они знали, как владеть им без остатка, не давая вздохнуть, взбод-

риться на секунду, как выпить его до последней капли. Они дробили его на кубики, на ужасные наделы: изучали, выворачивали как хотели. Иногда позволяли ему бежать, не трогали, пока он не удалялся слишком далеко, и затем вновь овладевали им. С детских лет он почувствовал вкус к этой муке — он тянулся к ним, вдыхая их едкий сладковатый запах, он отдавался.

Пространство, в которое они заключили его, где со всех сторон возвели стены, не имело выхода. Повсюду их жестокий, слепящий свет, заливающий все вокруг, сжирающий тень и полутона.

Они знали об этой его слабости, его вкусе к этому страданию, и не смущались.

Они хорошенько вычистили его и заполнили, и манили его другими куклами, другими марионетками. Он не мог скрыться от них. Он мог лишь учтиво подставлять им две гладкие поверхности щек, одну за другой, для поцелуя.

В детстве он среди ночи садился на кровати и звал их. Женщины прибегали, зажигали свет. Они брали в руки белоснежное белье, полотенца, одежду и показывали ему. Там ничего не было. Белье в их руках становилось безобидным, сморщивалось, замирало, свет убивал его.

Сейчас, когда он уже вырос, он по-прежнему вызывал их: всюду заглядывать, искать в нем самом, находить и брать в руки дремлющие в глубине его страхи и подносить их к свету.

Они, по обыкновению, входили и смотрели, а он шел впереди них, сам повсюду включал свет, чтобы не чувствовать, как их руки шарят в темноте. Они смотрели — он не шевелился, боясь вздохнуть, — но нигде ничего не было, ничего, что могло напугать, всё, казалось, в полном порядке, всё на своих местах, они повсюду опознавали привычные, давно знакомые очертания и кивали на них. Там ничего не было. Что его так напуга-

ло? Порой, то в одном, то в другом уголке что-то будто бы начинало слабо трепетать, тихонько вибрировать, но они резко встряхивали это: там ничего не было, один из обычных страхов, — они брали это в руки и показывали ему: дочь его друга вышла замуж? Оно? Или все дело в том, что некто, с кем они вместе начинали, получил повышение, его ждут почести? Они улаживали, они утрясали это, тут ничего такого нет. На какое-то мгновение он чувствовал себя сильнее, — его поддержали, его подлатали кое-как, — но тотчас возникало ощущение тяжести во всем теле, оно немело, цепенело от неподвижного ожидания, и как всегда перед обмороком, у него начинало щипать в носу; они видели, как он внезапно куда-то отплывает, с этим странно задумчивым и отсутствующим видом; тогда, легкими шлепками по щекам — путешествия Виндзоров, Лебран, пятеро близнецов, — они его возрождали к жизни.

Но как только он приходил в себя и они оставляли его, — залатанного, вычищенного и выглаженного, разложенного по полочкам и наконец успокоившегося, страх вновь оживал в нем, вставал со дна тех самых выдвигаемых ящичков, которые они только что открывали, в которых они ничего не увидели и которые они притворили снова.

Это была маленькая пай-девочка, послушный и благоразумный ребенок: черный фартучек из альпаги, и на нем — значок отличницы, которым каждую неделю премируют школьников за хорошее поведение... Сомневаясь, покупать ли ей иллюстрированный журнал или книгу, она спрашивала продавщицу: «Мадам, а это для детей?».

Она никогда не смогла бы, о, нет, ни за что на свете она не смогла бы, даже в таком возрасте, вынести этот вонзающийся в спину взгляд, взгляд продавщицы, буравя-

щий тебя, пока ты, выходя, открываешь дверь магазинчика.

Теперь она выросла, — все вырастают, — да, время бежит, ах, после двадцати годы летят все быстрее, не правда ли? вы тоже так считаете? — она сидела перед ними в своем черном костюме, — к нему все идет, и к тому же, на самом деле в черном всегда выглядишь элегантно... она сидела, положив скрещенные руки на свою тщательно подобранную сумочку: улыбаясь, кивая головой, сочувствуя, да, конечно, она слышала, она знает, как тянулась агония их бабушки, да, она была такой крепкой, подумать только, нам до них далеко, она в своем возрасте сохранила все зубы... Как там Мадлена? Ее муж... Ох уж эти мужчины, если бы они могли рожать, у них было бы не больше одного ребенка, понятное дело, они не решались бы на второй раз, ее мать, бедная женщина, всегда так говорила, — О! о! отцы, сыновья, матери! — первой родилась дочка, а они хотели сперва сына, нет, нет, еще слишком рано, она не встанет, не пойдет уже, она не оставит их, она будет сидеть здесь, рядом с ними, совсем близко, как можно ближе, конечно же, она понимает, это так славно — старший брат, она кивает головой, она улыбается, о, она не уйдет первой, о, нет, они могут быть

абсолютно спокойны, она не шевельнется, о, нет, не уйдет, она никогда не смогла бы одним махом все это разрушить. Молчать; смотреть на них; и прямо посреди «болезни бабушки» вскочить и пуститься наутек, проломив огромную дыру, бежать, пробивая стены комнат, мчаться, крича, под конвоем домов, выстроившихся вдоль серых улиц, — перескакивая через ноги консьержек, вылезших на порожек подышать свежим воздухом, — бежать с искривленным ртом, выкрикивая бессмысленные слова; и консьержки оторвутся от вязания, а их мужья — опустят газеты на колени, и пока она не повернет за угол, они будут вонзать и вонзать ей в спину свои взгляды.

Иногда, пока они не видели, он позволял себе — пытаясь ощутить рядом что-то теплое, что-то живое, — осторожно провести рукой по буфетной стойке... они не увидят или же подумают, что он, из обыкновенного и к тому же безобидного суеверия, всего лишь стучит по дереву, боясь «сглазить».

Если же он чувствовал на себе их изучающий взгляд, то (так же, как злоумышленник в комедийном фильме, заметив внимание к себе полицейского, непринужденно обрывает движение руки, придавая жесту

раскованность и естественность) он начинал постукивать, — чтобы они даже не сомневались, — тремя пальцами правой руки, три раза по три, это верная защита от сглаза. Ведь они внимательно следили за ним с тех пор, как застали его в собственной комнате читающим Библию.

Окружающие предметы, в свою очередь, сторонились его, и еще с давних времен, когда он, будучи малышом, приручал их, пытался сблизиться с ними, удержаться подле, согреться, они отказывались «работать», становиться тем, чем он хотел видеть их — «поэтическими воспоминаниями детства». Они были такими смиренными, эти предметы, так хорошо выдрессированными: безликие, безымянные вышколенные слуги; они знали свое место и отказывались отвечать ему лишь потому, конечно, что боялись получить расчет.

Но кроме — изредка — этого несмелого движения, он не позволял себе совершенно ничего. Мало-помалу он научился обуздывать все свои глупые мании; у него их стало даже меньше именно теперь, когда к нему стали относиться с недоверием; он даже марки не собирал — а это, по всеобщему мнению, занятие, достойное нормальных детей. Он больше не останавливался посередине

улицы, чтобы смотреть — как в былые времена, на прогулке, когда няня — ну идем же! идем! — тянула его за руку, — он ходил быстро и никогда не задерживал движение машин на проезжей части; он миновал предметы, даже самые приветливые, даже самые одушевленные, не кинув на них заговорщического взгляда.

Словом, все те из его друзей и родственников, кто увлекался психиатрией, не могли выдвинуть ему ни одного обвинения, разве что, может быть, — глядя на отсутствие у него безобидных дающих отдохновение увлечений, глядя на его безразличие к общепринятым нормам, — они находили у него слабую тенденцию к астении.

Но они мирились с этим; оно, по здравом размышлении, было менее всего опасно и менее всего неприлично.

И только время от времени, слишком устав, он позволял себе — по их совету — пройтись в одиночестве. И тогда, прогуливаясь на исходе дня по задумчивым заснеженным улочкам, исполненным тихого приятия, он скользил рукой по красному и белому кирпичу домов, и прижавшись к стене, исподволь, боясь быть нескромным, он смотрел сквозь не завешенное окно в комнату на первом этаже, где на подоконнике стояли

цветочные горшки с фарфоровыми блюдцами и откуда горячие, полнокровные, охваченные таинственным напряжением предметы дарили ему — ему тоже, хотя он и был чужаком, — толику своего сияния; край стола, дверца буфета, соломенные прутья стула проступали сквозь сумерки, — милосердные и к нему тоже, потому что он стоял под окном и ждал, — согласные стать для него частичкой его детства.

Они уродливы, неоригинальны, безлики, думала она, они и вправду слишком устарели, эти заурядные клише, описание которых она встречала повсюду множество раз: у Бальзака, у Мопассана, в «Госпоже Бовари» — клише, копии, копии с копий, думала она.

Ей так хотелось отбросить их, сгрести в охапку, швырнуть куда-нибудь подальше. Но, окружив ее, они держались спокойно, корректно, они улыбались ей — любезно, но с достоинством; всю неделю они

работали, в жизни они привыкли рассчитывать на самих себя, они ни на что не претендовали, разве только иногда видеть ее, чуть теснее привязать ее к себе, чувствовать, что та нить, которая ее с ними связывает, продолжает существовать, что оборвать ее невозможно. Они ведь ничего другого и не хотели: только спросить ее — это же так естественно, все так делают, заходя по-дружески, по-родственному друг к другу в гости — спросить, что хорошего, много ли она читала за последнее время, где была, видела ли она то или это, эти фильмы, понравились они ей или нет... Им самим, им так понравился Мишель Симон, Жуве, они так смеялись, так приятно провели вечер...

А что касается всего этого — этих клише, этих копий, Бальзака, Флобера, «Госпожи Бовари» — о! да ведь они всё это прекрасно знают, всё это им хорошо известно, но это их ничуть не смущает — они ласково смотрели на нее, улыбались ей; казалось, возле нее они чувствуют себя надежно и уверенно; казалось, они знают о том, что их рассматривали во всех подробностях, воспроизводили; описывали, обсасывали до тех пор, пока они, не сделались гладкими, как галька, зализанными, отполированными, без единой шероховатости, без единой ца-

рапинки. В них не было ничего, за что она могла бы уцепиться: ничто им не угрожало.

Они окружали ее, протягивали к ней руки: «Мишель Симон... Жуве... О билетах — не так ли? — надо было подумать заранее... Теперь их уже не купить, а если и купишь, то за сумасшедшую цену — только в ложу, в бенуар...» Они чуть сильнее стягивали путы, очень осторожно, незаметно, не причиняя боли, натягивали тугую нить и тянули за нее снова и снова...

И вот мало-помалу какая-то слабость, податливость, потребность приблизиться к ним, получить их одобрение вовлекала ее в общий с ними круг. Она чувствовала, как послушно (о да... Мишель Симон... Жуве...), очень послушно — тихая пай-девочка — она подает им руку и идет вместе с ними.

Ну вот, наконец-то мы все вместе и ведем себя хорошо, так что родители наверняка бы нас похвалили, наконец-то все мы здесь, чистенькие и опрятненькие, поем хором, как и подобает благовоспитанным детям, которые под присмотром невидимой няньки мило водят хоровод, печально протянув друг другу влажные ладошки.

Они редко выбирались на свет божий, они скрывались в своих квартирах, в самой глубине своих сумрачных комнат и выжидали.

Они звонили друг другу, вынюхивали, припоминали, цеплялись за мелочи, за всякую малость.

Некоторым доставляло наслаждение вырезать газетные объявления, обнаружив, что их матери требуется портниха.

Они помнили все, они ревниво следили за всем; встав в круг и крепко взявшись за руки, они обступали его.

Они брали его в кольцо — жалкое братство с блеклыми, полустертыми лицами.

И как только они видели, что он, легши на живот, постыдно крадется, пытаясь проскользнуть между ними, они быстро опускали свои сплетенные руки и, дружно присев на корточки вокруг него, смотрели на него пустым неотступным взглядом, улыбаясь своей полудетской улыбкой.

Эра подозрения

ПРЕДИСЛОВИЕ

Интерес, который с недавнего времени вызывают дискуссии о романе и в особенности идеи, высказываемые приверженцами того течения, что именуют «новым романом», заставляет людей воображать, что эти романисты есть не кто иные, как холодные экспериментаторы, сначала выработавшие некие теории, а затем пожелавшие воплотить их на практике в своих книгах. Таким образом, можно было говорить, что эти романы были «лабораторными опытами». И с того времени вполне можно было полагать, что я, сформировав для себя определенное мнение о современном романе, о его эволюции, его содержании и его форме, в один прекрасный день постаралась применить его на практике, в моей первой книге, «Тропизмы», а затем и в последовавших за ней книгах.

Нет ничего более ошибочного, чем подобное мнение.

Статьи, объединенные в этом сборнике, писавшиеся начиная с 1947 года, по-

следовали друг за другом после определенного, довольно продолжительного перерыва со времени выхода в свет «Тропизмов». Я начала писать «Тропизмы» в 1932 году. Тексты, входившие в состав моего первого литературного произведения, представляли собой непосредственное выражение очень живых впечатлений, и их форма была столь же непосредственной и естественной, как и те впечатления, которые она вызывала.

Работая над книгой, я заметила, что эти впечатления вызывались некоторыми душевными движениями, некоторыми действиями, совершавшимися внутри меня, на которых мое внимание сосредоточилось уже очень давно. Произошло это на самом деле, как мне кажется, еще в детстве.

Эти необъяснимые, невыразимые душевные движения и действия очень быстро скользят к границам нашего сознания; они лежат в основе наших жестов, нашей речи, в основе выказываемых нами чувств, чувств, которые мы, как мы полагаем, испытываем и которым можно дать определение, можно описать.

Так как в тот миг, когда внутри нас совершаются эти душевные движения, никакая речь — в том числе и слова внутреннего монолога — не выражает их (ибо они возникают внутри нас и исчезают чрезвычайно быстро, так быстро, что мы не успеваем от-

четливо осознать, что же они такое), создавая у нас порой очень острые, но непродолжительные впечатления и ощущения, невозможно было передать эти душевные движения читателю кроме как при помощи образов, которые порождали бы такие же впечатления и заставляли бы его испытывать подобные же ощущения. Надо было также разложить эти движения на мельчайшие частицы и заставить их развернуться в сознании читателя в некую цепь, наподобие фильма, снятого методом ускоренной съемки и показанного в замедленной проекции. Так время там получалось иное, чем в реальной жизни, это было время настоящего, причем несоразмерно, чрезвычайно удлиненного настоящего.

Раскрытие, разворот этих движений приводят к возникновению настоящих драм, которые скрываются за самыми банальными разговорами, за самыми обычными повседневными жестами. Однако они постоянно выходят наружу, выплескиваются на эти внешние проявления, на эти видимости, одновременно и скрывающие, и разоблачающие их.

Драмы, создаваемые этими пока еще неведомыми движениями и действиями, интересовали меня сами по себе. Ничто не могло отвлечь от них моего внимания. Ничто не должно было отвлечь от них и внима-

ние читателя: ни характеры персонажей, ни романная интрига, на пользу, для развития которой обычно эти характеры развиваются, ни известные и имеющие названия чувства. Для этих движений, существующих у всех на свете, движений, которые в любую минуту могут возникнуть и проявиться у всякого человека, безымянные, анонимные персонажи, едва различимые, неприметные, должны были служить простыми опорами.

Моя первая книга в зародыше содержала все, что я без устали развивала в моих последующих работах. Тропизмы продолжали оставаться живой субстанцией всех моих книг. Они только в еще большей степени развернулись, раскрылись: драматическое действие, составлявшее их суть, растянулось во времени, а также усложнилась та постоянно продолжавшаяся игра между ними самими и теми видимостями, теми общими местами, теми штампами, на которые они выплескивались, вылезая наружу, вроде наших разговоров, наших характеров, которыми мы якобы наделены, тех персонажей, которыми мы все предстаем в глазах других людей, тех условных чувств, что мы, как нам кажется, испытываем и которые мы вызываем у других, и того искусственного драматического действия, созданного интригой, которое есть не что иное, как всего лишь условный фильтр, старательно прилагаемый нами к жизни.

Мои первые книги: «Тропизмы», вышедшие в свет в 1939 году, и «Портрет неизвестного», опубликованный в 1948, — не пробудили почти никакого интереса. Казалось, они шли против течения...

Подобное положение дел навело меня на размышления — быть может, хотя бы для того, чтобы оправдаться, придать себе уверенности или приободрить себя, — о причинах, побудивших меня кое от чего отказаться, о причинах, принудивших меня применять некоторые литературные приемы, принудивших меня проанализировать некоторые литературные произведения, написанные в прошлом и в настоящем, и предвидеть, какими будут произведения будущего, чтобы обнаружить, выявить в них необратимое движение литературы и посмотреть, вписываются ли мои попытки создать какое-либо произведение в это движение.

Вот таким образом я пришла к мысли, вернее, была приведена к мысли, в 1947 году, через год после окончания работы над «Портретом неизвестного», рассмотреть под определенным углом зрения творчество Достоевского и Кафки. Так называемую метафизическую литературу, литературу Кафки, противопоставляли литературе, которую презрительно именовали «психологической». Чтобы оказать противодействие столь упрощенческой дискриминации, я и написала мое первое эссе: «От Достоевского до Кафки».

Сейчас мы приходим к пониманию того, что не нужно смешивать и путать под одной «вывеской» старый анализ чувств, этот необходимый, но уже пройденный этап, с тем приведением в движение неведомых физических сил, без которого ни один современный роман не может обойтись.

Когда я писала второе эссе — «Эра подозрения», — не было слышно никаких разговоров о романах «традиционных» или о «романах экспериментаторских, утонченных, о романах поиска». Эти выражения, употребленные по поводу романа, казались претенциозными и подозрительными. Критики продолжали судить о романах так, как будто со времен Бальзака ничего не изменилось, ничто не сдвинулось с места. Делали ли они вид или забыли о глубоких изменениях, произошедших в этом виде искусства с начала века?

Начиная с того момента, когда я писала эту статью, речь всегда шла и идет до сих пор только об экспериментах, о поисках и о технических приемах. Анонимность персонажа, бывшая для меня необходимостью, которую я изо всех сил защищала, теперь, похоже, является правилом для всех молодых романистов. Я думаю, что эта статья, увидевшая свет в 1950 году, вызвала к себе интерес в основном потому, что она явилась своеобразной точкой отсчета, она определила мо-

мент, с которого наконец должен был заставить себя признать, должен был быть осознан как необходимость новый способ понимания романа.

Когда появилось эссе «Прямой и скрытый диалог. Разговор и под-разговор», Вирджиния Вульф была уже забыта или ею пренебрегали, а Пруста и Джойса недооценивали, их не признавали предвестниками современного романа, открывшими к нему дорогу. Я хотела показать, насколько эволюция романа, произошедшая после тех потрясений, что заставили испытать роман эти писатели в первой четверти нашего века, делают необходимым пересмотр содержания романа, его форм и особенно диалога.

Сегодня сами романисты-традиционалисты, казалось бы, довольствующиеся самыми устаревшими формами диалога, начинают признавать, что диалог «вызывает у них затруднения, представляет собой для них определенную проблему». И нет ни одного молодого романиста, который не старался бы разрешить эту проблему, преодолеть эти затруднения.

Последнее эссе, под названием «То, что видят птицы», противопоставляет новый и чистосердечный реализм неоклассической литературе как литературе предположительно, якобы реалистичной или литературе воинствующей, занимающей определенные

позиции, литературе, которая показывает лишь внешние проявления, лишь видимость вещей и явлений и которая вполне заслуживает того, чтобы ее рассматривали как некий формализм.

Я полагаю, нет нужды добавлять, что большинство идей, изложенных в этих статьях, представляют собой некоторые основные положения того явления, что сегодня именуют «новым романом».

Натали Саррот

Перевод Ю. Розенберг

От Достоевского
до Кафки

Перевод Ю. Розенберг

Роман, как сейчас часто утверждают, делится на два вида, причем на два весьма четко отличающихся друг от друга вида: на роман психологический и на роман положений. К первому виду относятся романы Достоевского, ко второму — романы Кафки. Если верить господину Роже Гренье¹, газетная рубрика «происшествия», служа иллюстрацией к знаменитому парадоксу Оскара Уайльда, распределяется между этими двумя видами. Но в жизни, как и в литературе, романы типа романов Достоевского становятся, похоже, редкими. «Дух нашего времени, — констатирует господин Гренье, — склоняется в пользу романов типа романов Кафки... Даже в СССР что-то не видно, чтобы перед судом представляли люди, похожие на персонажей романов Достоевского. Сейчас мы имеем дело с «homo absurdus», с безжизненным обитателем целой эпохи, пророком, провозвестником которой был Кафка».

Этот кризис того явления, что с некоторой долей иронии именуют «психологи-

ческим», зажимая само слово, обозначающее понятие, словно в щипцы, тиски или пинцет, так вот, этот кризис, порожденный, как кажется, самим положением, самим состоянием современного человека, раздавленного механической, машинной цивилизацией, человека, «низведенного, — по выражению госпожи Кл. Эдм. Маньи, — до тройного детерминизма голода, сексуальности и общественного класса: Фрейда, Маркса и Павлова», этот кризис, похоже, однако же знаменовал собой как для писателей, так и для читателей некую эру безопасности и надежды. Давно прошли те времена, когда Пруст осмелился думать, что «углубляя свои ощущения и впечатления так далеко, как только ему позволит его способность проникновения», (он смог бы) «попытаться достичь той предельной глубины, того крайнего уровня, где находится истина, реальная вселенная, наши подлинные впечатления и ощущения». Но каждый, уже ученый на собственном опыте последовательно прожитыми разочарованиями, знал, что никакой предельной глубины, никакого крайнего уровня не существует. «Наши подлинные ощущения и впечатления» оказалась явлениями многоуровневыми; и различные уровни их громоздились друг над другом до бесконечности.

Глубина, раскрытая анализом Пруста, была уже не чем иным, как просто поверх-

ностью. Поверхностью, являвшейся в свой черед другой глубиной, что мог высветить тот самый внутренний монолог, на который возлагались столь большие и вполне обоснованные надежды, и великий скачок, осуществленный психоанализом, когда движение шло стремительно, без остановок, через многие уровни и глубины разом, доказал неэффективность классического самоанализа и заставил усомниться в абсолютной ценности, значимости всякого способа и метода ведения поиска.

Итак, *homo absurdus* был своего рода голубкой из Ноева ковчега, вестником избавления.

Наконец-то можно было без угрызений совести оставить бесплодные попытки, изнурительные, бесцельные блуждания по скользким, раскисшим дорогам и раздражающие, нервирующие мудрствования, занятия ерундой; современный человек, это лишенное души тело, раскачиваемое, сотрясаемое враждебными силами, в конечном счете было не чем иным, как тем, чем оно представлялось снаружи. Невыразительное оцепенение, бесчувственность, неподвижность, которые поверхностный взгляд извне мог видеть на его лице, когда он погружался в себя, предавался размышлениям, не скрывали внутренних душевных движений. Эта внутренняя тревога, этот «гул, похожий на ти-

шину, на молчание», тот самый, что любители психологического якобы слышали, чувствовали в его душе, в конце концов был лишь тишиной, молчанием.

Его сознание, его совесть состояли из очень мягкой ткани, сотканной из нитей «общепризнанных мнений, полученных такими, какие они есть, от той группы людей, к которой он принадлежит», и эти штампы скрывали «бездну небытия», почти полное «отсутствие в самом себе». «Совесть», «невыразимая душевная близость с самим собой» были всего лишь подобием зеркала для жаворонка².

«Психологическое», бывшее причиной стольких разочарований и страданий, не существовало.

Эта успокаивающая констатация факта приносила столь восхитительное чувство вновь обретенной силы, энергии и оптимизма, что обычно доставляют людям распродажи имущества после ликвидации дела, окончательные расчеты по счетам и акты самопожертвования.

Теперь можно было собраться с силами и, позабыв про пережитые неприятности и горести, снова отправиться в путь, но уже «опираясь на новые основы». Казалось, на все стороны света открывались новые пути, более доступные и более приятные. Кино, искусство, сулившее так много, вско-

ре должно было дать возможность роману, из-за многочисленных бесплодных попыток вновь принужденному обрести трогательную юношескую скромность, извлечь для себя пользу из своих совершенно новых технологий и мастерства. Здоровая простота молодого американского романа, его несколько грубоватая мощь должны были, как бы в результате благотворного заражения, вновь придать немного жизненной силы и живительных соков нашему роману, ослабленному злоупотреблением анализом и оказавшемуся под угрозой полного старческого иссушения и бесплодия. Объект литературы мог вновь обрести полноту формы, четкость линий, заверченный вид, внешность гладкую и твердую, что было свойственно прекрасным классическим произведениям.

«Поэтический» элемент, элемент чисто описательный, в котором романист слишком часто видел всего лишь ненужное украшение, элемент, который он допускал нехотя и скупно, после тщательного отсева, должен был утратить свою унижительную роль элемента вспомогательного, подчиненного исключительно требованиям и нуждам психологического, и расцвести, развиваться понемногу повсюду, непринужденно и свободно. Одновременно и стиль, к вящему удовольствию тех «людей со вкусом», что вну-

шали Прусту столько опасений, вновь должен был обрести ту чистую округлость, то совершенство изгибов, ту элегантную строгость, столь трудно совместимую с конвульсиями, колебаниями, топтаниями на месте, с утонченной пронизательностью, изощренной изворотливостью или вязкой тяжеловесностью психологического.

И находившийся совсем рядом с нами Кафка, чьи глубинные мысли, содержащиеся в его произведениях-посланиях, произведениях-заветах, столь удачно сочетались с идеями американских писателей, показывал, какие еще пока что неизведанные, неисследованные края могли открыться писателю, избавленному наконец-то от той прискорбной близорукости, что заставляла его исследовать каждый объект вблизи и мешала ему видеть дальше кончика собственного носа.

Наконец те, кого еще продолжала удерживать на месте некоторая шепетильность, разборчивость, совестливость и некоторые сомнения, несмотря на наличие всех уверений в безопасности и обещаний, все те, кто продолжал настороженно прислушиваться, чтобы лично удостовериться в том, что за толщей этой тишины и молчания не существует никакого эха, порожденного прежним шумом, наконец и они могли полностью успокоиться.

Эта частица вселенной, границы которой новый роман осторожно очерчивал, в отличие от бесформенной, вязкой и дряблой материи, что легко поддается и распадается на части под воздействием скальпеля анализа, образовала некую целостность, плотную и твердую, абсолютно неразлагаемую на части. Сама же ее твердость и непрозрачность предохраняли ее сложную внутреннюю структуру и ее плотность и придавали ей такую силу проникновения, такую пронизательность, которая позволяла ей достичь не только внешних, иссушенных, бесплодных областей интеллекта читателя, но и тех неизмеримо более плодородных областей, что именуют «рассеянными, отдельными и беззащитными уголками восприимчивой, чувствительной души». Она производила там шок, вызывала таинственное и благотворное потрясение, нечто вроде своеобразной эмоциональной встряски, позволявшей разом, словно при ударе молнии, охватить весь объект целиком, со всеми его нюансами, во всей возможной сложности и даже со всеми его безднами, если таковые там имеются. Итак, терять было нечего, а выиграть, казалось, можно было все.

Когда был опубликован «Посторонний» Альбера Камю, можно было с полным на то основанием полагать, что он с лихвой оправдает все надежды: как всякое действи-

тельно, реально ценное произведение, он, «Посторонний», попал точно в цель и в нужный момент; он полностью отвечал нашим ожиданиям; он выкристаллизовал все наши робкие попытки, помогал обрести определенную форму всем неопределенным поползновениям. Отныне нам не в чем и некому было завидовать. У нас теперь тоже был собственный homo absurdus. И он имел перед героями Дос Пассоса и Стейнбека то преимущество, что был описан не как они, отстраненно, с определенного расстояния и как бы извне, со стороны, а изнутри, описан при помощи старого классического метода интроспекции, то есть самонаблюдения и самоанализа, столь дорогого сердцам любителей психологического: мы, так сказать, расположившись совсем близко к сцене, в первых рядах и ближних ложах, могли наблюдать и констатировать внутреннюю пустоту, внутреннее небытие героя. «Этот Посторонний, — как писал Морис Бланшо³, — действительно по отношению к самому себе таков, словно кто-то его видел и говорил о нем... Он весь как бы вне самого себя, весь снаружи. Он тем более становится самим собой, чем он, кажется, меньше думает, меньше чувствует, чем менее он близок и задушевен с самим собой. Это образ, само воплощение человеческой реальности, когда ее лишают всех психологических условностей, в тот момент,

когда утверждают, что схватили, уловили ее через описание, сделанное исключительно извне, лишенной всяческих ложных субъективных объяснений...» А вот что пишет госпожа Кл. Эдм. Маньи: «Камю хочет показать нам внутреннюю пустоту, внутреннее небытие своего героя, а через него показать нам и нашу собственную пустоту, наше небытие... Мерсо — человек, полностью лишенный любых одежд, сшитых из ткани, в которые общество обряжает нормальную, естественную пустоту своего существа, своего бытия... Он пытается добиться каких-то чувств, каких-то психологических реакций от себя самого, в себе самом (печали во время похорон матери, любви к Мари, сожалений по поводу убийства араба), но он их в себе не находит: он находит только лишь видимость, абсолютно похожую на ту, что может создаваться у других людей, наблюдающих за его поступками»⁴.

И действительно, на протяжении всей сцены похорон матери, если герою и доводится найти у себя какие-либо из тех чувств, что удалось обнаружить и раскрыть (не без некоторого тревожного волнения) классическому анализу, какие-либо из тех мимолетных мыслей, «спутанных и робких», что открыл классический анализ (среди такого множества других), «скользящих украдкой с быстротой рыбок» — вроде удовольств-

вия, которое доставляет ему утро, проведенное за городом, сожаления по поводу прогулки, несостоявшейся именно из-за похорон матери, или воспоминания о том, что он обычно делал в эти утренние часы, — напротив, все те чувства, что имеют хотя бы какое-то отношение к его матери, и не только обыкновенная банальная печаль (он мог бы, не слишком нас поразив, испытать, подобно одной из героинь Вирджинии Вульф, чувство освобождения и удовлетворения), но вообще любые чувства и любые мысли отсутствуют начисто, так, словно они были уничтожены в нем по мановению волшебной палочки. В этом столь тщательно вычищенном и выхолощенном сознании нет ни единого обрывка воспоминаний о впечатлениях детства, ни единой, самой легкой тени тех распространенных, общеизвестных готовых чувств, что ощущают, как закрадывается в их сердца, даже те, что считают себя наиболее защищенными от условных эмоций и литературных реминисценций.

Это состояние анестезии, бесчувственности кажется столь глубоким, что можно было бы заподозрить, что герой Камю похож на одного из больных доктора Жана, что страдали от той болезни, которую он назвал «чувством пустоты», больных, что постоянно повторяют: «Все мои чувства исчезли... Моя голова пуста... Мое сердце пусто...

Люди, вещи и явления — все мне безразлично... Я могу совершать любые поступки, но, совершая их, я не испытываю ни радости, ни горя, ни боли... Ничто меня не прельщает, ничто не вызывает у меня отвращения... Я — живая статуя, и что бы со мной не случилось, мне ни за что не испытать никакого ощущения или чувства, так как это просто невозможно...»

Однако между героями Альбера Камю и больными доктора Жане нет ничего общего, несмотря на сходство выражений. Этот Мерсо, выказывающий себя по отношению к некоторым вещам столь бесчувственным, столь неразвитым, столь грубоватым, примитивным и словно бы даже отупевшим, в других случаях демонстрирует утонченность вкуса, изысканную тонкость. Даже стиль речи, в котором он выражает свои мысли, делает его в гораздо большей степени, чем соперника, издающего мычание героя Стейнбека, наследником принцессы Клевской и Адольфа. Он, как сказал бы аббат Бреммон, «весь усыпан зимними розами». Этот Посторонний обладает недюжинной пронизательностью и даром меткого слова, богатой палитрой большого художника: «Она склонилась без улыбки свое длинное, костлявое лицо»⁵. «Я почувствовал себя потерянным между белесоватой голубизной неба и однообразием черноты: вязкой черноты рас-

плавившегося гудрона, тусклой черноты нашей одежды, блестящей черноты катафалка»⁶. Он с нежностью истинного поэта описывает прихотливую игру света и тени и изменчивые переливы различных оттенков неба. Он вспоминает об «испепеляющем солнце, от которого дрожит воздух и контуры всех предметов вокруг расплываются»⁷, и о «запахе ночи и цветов». Он слышит, как «медленно поднимается жалобный стон, словно вырастающий из тишины цветок». В выборе эпитетов он руководствуется безупречным вкусом. Он говорит нам о «дремлющем мысе», о «сумрачном дуновении».

Но есть еще кое-что более волнующее... Если судить об этом по некоторым деталям, привлекающим к себе внимание героя — как в эпизоде с чудной женщиной-автоматом или в особенности со старым Саламано, ненавидящим и мучающим свою собаку, и в то же время любящим ее трогательнейшей любовью, — он находит определенное удовольствие и в соприкосновении, разумеется, осторожном и сдержанном, с некими безднами души. Несмотря на «простодушие», «необдуманность, неосмотрительность, бессознательность», с которыми он, как говорит Морис Бланшо, открывает, что «истинным, постоянным и неизменным в поведении человека является следующее: я не думаю, мне не о чем думать», он гораздо

более опытен и искушен, чем можно было бы подумать. Реплика, подобная той, что он делает как бы невзначай: «Все нормальные люди когда-либо желали смерти тех, кого они любили», — показывает, что ему доводилось (и чаще, чем кому бы то ни было) в ходе его исследований добираться до опасных и запретных зон сознания.

Из-за наличия столь явных противоречий, вероятно, и возникает то чувство неловкости, от которого невозможно избавиться все то время, пока читаешь книгу. И только в конце, когда герой Альбера Камю, неспособный далее сдерживаться, чувствует, как «что-то... прорвалось внутри (него)», и «выплескивает наружу... все то, что таилось в глубинах его сердца», мы ощущаем себя вместе с ним освобожденными от тяжкого груза: «Я выглядел как человек, у которого нет за душой ничего. Но я был уверен в себе, уверен во всем... в том, что сейчас жив и что скоро умру... Я был прав, я всегда был прав... Что значит для меня смерть других людей, любовь матери... что значили для меня... другие жизни, другие судьбы, которые мы выбираем, ведь одна-единственная судьба должна была избрать меня самого, меня и вместе со мной еще миллиарды избранных... Все люди — избранные, все — привилегированные... Иных не существует... Однажды всех осудят, всем вынесут приговор»⁸.

Наконец-то! Ну вот мы и добрались до сути. То, о чем мы робко осмеливались подозревать, внезапно, разом находит подтверждение. Этот молодой служащий, такой простой и такой жестокий, в котором нас призывали признать того самого ожидаемого «нового человека», в действительности оказался его антиподом. Его поведение, которое иногда могло напомнить упрямый негативизм капризного ребенка, было предвзятостью мнения, решительной и высокомерной, отказом, неповиновением, отчаянным и ясно осознанным, примером для других и, быть может, уроком. То своеволие и упорство, столь свойственное истинным интеллектуалам, с которыми он культивирует чистые ощущения и впечатления, его очень сознательный эгоизм, результат какого-то трагического опыта, из которого он благодаря своей чрезвычайной чувствительности вынес обостренное и стойкое чувство пустоты, небытия (не упоминал ли он вскользь, что ранее, когда он был студентом, был очень честолюбив и амбициозен, что он ко многому стремился, но что после того как был вынужден бросить учебу, очень быстро понял, что эти помыслы, стремления и амбиции не имели никакого реального значения, были абсолютно неважны), — так вот, все это сближает героя Камю с Имморалистом Жида...

Таким образом, в силу присущих анализу свойств, при помощи тех самых психологических объяснений, которых Альбер Камю до последней минуты так тщательно пытался избегать, все противоречия и неправдоподобия его книги разъясняются, и волнение, которому мы наконец-то предаемся безоговорочно и безусловно, находит себе оправдание.

Положение, в котором оказался Альбер Камю, достаточно явно напоминает положение короля Лира, нашедшего приют у дочери, получившей от него в наследство наименьшую долю его богатств. Именно тому самому «психологическому», которое он столь старательно выпалывал, пытаясь вырвать с корнем, но которое лезло повсюду как сорная трава, он и обязан своим спасением.

Но сколь бы мы не были умиротворены, закрывая его книгу, мы все равно не можем не испытывать к автору некоторой злости: мы сердимся на него за то, что он так долго морочил нам голову. То, как он ведет себя по отношению к своему герою, заставляет нас слишком часто вспоминать о тех матерях, что упорно надевают на своих крепких и уже взрослых дочек слишком короткие юбки. В этой нервной борьбе психологическое, подобно природе, одержало верх.

Но, возможно, Альбер Камю, напротив, побившись об заклад, пытался нам до-

казать невозможность в атмосфере нашего общества обойтись без психологии. Если такова была его цель, то он преуспел в полной мере.

«Ну а как же Кафка?» — спросите вы. Кто может утверждать, что и его собственный *homo absurdus* не был тоже всего лишь миражом? В его поведении нет никакого своеволия, никакой позы, никакой дидактической тревоги, поучительного беспокойства, как нет у него никакого предвзятого мнения; он не проявляет никакого упорства. Ему нет нужды предаваться тяжким и безрезультатным трудам по прополке: на тех иссушенных, лишенных растительности землях, куда он нас увлекает, не может расти ни одна даже самая малая, самая хилая травинка.

Однако нет ничего более неправильного, неправомочного, произвольного, чем противопоставлять его, как это часто сегодня делают, тому, кто если уж и не был его учителем, то по меньшей мере был его предшественником, точно так же, как он был предшественником — неважно, знают они об этом или нет — почти всех европейских писателей нашего времени.

На тех огромных, бескрайних территориях, к которым Достоевский открыл доступ, Кафка проложил дорогу, одну-единственную, узкую и длинную дорогу, он двигался только в одном направлении и дошел до

последнего предела. Чтобы в этом удостовериться, нам надо, преодолев наше отвращение, наше чувство гадливости, вернуться ненадолго назад и погрузиться в самую гущу суматохи и скандала. В келье достопочтенного отца Зосимы, в присутствии многочисленных посетителей, старый господин Карамзов выходит на сцену и представляется: «Вы видите перед собой шута воистину! Так и рекомендуюсь! Старая привычка, увы!»⁹. И все это он говорит, кривляясь и гримасничая, все его движения прерывисты и расхлябанны, словно его тело сотрясается в пляске Святого Витта, он рисуется, принимая гротескные позы, он с какой-то жестокой, едкой ясностью живописует, как сам ставил себя в унижительное положение, он употребляет в речи те уменьшительно-ласкательные суффиксы и словечки, как бы выражающие одновременно смирение, рабскую покорность и в то же время вызывающе-задорные, приторно-сладкие и злые, что столь дороги многим персонажам Достоевского, он нагло лжет и, будучи пойманным на слове, тотчас же находит выход из затруднительного положения, его никогда нельзя захватить врасплох, уж он-то себя знает: «Представьте, ведь я и это знал... и даже, знаете, предчувствовал, что делаю, только что стал говорить, и даже, знаете, предчувствовал» (ибо у него бывают странные предчувствия-озарения),

«что вы мне первый это и заметите»¹⁰; он унижается еще больше, так, словно знает, что таким образом подвергает унижению вместе с собой и других, принижает тем самым их, опошляет; он зубоскалит, ухмыляется, исповедуется: «Простите, я последнее... сам сейчас присочинил, вот сию только минуточку, вот как рассказывал... для пикантности присочинил»; ибо, подобно какому-нибудь больному, постоянно озабоченно прислушивающемуся к себе, чтобы подкараулить проявление симптомов своей болезни, сосредоточенному на самом себе, этот старик пытается проникнуть вглубь самого себя, вглядывается в себя, прислушивается к себе, зорко следит за собой; он суетится и мечется для того, чтобы задобрить, умаслить других, чтобы снискать их расположение и обезоружить их: «... для того и ломаюсь... чтобы милее быть, а впрочем, и сам не знаю иногда для чего». Когда он так крутится, изворачивается, он и наводит на мысль о тех клоунах, что, выделывая разные пируэты, сбрасывают с себя один за другим все предметы одежды: «не спорю, что и дух нечистый, может, во мне заключается»; и вновь он пресмыкается, раболепствует, унижается: «... небольшого, впрочем, калибра, поважнее-то другую бы квартиру выбрал», но тотчас же выпрямляется, принимает гордый, вызывающий вид и больно жалит: «... только не вашу.. и вы ведь

квартира неважная». Старец пытается успокоить его, так сказать, возложить на него умиротворяющую руку: «Убедительно и вас прошу не беспокоиться и не стесняться... будьте совершенно как дома». А главное (ибо старец тоже пристально следит безо всякой тени возмущения или отвращения за мутным веществом, что кипит перед ним и выплескивается наружу), «не стыдитесь столь самого себя, ибо от сего лишь все и выходит». «Совершенно как дома? То есть в натуральном виде? О, этого много, слишком много, но — с умилением принимаю... до натурального вида я и сам не дойду»; он отпускает непристойную шуточку, достойную мальчишки-школяра, и тотчас же вновь становится серьезным, ибо старец его прекрасно понял, понял, что он ломается и гримасничает, чтобы соответствовать тому, что люди думают о нем, чтобы даже превзойти, перещеголять тот образ, что они уже создали себе мысленно: «Именно мне все так и кажется, когда я к людям вхожу, что я подлее всех и что меня все за шута принимают, так вот и давай же я и в самом деле сыграю шута, не боюсь ваших мнений, потому что все вы до единого подлее меня!» «Вот потому я и шут, от стыда шут, старец великий, от стыда...» Мгновение спустя он падает на колени, и, как пишет Достоевский, «трудно было и теперь решить: шут он или в самом деле в таком уми-

лении?» «Учитель!... Что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную?» Старец с улыбкой произносит: «Главное, самому себе не лгите. Лгущий самому себе и собственную свою ложь слушающий до того доходит, что уж никакой правды ни в себе, ни кругом не различает, а стало быть, входит в неуважение и к себе, и к другим... Лгущий себе самому прежде всех и обидеться может. Ведь обидеться иногда очень приятно, не так ли? И ведь знает человек, что никто не обидел его... а все-таки сам первый обижается, обижается до приятности, до ощущения большого удовольствия...» Как истинный, искушенный знаток, старый Карамазов подтверждает правоту старца: «Именно, именно приятно обидеться... Именно, именно я-то всю жизнь и обижался до приятности, для эстетики обижался, ибо не токмо приятно, но и красиво обиженным быть, — вот что вы забыли, великий старец: красиво!» И он вскакивает, делает еще один «пируэт», внезапно меняется и отбрасывает прочь новый костюм арлекина: «Вы думаете, что я всегда так лгу и шутов изображаю? Знайте же, что это я все время нарочно, чтобы вас испробовать, так представлялся. Это я все время вас ощупывал,... можно ли с вами жить? Моему-то смирению есть ли при вашей гордости место?»

Ну как не восхищаться, в то время как мы выбираемся из этого безумного вих-

ря, как не восторгаться тем доверием, что приверженцы метода, состоящего в довольствовании лишь осторожным огибанием предмета исследования снаружи и в очерчивании его контуров, должны питать к читателю (даруя ему то, в чем они, вступая в странное противоречие с самими собой, отказывают персонажам собственных произведений), чтобы вообразить, что он, ведомый какой-то волшебной интуицией, сможет прочувствовать и воспринять после прочтения очень большого романа хотя бы часть того, что открыли ему те самые шесть страниц, содержание которых мы только что в самых общих чертах пересказали?

Все эти странные гримасы, кривляния и ужимки, — и можно было бы даже упрекнуть себя за то, что мы обращаем на это внимание читателя, заставляем его заметить, если бы и сегодня не находились люди, которые, подобно господину Леото, позволяют себе всерьез рассуждать о «сумасшествии Достоевского», — так вот, все эти беспорядочные прыжки и гримасы со строжайшей точностью, без самолюбования и кокетства, подобно стрелке гальванометра, отмечающей малейшие усиления или ослабления тока, фиксируют и отражают те неуловимые, мимолетные, едва ощутимые, еле заметные, противоречивые, слабые движения, намеки на призывы и отказы, легкие, ускользающие

тени, чья бесконечная прихотливая игра составляет основу неведомой ткани всех человеческих взаимоотношений и субстанцию самой нашей жизни.

Без сомнения, способы и методы, к которым прибегал Достоевский, чтобы показать эти подспудные движения, были весьма просты, примитивны. Если бы он жил в наше время, несомненно, гораздо более тонкие и острые инструменты, которыми располагают современные технологии, позволили бы ему заметить, схватить эти движения при их зарождении и избежать всей этой неправдоподобной жестикуляции. Но, используя нашу технику, быть может, он бы больше потерял, чем выиграл. Наши способы и методы склонили бы его к большему реализму, к более строгой кропотливой работе, к большему вниманию к мелочам, но он бы утратил свою оригинальность, простодушную смелость кисти художника, свою зоркость при изображении характерных черт персонажей, он проиграл бы, уступил бы самому себе в поэтической силе и трагической мощи.

И скажем тотчас же: все то, что открывают для нас все эти прыжки, резкие перемены настроения и мнений, все эти пируэты, эти проявления пронизательности и эти признания, не имеет ничего общего с тем обманчивым, отвлеченным и малопонятным изложением мотивов, к которому приводят

наши методы анализа, в чем их и упрекают. Эти подспудные, тайные душевные движения, это волнение, этот непрерывный, похожий на хаотичное передвижение атомов вихрь, которые эти гримасы выявляют, сами по себе есть не что иное, как действие, и отличаются только лишь своей тонкостью, сложностью, своей природой — если употребить слово, столь дорогое сердцу Достоевского, — подпольной природой, от огромного действия, выводимого на первый план в одном из романов Дос Пассоса или в каком-нибудь фильме. Следы этих душевных движений, этого волнения мы находим в различных, бесконечно различных вариациях у всех персонажей Достоевского: у героя «Записок из подполья», у Ипполита и Лебедева, у Грушеньки и Рогожина; у каждого эти подспудные чувства выражаются по-своему и с неодинаковой силой, но более всего они заметны, более всего они сложны, тонки, обильны, полны и всеохватны у героя «Вечного мужа». У него, если вы помните, мы наблюдаем те же самые скачки и прыжки, ту же самую внезапную перемену настроений, те же искусные, ловкие выпады, то же притворство, то же пристрастие к ложным ссорам и разрывам, те же попытки сближения с другим человеком, те же необычайные предчувствия, то же вызывающее, провоцирующее поведение, ту же таинственную изощренную

игру, в которой его ненависть смешивается с нежностью, возмущение, взрыв страстей, ярость — с детской податливостью и покорностью, хитрость — с простодушием, низость — с самой подлинной гордостью, даже высокомерием, чрезвычайная деликатность и тонкость — с крайней грубостью, фамильярность, вольность в обращении — с почтительностью; он поддразнивает, возбуждает, подстрекает, нападает; он пресмыкается, унижается, подползает поближе и подстерегает в засаде; он спасается бегством, скрывается, когда его ищут, и он располагается поудобнее, когда его гонят прочь; он пытается разжалобить человека и тотчас же кусает его, он плачет и признается в любви. он клянется в преданности, он приносит себя в жертву, а несколько мгновений спустя склоняется с бритвой в руке, чтобы убить; он говорит на том же приторно-слащавом языке, чуть насмешливом и одновременно раболепном, заискивающем, обильно пересыпанном уменьшительно-ласкательными суффиксами, выражающими подленькую угодливость и в то же время вызывающе-задорными, а также словами, рабски, холопски удлиненными теми свистящими звуками «с», что в русском языке того времени обозначали в речи слащавую и едкую, язвительную почтительность; а иногда он вдруг величественно выпрямляется во весь рост, он возвышается

над собеседником, он жалуется и милует, благородно прощает и подавляет, уничтожает.

Подобное поведение героев столь часто повторяется в тысячах самых разнообразных ситуаций во всех произведениях Достоевского, что автора, пожалуй, можно было бы даже упрекнуть в некоем однообразии. Иногда создается впечатление, что мы имеем дело с настоящей одержимостью, в плену которой находится писатель.

«Все его персонажи, — пишет Жид, — скроены из одной ткани. Тайными пружинами их действий неизменно остаются гордость и покорность, хотя в силу того, что проявляются эти чувства в разнообразной «дозировке», то и порождают они весьма «пестрые», то есть разнообразные отклики, ответные реакции»¹¹. Но, похоже, смирение и гордыня героев Достоевского, являются в свой черед всего лишь своеобразными приемами, некими «пестрыми картинками». За ними скрывается еще более тайная пружина, еще более тайная побудительная причина, гордыня и смирение же являются лишь ее отзвуками, отголосками, отражениями. Да, без сомнения, они являются отражениями того первоначального душевного волнения, дающего импульс все прочим душевным движениям, того самого места, где сходятся все силовые линии, пронизывающие насквозь всю бурно волнующуюся толщу мятую

щейся человеческой души, того места, на которое Достоевский намекал, говоря о «подполье», о «моем вечном подполье», откуда он, по его выражению, брал «материал для всех своих произведений, хотя по форме они и были столь различны».

Этой точке пересечения всех линий, этому «подполью» довольно трудно дать определение. Быть может, мы сможем дать о нем представление, если скажем, что оно, в конечном счете, есть не что иное, как то, что Кэтрин Мэнсфилд с некоторым страхом и, возможно, с легким отвращением называла «this terrible desire to establish contact»¹².

Именно эта постоянная и почти маниакальная потребность контакта, связи с другим человеком, потребность в успокаивающей, но недостижимой, невозможной близости, в тесных объятиях властно затягивает в свои сети почти всех героев Достоевского, преследует их, как помутнение рассудка, всякую минуту побуждает их любыми способами пытаться проложить себе путь к другому человеку, пробиться к нему, проникнуть в его душу как можно глубже, заставить его убрать свою тревожащую, свою невыносимую непрозрачность, а также заставляет и их самих в свой черед раскрываться, открывать другим тайники своего сердца, доверять самые сокровенные мысли. Их преходящая скрытность, их быстрые смены настроения и столь

же быстрые перемены во мнении, их противоречивость и непоследовательность их поведения, столь явная, что порой кажется, будто они ради забавы раздваиваются, расстраиваются, множатся и тем подманивают к себе других, есть у них не что иное, как кокетство, попытка привлечь к себе внимание, возбудить любопытство и заставить к себе приблизиться. Их смирение, их покорность — всего лишь робкий, иносказательный призыв, способ показаться доступным, безоружным, открытым, предлагающим себя другому, совершенно готовым отдаться, самозабвенно отдающимся на суд другого, полагающимся на его понимание и благородство; все преграды, воздвигаемые чувством собственного достоинства и тщеславия, пали, сметены, и каждый может приблизиться, войти без боязни, ибо путь свободен. И их внезапные проявления взыгравшей гордости есть не что иное, как болезненные, натужные попытки при непереносимом для них отказе в контакте, в столь вожаделенной близости, при решительном отторжении в ответ на их робкий призыв, в тот момент, когда их порыв был жестоко подавлен, когда путь, который искали и вроде бы нашли их смирение и покорность, вдруг оказывается прегражденным непреодолимым препятствием, да, то попытки быстро дать задний ход, чтобы в результате найти иной, обходной

путь к другому человеку, путь, пролегающий через ненависть, через презрение, через страдание или через какое-то героическое деяние, сравнимое с подвигом, какой-либо поступок, преисполненный отваги, дерзости и благородства, изумляющий своей внезапностью и сбивающий с толку, и все же добиться установления контакта, вновь завладеть душой другого человека.

Следствием их неспособности надежно и основательно устраиваться в стороне от других и держаться на некотором расстоянии, сдержанно, оставаясь, как говорится, «себе на уме», в состоянии некой оппозиции, противостояния или просто равнодушия, является их странная податливость, их гибкость, эта своеобразная покорность, с которой они ежеминутно, словно желая подольститься к другим, заставить этих других примириться с собой, сообразовывают свои поступки с теми своими образами, что сами же и создают у других. В этом и кроется причина того, что у всякого, кто чувствует себя униженным, возникает желание еще более унизиться и силой принудить других вывалиться в этой же грязи унижения и самоуничтожения вместе с ним. Или они, как замечает Андре Жид, «не умеют, не могут стать ревнивыми», если они «в ревности не знают ничего, кроме страдания»¹³, то это происходит потому, что соперничество, которое предпо-

лагает ревность, создает тот самый непереносимый для них антагонизм, этот разрыв, коего они хотят избежать любой ценой; к тому же это чувство соперничества если у них и существует, то оно у них ежеминутно уничтожается, затопляется присущей им странной нежностью или тем совершенно особым чувством, которое с большой натяжкой можно назвать ненавистью и которое у них есть не что иное, как способ приблизиться к своему сопернику, добраться до него и сжать в объятиях с помощью своего объекта любви.

Этот отказ, «это мудрое отторжение», о котором говорил Рильке и которое он определял как «согласие на одиночество, тогда как борьба и презрение есть способ принимать участие в событиях и вещах», это отторжение у них не встречается почти никогда. Контакт, связь с другими устанавливается неминуемо. Призыв всегда бывает услышан. И на него неизбежно, всякий раз приходит ответ, отклик, хотя этот отклик может состоять как в порыве нежности и прощения, так и в яростной борьбе, в выражении презрения. Ибо, если перед некоторыми избранными, такими, как Алеша, старец Зосима или Идиот, лежат прямые и широкие, торные дороги, ведущие к другим людям, дороги любви, перед иными, менее счастливыми, чем они, простираются лишь извилистые, грязные, скользкие тропинки, некоторые из этих не-

удачников не умеют ходить иначе, как пятясь задом, натыкаясь на тысячи препятствий, и все же идут к одной цели.

И каждый отвечает на призыв другого, каждый понимает другого. Каждый знает, что он сам есть всего лишь соединение, более или менее удачное, различных элементов, взятых из одного и того же «склада» (или подполья, по выражению Достоевского), что все другие таят в себе, подобно ему, свои собственные возможности и собственные желания, собственные поползновения; оттого каждый и судит о действиях других так же, как он судит о своих собственных, судит, так сказать, вблизи, изнутри, судит во всем разнообразии оттенков и противоречий, которые так мешают строгой классификации и грубому наклеиванию ярлыков; оттого и дела обстоят таким образом, что никто и никогда не может иметь того панорамного обзора поведения другого человека, который один только и позволяет рождаться злобе и порицанию; оттого и проявляется то тревожное любопытство, с которым каждый беспрерывно прошупывает душу другого, стремится проникнуть в нее; отсюда и эти поразительные пророчества, эти предчувствия, эта ясность ума, этот сверхъестественный дар проницательности, являющиеся привилегиями не только тех, чьи души озаряет христианская любовь, но и всех этих темных, подозритель-

ных личностей, всех этих паразитов со слащаво-приторными и в то же время едкими речами, всех этих злых духов и противных личинок, что без конца копошатся в темных тайниках души, на самом ее дне, и с наслаждением вдыхают тошнотворный запах таящейся там грязи.

Само преступление, убийство, которое является как бы высшей точкой успеха всех этих душевных движений, их результатом и завершением, тем дном пропасти, к которому все ежеминутно стремятся, преисполненные опасений, под влиянием неких колдовских чар, является для них не чем иным, как наивысшей степенью теснейших объятий, последних объятий и единственным окончательным разрывом. Но даже и этот последний, окончательный разрыв может быть в каком-то смысле исправлен, искуплен благодаря публичной исповеди-покаянию, при помощи которой преступник как бы вносит свой вклад в виде преступления в общее достояние.

На деле во всех произведениях Достоевского, пожалуй, лишь за единственным исключением, окончательный разрыв, непоправимое так никогда и не происходит. Если иногда один из двух партнеров позволяет себе слишком уж удалиться от другого, осмеливается держаться с ним свысока, как это делает, скажем, Вельчанинов в «Вечном

муже», ставший вновь после того, как все игры давным-давно закончились, тем всем довольным светским человеком, коим он был когда-то, еще до начала «игр», то достаточно бывает всего-навсего краткого призыва к порядку (отказа подать руку и трех слов: «А Лиза-то-с?») для того, чтобы великосветский лоск дал трещину, а затем и быстро слетел и чтобы контакт был восстановлен.

Только в одном из его рассказов — и рассказ этот единственный из всех исполнен полной безнадежности, отчаяния, — в «Записках из подполья», находящемся как бы на границе, в конечной и наивысшей точке всего творчества Достоевского, совершается окончательный разрыв, и мы помним, как и из-за чего он происходит: из-за безжалостного отторжения «человека из подполья» его товарищами, этими мелкими ограниченными чиновниками, этими пошлыми, заурядными людишками, этим молодым офицером, чья фамилия происходит от слова «зверь», господином Зверковым, «с красивым, но глупеньким лицом», с изысканными, обходительными манерами, уверенным в себе, отстраненно-вежливым, наблюдающим за героем «молчаливо, как за занятным насекомым», в то время как сам герой суется, мечется перед ними, тщетно взывает к ним своеобразным, несколько постыдным, унижительным, гротескным образом.

Эта постоянная потребность в установлении контактов и связей — исконная и главная черта характера русского народа, характера, куда уходит корнями все творчество Достоевского, — способствовала тому, что русская почва стала настоящей «землей обетованной», истинной вотчиной психологического.

И действительно, что более, чем все эти преисполненные страсти вопросы и столь же страстные ответы, все эти потуги к сближению и притворные отступления, бегства и преследования, попытки привлечь внимание и войти в соприкосновение, все эти столкновения и заигрывания, оканчивающиеся ласками, все эти укусы и объятия, — что более способно возбудить, заставить выплеснуться на поверхность и растечься по этой поверхности ту огромную подрагивающую массу, чьи бесконечные приливы и отливы, чьи едва заметные колебания представляют собой не что иное, как пульсацию самой жизни?

Под давлением взбудораженной, волнуемой массы оболочка, в которую она заключена, истончается и лопается. И происходит нечто вроде перемещения центра тяжести персонажа изнутри наружу, того перемещения, на котором современный роман постоянно сосредотачивает особое внимание, выделяя и подчеркивая его.

Часто отмечается тот факт, что герои Достоевского производят на нас впечатление людей ирреальных — можно даже сказать, что мы видим их так, словно они прозрачны, — и это несмотря на тщательно проработанные описания, которые считал своим долгом давать автор, дабы соответствовать вкусам и требованиям своего времени.

Все дело в том, что его персонажи уже имеют тенденцию стать тем, чем персонажи последующих романов будут становиться во все большей мере, то есть не столько человеческими «типами» во плоти, подобным тем, что мы видим вокруг нас, не теми «типами», своеобразная бесконечная «перепись» которых, кажется, и должна быть главной целью романиста, а простыми опорами, «носителями», вестниками тех порой еще неведомых состояний души, что мы находим в самих себе.

Вполне возможно, светский снобизм Пруста, который с упорством маниакального наваждения накладывает отпечаток на всех его персонажей, есть не что иное, как разновидность той же самой навязчивой потребности в проникновении, в слиянии, но только возникшей и насаждаемой на совершенно иной почве, в парижском обществе, утонченном и придерживающемся строго определенных формальностей, существовавшем в Сен-Жерменском предместье в нача-

ле нашего века. Во всяком случае, творчество Пруста уже показывает нам, что эти состояния души (следовало бы сказать, эти движения, эти душевные волнения), сложные, неуловимо тонкие, летучие, мимолетные, состояния, самые ничтожные, самые незаметные разрывы которых ему удастся в результате мучительных поисков уловить у всех своих персонажей, что эти состояния представляют собой самое драгоценное и самое прочное в его произведениях, тогда как внешние оболочки, быть может, даже излишне толстые и плотные: Сван, Одетта, Ориана Германтская или Вердюрены, — направляются к тому огромному музею восковых фигур, куда рано или поздно водворятся все литературные «типы».

Но, возвращаясь к Достоевскому, скажем, что все эти душевные движения, на которых сосредотачивается все его внимание, а также внимание его героев и читателя, имеющие общее происхождение, так сказать, почерпнутые из одного источника и стремящиеся, подобно каплям ртути, к воссоединению и смешению в единую массу, для чего им приходится преодолевать разделяющие их оболочки; эти состояния и положения, прослеживающиеся на протяжении всего его творчества, переходящие от одного персонажа к другому, обнаруживающиеся у всех и преломляющиеся у каждого

по-своему, выражающиеся у каждого особы-ми знаками и симптомами, всякий раз представляют нам один из своих бесчисленных, пока еще неведомых оттенков, вызывают у нас предчувствие возникновения какого-то явления, которое будет чем-то вроде нового унанимизма.

Между творчеством Достоевского, представляющем собой и по сей день живительный источник поисков и новых приемов мастерства, таящем в себе еще так много обещаний, и между творчеством Кафки, которое пытаются сейчас ему противопоставить, существует совершенно явная, очевидная связь. Если рассматривать литературу как непрерывную эстафету, то Кафка, вероятнее всего, получил заветную палочку из рук Достоевского, а не от кого-либо другого.

Его К., само имя которого сокращается до одной лишь начальной заглавной буквы, как мы помним, является не чем иным, как самой слабой и самой тонкой из всех возможных опор. И чувства или пучки чувств, которые собирает и удерживает внутри легкая оболочка, что они такое, если не все то же страстное, мучительное, тревожное желание «установить связь с другим», красной нитью проходящее через все творчество Достоевского? Но в то время как поиски героев Достоевского приводят их — в недрах наиболее предрасположенного ко

всеобщему братству общества — к стремлению к некоему взаимопроникновению, к полнейшему и всегда возможному слиянию душ, то усилия всех героев Кафки направлены на достижение гораздо более скромных, но одновременно и гораздо более далеких целей. Для них речь идет лишь о желании стать «в глазах тех людей, что смотрят на них с таким недоверием... быть может, и не друзьями, но, по крайней мере, согражданами...» или добиться возможности предстать перед судом и оправдаться перед неведомыми и недостижимыми обвинителями, или о попытке сохранить какие-то жалкие подобия человеческих отношений хотя бы с теми, кто им близок, невзирая на все препятствия.

Но из-за отчаянного упрямства, из-за глубины человеческих страданий, из-за великой скорби или полнейшего самозабвения, которые изобличают эти скромные, смиренные попытки, эти попытки преодолевают границы плоскости психологического, растекаются по ее поверхности и могут послужить поводом для самых разнообразных метафизических истолкований.

Тем, кто хотел бы удостовериться в том, что герои Кафки не имеют ничего общего с персонажами романов, которых авторы этих романов из-за необходимости все упростить, из-за предвзятого мнения или

из-за того, что их снедает некая тревога, некое желание всех поучать, лишили «любых мыслей и всякой субъективной жизни», тем, однако, достаточно было бы перечитать страницы, посвященные тщательнейшему и тончайшему анализу, коему подвергают себя и всех вокруг герои Кафки, предаваясь этому процессу со страстью, проявляя большую ясность ума и трезвость суждений. Таковы, к примеру, страницы, посвященные описанию воистину научного препарирования поведения и чувств К. по отношению к Фриде, производимого при помощи тонкого скальпеля поочередно сначала хозяйкой постоянного двора, затем Фридой и под конец самим К., описанию, раскрывающему прихотливую игру тонких, хрупких пружинок и винтиков, отблесков и переливов самых разнообразных намерений, умыслов, расчетов, впечатлений, ощущений, предчувствий, порой весьма противоречивых.

Но эти мгновения искренности, чистосердечия, эти состояния милости, прощения, благодати столь же редки, как и сами мгновения контактов (любви, если можно назвать этим словом их странные отношения между Фридой и К., или ненависть хозяйки постоянного двора к К.), в результате коих они и могут возникать.

Если бы кто-нибудь захотел узнать, какая именно точка в творчестве Достоевско-

го стала для Кафки своеобразным «пунктом отправления, пунктом старта», то нашел бы он его, без сомнения, в тех самых «Записках из подполья», которые, как мы видели, являются вершиной этого творчества и в то же время его крайним пределом, последней чертой.

Герой этих «Записок» знает, что для офицера, который берет его за плечи и безо всяких объяснений, не произнося ни слова, отстраняет с пути и проходит мимо так, словно его вообще не существует, что он есть не что иное, как некий предмет, вещь, а не человек; он знает, что в глазах этого господина Зверкова «с глупеньким лицом» он всего лишь занятное насекомое; и он, в то время когда пытается смешаться с толпой прохожих и прошмыгнуть «как вьюн, самым некрасивым образом», сам ощущает себя похожим на насекомое, он очень четко осознает, что среди людей он — всего лишь «муха, гадкая, непотребная муха».

И вот этот крайний предел, эта последняя черта, где на краткий миг оказался герой Достоевского — ибо он очень скоро возьмет реванш, он легко найдет рядом с собой (стоило только руку протянуть) человеческие существа (вроде той же Лизы, которую он тотчас же заставит страдать, которую он так сильно полюбил и столь яростно возненавидел), с кем всегда существует возможность установления самой тесной связи, пол-

ного слияния, — так вот, эта крайняя точка, куда его загнали или он сам себя загнал лишь на мгновение, разбухнет, разрастется до размеров непрекращающегося кошмара, превратится в некий мир отчаяния, где будут биться и барахтаться герои Кафки, в мир, откуда нет выхода.

Нам знаком этот мир, где никогда не прекращается эта жуткая игра в жмурки, мир, где человек всегда движется в неправильном направлении, где вытянутые вперед руки «царапают пустоту», где все, к чему бы этот человек ни притронулся, мгновенно исчезает; мир, где тот, за кого ты жадно ухватился или кого ты с тревогой ощупываешь, внезапно меняется, превращается во что-то неведомое или ускользает от тебя; мир, где все призывы обманчивы, где на вопросы никто не дает ответов, мир, где «другие» — это те, кто выбрасывают вас из своего круга, «не говоря ни слова, но со всей возможной силой», ибо среди них «гостеприимство не принято», они «не нуждаются в гостях»; это те, что смотрят, не трогаясь с места, не шевелясь, на вашу протянутую руку или рассеянно забывают о ней, а вы все думаете, что они вот-вот ее пожмут; нам знаком этот мир, где «другие» — это те, кто в ответ на робкий вопрос, можно ли к ним зайти, так как вы чувствуете себя немного одиноко, довольствуются тем, что небрежно бросают вам бумажку со своим адресом ско-

рее для вашего сведения, как справку, а не как приглашение; где «другие», если вы спрашиваете разрешения присесть с ними рядом, тотчас же говорят, что они уходят; где «другие» — это те, кто в вашем присутствии говорят о вас как о каком-то неодушевленном предмете, вещи, и наблюдают за вашими движениями, «на которые даже лошади реагируют так, как если бы перед ними металась кошка»; нам знаком мир, где «другие» — это те, кто подобно тому, как поступил с хозяйкой постоянного двора Кламм, однажды прерывают с вами любые отношения, и на протяжении долгих лет, проведенных в мучительном беспокойстве и тоскливых размышлениях, вы так никогда и не сможете понять, почему это произошло, почему «вас больше не зовут и никогда больше не позовут»; мир, где «другие» — это те получеловеческие существа с совершенно одинаковыми лицами, те полулюди, чьи инфантильные и непонятные поступки и движения скрывают за своей внешней наивностью и хаотичностью хитрую ловкость и коварное проворство, несколько, правда, притупленные, завуалированные; нам знаком мир, где «другие» — это те загадочно улыбающиеся люди, что наблюдают за вами с некоторого расстояния с каким-то ребяческим притворным любопытством, что смотрят на вас, не разговаривая между собой, держась отстраненно, каждый отдельно, так,

словно между ними не существует никакой связи, кроме той цели, на которую направлены их взгляды; люди, что послушно удаляются или покорно отходят в сторону, когда их гонят прочь, но тотчас же с механическим упорством ванек-встанек возвращаются на прежнее место; нам знаком мир, где на самом верху, над всеми, находятся те, к кому люди тянутся изо всех сил, «далекие и невидимые господа», облеченные особыми властными функциями, тщательным и строжайшим образом соблюдающие жесткую субординацию, простые винтики и колесики, располагающиеся в определенном порядке, выстраивающиеся в бесконечную цепь, ведущую к какой-то центральной системе зубчатых колес некой таинственной организации или загадочного учреждения, что только одно и может даровать вам право на существование, руководствуясь какими-то неведомыми вам мотивами, или отказать вам в этом праве; нам знаком мир, где над всеми располагаются те чиновники, самый мелкий, самый незначительный, самый ничтожный из которых обладает над вами, — не представляющим из себя ничего, являющимся не чем иным, как «жалким субъектом, тенью, спрятанной в самой дальней дали, на самых задворках», — неограниченной властью.

Эти господа, о которых ничего нельзя узнать, вплоть до того, как они выглядят,

которых вы можете на протяжении всей вашей жизни тщетно подкарауливать, не прошли ли они мимо, эти господа, которые никогда не будут с вами говорить и не позволят вам никогда предстать перед ними, сколько бы вы ни прикладывали к тому стараний и сколь бы вы ни упорствовали, докучая им своими просьбами, господа, с которыми вы не можете надеяться установить какую-либо связь, кроме как фигурируя на страницах какого-нибудь протокола (каковой они, быть может, так никогда и не прочтут, но он все же будет, по крайней мере, занесен в списки их архивов), так вот, эти господа, со своей стороны, имеют о вас весьма отдаленное представление, самое общее и в то же время очень точное, подобное тому, что могут дать сведения, содержащиеся на карточках картотеки администрации какого-нибудь исполнительного заведения.

Здесь, где огромные расстояния, подобно межпланетному пространству, отделяют людей друг от друга, где у вас постоянно возникает впечатление, что «с вами прервали всякую связь», исчезают все ориентиры, здесь постепенно ослабевает, притупляется способность к ориентации, движения становятся беспорядочными, чувства мельчают, распадаются, дезинтегрируются (то, что еще осталось от любви, есть не что иное, как грубая драка, свалка, в которой любовники на

глазах у равнодушных зрителей «с неистовым остервенением набрасываются друг на друга, разочарованные, бессильные, не имеющие возможности помочь друг другу и самим себе»; или то, что осталось от любви, представляет здесь собой всего лишь какие-то быстрые, механические движения, некие своеобразные пародии на ласку, в адрес анонимного партнера, вроде тех жестов, которыми щедро одаривает Йозефа К. Лени просто потому, что он — обвиняемый, а в ее глазах все обвиняемые прекрасны); здесь слова утрачивают свое привычное значение и свою силу воздействия, попытки оправдаться только в еще большей степени доказывают виновность, одобрение и согласие здесь являются ловушками, расставленными для того, «чтобы ввести невинного в искушение»; здесь все истолковывают ложно, вплоть до своих же собственных вопросов; здесь не понимают даже своего поведения, своих поступков, здесь человек уже не знает, «сопротивлялся ли он или сдался»; здесь каждый, словно человек, не имеющий зеркала, уже не знает, как он выглядит, не знает собственного лица, здесь каждый находится от самого себя на некотором расстоянии и наблюдает со стороны, равнодушно и даже немного враждебно, за некой застывшей, холодной, обледеневшей пустотой, лишенной света и тени. Все эти тончайшие щупальца, что тянутся

обычно к находящемуся совсем рядом партнеру, присасываются к нему, отрываются от него, распрямляются, вытягиваются, сталкиваются, переплетаются, запутываются и вновь распутываются, здесь, в этом мире, подобно неким органам, ставшими бесполезными, атрофируются и исчезают; здесь все легкие, неуловимые, ловкие и точные движения, все хитрые «подходы» и притворные отступления превращаются в какие-то бессмысленные нелепые подергивания, однообразные подпрыгивания попавшего в западню животного; здесь, в этом мире, та гибкость, та податливость, та внушаемость, что была прежде скрытой, робкой и жадной лаской, превратилась в покорность инертной, лишенной способности к действию вещи, в некую безнадежную пассивность перед «неизбежной участью»; сама смерть здесь, где ей покоряются без сопротивления, потому что человек тут уже давно есть не что иное, как «мертвая материя», даже она здесь утратила свой особый, единственный в своем роде характер трагедии; убийство здесь более не является ни последним, наивысшим, самым тесным объятием, ни даже последним, окончательным разрывом, оно представляет собой всего лишь одну из частей некоего привычного и проводимого по строго установленным правилам ритуала, немного тошно-творно-отвратительного и чуть гротескного,

осуществляемого некими «господами в сюртуках, бледными, одутловатыми, в цилиндрах»¹⁴, чопорными, гладко выбритыми, изысканно-вежливыми, холодно-учтивыми, долго обменивающимися «вежливыми репликами о том, кому выполнять следующую часть задания», ритуала, в котором жертва пытается принять участие и делать все наилучшим образом до тех пор, пока она не умирает на глазах у этих господ от удара ножом, а они, склонившись над ним и «прильнув щекой к щеке», наблюдают за развязкой.

Великая прозорливость свойственная некоторым гениям, заставила Достоевского предвидеть, что весь русский народ будет захвачен всеобщим порывом к братству, а также предчувствовать, какая особенная судьба ожидает этот народ. Так и Кафка, бывший евреем и живший под нависавшей над его страной тенью немецкой нации, сумел предвосхитить близкую участь своего собственного народа и постичь, предугадать те черты, что станут характерными чертами гитлеровской Германии и приведут нацистов к замыслу единственного в своем роде эксперимента, мало того, не только к замыслу, но и к его осуществлению. Замысел этот заключался в выдаче звезд из желтого сатина после того, как из карточки на приобретение текстиля вырезались два талончика; в создании печей крематориев, над которыми кра-

совались огромные рекламные щиты с указанием названия и адреса фирмы по производству сантехники, сконструировавшей эту модель; в построении газовых камер, где около двух тысяч обнаженных тел (одежда, как в романе «Процесс», была предварительно снята и «аккуратно сложена» в стороне) бились в конвульсиях, корчились под пристальными взглядами затянутых в хорошо сшитые мундиры, перетянутых кожаными ремнями господ, увешанных наградами, обутых в кованые сапоги, господ, что прибыли для осуществления надзора и наблюдали за процессом через небольшое застекленное окошечко, к которому они поочередно приближались в строгом соответствии с законами чиновничества и обменивались любезностями.

Там, рядом с ними, за этой последней чертой, в краях, куда Кафка не последовал за ними, а, проявив сверхчеловеческую отвагу, сумел заглянуть прежде них, исчезают любые чувства, даже презрение и ненависть, там не остается ничего, кроме тупого, пустого оцепенения, полного и окончательного непонимания. Там, рядом с этими господами, невозможно остановиться и невозможно пытаться двигаться вперед. Тем, кто живет на планете людей, остается только повернуть назад.

«Тан модерн», октябрь 1947 г.

Эра подозрения

Перевод Л. Зониной

Тщетно критики, под стать хорошим педагогам, делают вид, будто ничего не замечают, и даже, напротив, не упускают случая провозгласить в тоне само собой разумеющейся истины, что роман, как известно, был, есть и будет прежде всего «историей, где показано, как живут и действуют персонажи», что романист достоин называться романистом, только если он способен «верить» в своих персонажей и поэтому может сделать их «живыми», сообщить им «художественную объемность»; тщетно они расточают безудержные хвалы тем, кто еще владеет искусством «создать» героя романа, подобно Бальзаку или Флоберу, добавив тем самым еще одну «незабываемую фигуру» к сонму забываемых фигур, которыми населили наш мир прославленные мастера; тщетно они приманивают молодых писателей миражем изысканной награды, ждущей, как говорят, тех, в ком крепче вера, — сладостного момента, изведенного некоторыми «подлинными романистами», когда персонаж, именно

потому, что автор страстно в него уверовал и испытывает к нему глубокий интерес, внезапно приобретает — будучи одушевлен каким-то таинственным флюидом на манер вращающегося стола спиритов — способность к самостоятельному движению и увлекает за собой восхищенного творца, которому теперь остается только послушно следовать за своим твореньем; наконец, тщетно критики добавляют к посулам угрозы, предупреждая романистов, что, если те не примут должных мер, кино— соперник, вооруженный лучше, чем они, — вырвет скипетр из их недостойных рук. Все напрасно. Ни упреки, ни подбадривание не могут воспламенить угасающую веру.

И похоже, что не только сам романист перестал верить в своих персонажей, но и читателю также уже не удастся в них поверить. В результате персонаж романа, лишенный этой двойной опоры — веры в него романиста и читателя, — благодаря которой он прочно стоял на ногах, неся на своих широких плечах весь груз рассказываемой истории, шатается и рушится на наших глазах.

Начиная с блаженных времен «Евгении Гранде», когда, достигнув вершины своего могущества, персонаж восседал на троне между читателем и романистом как объект их совместного поклонения, подобно Святому,

изображенному простодушным художником между фигурами дарителей, он только и делает, что утрачивает мало-помалу свои атрибуты и прерогативы.

Наделен он был богаче некуда, осыпан всевозможными благами, окружен несусыпной заботой; ни в чем у него не было недостатка — от серебряных пуговиц на штанах до шишки с кровавыми прожилками на кончике носа. И постепенно он все это растерял: своих предков, свой заботливо выстроенный дом, набитый с чердака до подвала разнообразными вещами, вплоть до самых ничтожных безделушек, свои земли и денежные бумаги, свою одежду, тело, лицо и, главное, свое самое драгоценное достояние — характер, принадлежавший только ему лично, а зачастую даже и свое имя.

Сегодня нас захлестывает все нарастающая волна литературных произведений, по-прежнему претендующих на звание романа, в которых заняло почетное место, узурпировав роль главного героя, некое расплывчатое, неопределимое, неуловимое и невидимое существо, некое анонимное «я», всё и ничто, чаще всего лишь отражение самого автора. Окружающие его персонажи, лишённые собственного существования, всего лишь виденья, грезы, кошмары, иллюзии, отблески, модальности или дополнения этого всевластного «я».

Можно было бы тешить себя мыслью, что этот прием — плод отроческого эгоцентризма, следствие робости или неопытности начинающих писателей, не порази эта юношеская болезнь как раз самые значительные произведения нашего времени (от «В поисках утраченного времени» и «Болот» и до «Миракля о Розе», и в том числе «Записки Мальте Лауридса Бригге», «Путешествие на край ночи» и «Тошнота») ¹⁵, написанные зрелыми мастерами и обладающие огромной силой воздействия.

Так что эволюция персонажа в современном романе представляет собой нечто прямо противоположное регрессу к стадии детства.

Она свидетельствует об определенной изошренности сознания и автора, и читателя. Они полны недоверия не только к персонажу романа, но через него и друг к другу. Персонаж был некой областью согласия, надежной опорой, отталкиваясь от которой они могли пускаться на совместные поиски и совершать новые открытия. Он превратился в область взаимного недоверия, разоренную территорию, на которой они сталкиваются. Исследуя положение, создавшееся сейчас, хочется сказать, что оно великолепно иллюстрирует слова Стендаля: «Дух подозрения овладел миром». Мы вступили в эру подозрения ¹⁶.

Сегодняшний читатель прежде всего не доверяет тому, что предлагает ему писательская фантазия. «Никто уже, — сетует г-н Жак Турнье, — не смеет признаться, что он сочиняет. Значение придается только документу, точному, датированному, проверенному, подлинному. Художественное произведение отвергается именно потому, что оно вымысел... Для того чтобы поверить в рассказываемое, читатель должен быть убежден, что ему «не морочат голову»... В цене только подлинное происшествие...»¹⁷.

Г-ну Турнье, однако, не следовало бы так уж огорчаться. Эта предрасположенность к «подлинному происшествию», питаемая в глубине души каждым из нас, отнюдь не свидетельствует о робости и черствости ума, склонного подавить любое смелое начинание, любую попытку к бегству, обрушив на нее всю тяжесть «бесспорной реальности». Напротив, следует воздать читателю справедливость — его никогда не приходится слишком долго тянуть за уши, чтобы он последовал за писателем, прокладывающим новые пути. Он никогда всерьез не протестует, если его вынуждают сделать усилие. Когда читатель соглашался в свое время тщательно исследовать каждую деталь костюма папаши Гранде и каждую вещь в его доме, оценивать его тополя и арпаны виноградников, следить за его биржевыми операциями, он шел на это

отнюдь не из любви к бесспорной реальности и не из потребности укрыться в теплом лоне успокоительно знакомого и ограниченного мира. Он отдавал себе отчет в том, куда его ведут. А вели его вовсе не к чему-то легко доступному.

За привычными очертаниями таилось нечто неведомое, неистовое. Это проглядывало в каждом жесте персонажа, приоткрывалось какой-то своей гранью в самой пустячной безделушке, требовало прояснения, досконального исследования, изучения малейшего изгиба: совершенно новая, непрозрачная материя сопротивлялась усилиям и разжигала страсть к поиску. Понимание трудностей и значения этого поиска оправдывало дерзость автора, который, не боясь истощить терпение читателя, понуждал его дотошно вникать в семейные дразги, выкладки нотариуса, расчеты оценщика. Это понимание оправдывало и покорность читателя. Именно тут — они сознавали оба — и крылась их основная задача в ту пору. Тут, и только тут; она была столь же неотделима от предмета, как неотделим был желтый цвет от лимона на картине Шардена или синий — от неба на полотне Веронезе. Точно так же как желтый цвет *был* лимоном, а синий — небом и нельзя было постигнуть одно без другого, — скупость *была* папашей Гранде, она составляла его субстанцию, за-

полняла его до краев и в свою очередь получала от него форму и плоть.

Чем крепче был сколочен, чем лучше выстроен, чем обильнее изукрашен предмет, тем богаче была материя, тем больше в ней было оттенков.

И виноват ли читатель, если эта жеваная и пережеванная материя кажется ему теперь пресной жижей, а предмет, в который ее хотели бы заключить, выглядит сегодня плоским подобием?

Жизнь — а именно к ней в конечном итоге сводится все в искусстве (та «интенсивность жизни», которая, по словам Андре Жида, «составляет ценность вещи») — покинула формы, некогда столь многообещающие, переместилась. В своем вечном движении, неизменно устремленном к той убегающей линии, которая в данный момент достигнута поиском и принимает на себя весь напор новых усилий, она разломала рамки старого романа, отбросив один за другим обветшавшие и уже бесполезные его аксессуары. Шишки и полосатые жилеты, характеры и интриги можно было бы варьировать до бесконечности. Но это не раскрыло бы уже ничего, кроме действительности общеизвестной, исхоженной вдоль и поперек в каждой своей частице. Если во времена Бальзака все это побуждало читателя к постижению истины, добываемой им в напряженной борьбе, то

теперь превратилось в опасную поблажку читательской — да и писательской — склонности к лени, к страху перед неведомым. Самый беглый взгляд на окружающее, самый поверхностный контакт с действительностью открывает читателю больше, чем эти внешние подобия, вся задача которых придать персонажу достоверность. Читателю достаточно обратиться к огромному запасу впечатлений, непрерывно накапливающемуся у него в результате его собственного жизненного опыта, чтобы найти замену этим скучным описаниям.

Что касается характера, то читателю известно: это не более чем грубая этикетка, он и сам пользуется ею, не придавая особого значения, в чисто практических целях, чтобы обозначить в самых общих чертах особенности собственного поведения. Топорные и чересчур наглядные поступки, из которых с маху сколачиваются характеры, вызывают у него недоверие, точно так же как и интрига, обвивающаяся лентой вокруг персонажа, сообщая ему видимость цельности и жизни, но в то же время — спеленатость мумии.

Короче, г-н Турнье прав: читатель ничему не доверяет. Дело в том, что за последнее время он слишком многое узнал и ему не удастся окончательно выкинуть это из головы.

Что именно он узнал, общеизвестно, нет смысла на этом останавливаться. Он по-

знакомился с Джойсом, Прустом и Фрейдом; с сокровенным током внутреннего монолога, с беспредельным многообразием психологической жизни и огромными, почти еще не разведанными областями бессознательного. У него на глазах рухнули непроницаемые переборки, отделяющие один персонаж от другого, и герой романа обратился в нечто произвольно отграниченное, условно выкроенное из общей ткани, которая полностью заключена в каждом из нас и которая улавливает и задерживает в бесчисленных ячейках своей сети всю вселенную. Подобно хирургу, чей взгляд, сосредоточась на определенном участке, требующем вмешательства, изолирует его от остального тела, погруженного в сон, читатель вынужден был сконцентрировать все свое внимание и любопытство на некоторых новых психологических состояниях, отвлекшись от недвижимого персонажа, к которому они были произвольно привязаны. У него на глазах время превратилось из стремительного потока, подталкивающего вперед интригу, в стоячую воду, в глубинах которой совершаются медленные и почти неуловимые процессы распада; у него на глазах наши поступки утратили свои привычные побуждения и общепринятый смысл, возникли чувства, прежде неведомые, а чувства, хорошо знакомые, изменили свои формы и названия.

Он столь многое и так хорошо воспринял, что усомнился, может ли вещь искусственная, которую предлагают ему романисты, заключать в себе богатства вещи реальной. И коль скоро писатели, приверженцы объективного метода, сами признают, что нечего даже пытаться воспроизвести жизнь во всей ее бесконечной сложности и что, следовательно, для того чтобы вырвать тайны показываемого ими закрытого объекта, читатель должен опереться на накопленный им жизненный опыт и имеющиеся у него орудия познания, он предпочитает направить свои усилия на то, что в самом деле их заслуживает, и обращается к фактам действительности.

«Подлинное происшествие» и вправду обладает неоспоримыми преимуществами по сравнению с вымышленной историей. Прежде всего оно подлинно. Отсюда его убедительность и впечатляющая сила, его благородное пренебрежение к тому, что оно может показаться смешным, безвкусным, его спокойная отвага, беззаботность, позволяющая ему выйти за узкие пределы, в которых держит, как в плену, самых смелых романистов забота о правдоподобию, и широко раздвинуть границы действительности. Оно заставляет нас заглянуть в неведомые области, куда не решился бы вступить ни один писатель, решительно приоткрывает нам бездны.

Какая вымышленная история может соперничать с историей узницы из Пуатье, с рассказами о концентрационных лагерях или о Сталинградской битве? И сколько понадобится бы романов, персонажей, ситуаций и интриг, чтобы снабдить читателя материалом, сравнимым по богатству и тонкости с тем, который предлагает его любознательности, его размышлениям толково написанная монография?

Так что у читателя сейчас есть вполне здравые причины предпочесть роману жизненный документ (или, во всяком случае, то, что выступает в его надежном облике). Недавняя мода на американский роман отнюдь не идет, как можно было бы подумать, вразрез с этим предпочтением. Напротив, она служит ему подтверждением. Эта литература, пренебрежительно отвергнутая образованным американским читателем как раз по указанным выше причинам, читателя французского перенесла в мир, ему чуждый, с которым он никак не сталкивался, и тем самым усыпила его подозрительность, разожгла в нем доверчивое любопытство, возбуждаемое обычно рассказами о путешествиях, и одарила его пленительным ощущением бегства в неведомые края. Теперь, когда французский читатель уже более или менее переварил эту экзотическую пищу, оказавшуюся, несмотря на свое внешнее бо-

гатство и разнообразие, куда менее питательной, чем думалось поначалу, он тоже от нее отворачивается.

Нечего и говорить, что все эти чувства, возбуждаемые романом у читателя, хорошо знакомы автору, он ведь и сам, будучи читателем, зачастую достаточно искушенным, их тоже испытывает.

Поэтому, когда писатель задумывает рассказать какую-нибудь историю и представляет себе, как ему придется написать «Маркиза вышла в пять» и с какой издевкой взглянет на это читатель, им овладевают сомнения, рука не подымается — нет, он, решительно, не в силах.

Если же, собрав все свое мужество, он отваживается отказать маркизе во внимании, требуемом традицией, и говорить только о том, что его действительно интересует сегодня, он замечает — безличный тон, столь счастливо отвечавший нуждам старого романа, вовсе не подходит для передачи сложных и напряженных состояний, которые он стремится теперь раскрыть. Эти состояния и впрямь напоминают некоторые процессы, изучаемые современной физикой, настолько чувствительные, связанные с настолько бесконечно малыми частицами, что даже луч света не может осветить их, не исказив и не деформировав. Вот и романисту, едва он берется описать эти состояния, не обнаружи-

вая своего присутствия, чудится недоуменный голос читателя, который останавливает его, как тот мальчик, который, когда мать впервые стала читать ему какую-то историю, прервал ее вопросом: «Кто это говорит?»

Повествование от первого лица удовлетворяет законное любопытство читателя и умеряет столь же законные угрызения автора. Кроме того, оно обладает хотя бы видимостью пережитого, достоверностью, которая вызывает уважение читателя и умеряет его недоверие.

Вдобавок никого уже не может ввести в заблуждение удобный прием, состоящий в том, что романист скупо выдает персонажам частички своего «я», сообщая им правдоподобие и распределяя их поневоле несколько наугад (ибо на определенной глубине различия между людьми стираются), а читатель, проделав затем в свою очередь работу по их вылущиванию, высвобождает эти частицы и размещает их, словно фишки лото, в надлежащие клеточки, которые он должен отыскать.

Сегодня никто уже не сомневается в том, что «Госпожа Бовари — это я», об этом даже нет нужды напоминать. И поскольку сейчас гораздо важнее не растягивать до бесконечности список литературных типов, а показать сосуществование противоречивых чувств и передать, насколько это возможно,

все богатство и сложность психологической жизни, писатель честно говорит впрямую о себе.

Мало того: как это ни покажется странным, автор, на которого нагоняет страх растущая пронизательность и подозрительность читателя, сам испытывает к нему все большее недоверие.

И действительно, даже самый искушенный читатель, будучи предоставлен себе самому, тотчас принимается типизировать — это сильней его.

Он типизирует — как, впрочем, и сам романист, стоит ему расслабиться, — даже не отдавая себе отчета, просто потому, что приловчился к этому в повседневной жизни и приучен долгой тренировкой. Подобно павловской собаке, у которой по звоночку начинает выделяться слюна, читатель по первому знаку начинает создавать персонажей. Словно при игре в «замри-отомри», каждый, к кому он прикоснется, окаменеет, пополняя в его памяти обширную коллекцию восковых фигур, торопливо комплектуемую на протяжении жизни и пополняемую бесчисленными романами с момента, когда он выучился читать.

А между тем мы видим, что персонажи, как их понимал старый роман (а вместе с ними и весь тот старый аппарат, который служил для придания им ценности), уже не

способны вобрать в себя современную психологическую реальность. И вместо того, чтобы раскрывать ее, как это было прежде, они ее затушевывают.

Таким образом, в результате эволюции, аналогичной эволюции живописи — хотя бесконечно более робкой и замедленной, прерываемой долгими застоями и отступлениями, — психологический элемент, подобно элементу живописному, незаметно освобождается от предмета, с которым был нераздельно слит. Он стремится к самодостаточности, к тому, чтобы обойтись, насколько это возможно, без опоры. И именно на нем сосредоточивает романист все усилия своего поиска, именно на нем должен сконцентрировать все усилия своего внимания читатель.

Нужно, следовательно, помешать читателю гнаться за двумя зайцами одновременно, и, коль скоро персонажи от поверхностного жизнеподобия и достоверности выигрывают, а психологические состояния, которым эти персонажи служат опорой, в той же мере проигрывают, теряя свою глубинную правду, важно не допустить, чтобы внимание читателя рассеялось и позволило персонажам овладеть им, а для этого необходимо лишить его, насколько возможно, каких бы то ни было указаний, зацепившись за которые он безотчетно, в силу естественной склонности, фабрикует обманчивые подобия.

Вот почему сегодня от персонажа осталась только тень. Романисту претит надевать его слишком отчетливыми приметам: физическим обликом, жестами, поступками, ощущениями, привычными чувствами, давным-давно изученными и хорошо знакомыми, всяческими аксессуарами, которые сообщают ему видимость жизни и делают его доступным читателю.¹⁸ Писателя стесняет даже необходимость дать персонажу имя. Андре Жид избегает называть своих героев по фамилии, рискующей слишком прочно укоренить их в мире, чересчур похожем на мир читателя, а имена предпочитает малоупотребительные. У героя Кафки от имени остается лишь начальная буква, та, с которой начинается имя самого автора. Джойс обозначает инициалами Н.С.Е., поддающимся многообразной расшифровке, героя «Поминок по Финнегану», изменчивого, как Протей.

И было бы весьма несправедливо объяснять только извращенной и детской потребностью мистифицировать читателя смелый и плодотворный опыт Фолкнера (очень показательный для поисков современных романистов) — прием, употребленный автором в «Шуме и ярости», где два разных персонажа названы одним и тем же именем¹⁹. Это имя, которым автор дразнит читателя, поводя им от персонажа к персонажу, слов-

но куском сахара перед носом собаки, вынуждает читателя все время быть начеку. Он уже не может, предавшись привычной лени и спешке, плестись на поводу у подсовываемых ему знаков, руководствуясь своими повседневными навыками. Чтобы понять, о ком идет речь, он вынужден, подобно самому автору, распознавать персонажи изнутри, с помощью указаний, которые обнаруживает, только если откажется от тяги к интеллектуальному комфорту, погрузится во внутреннюю жизнь персонажей так же глубоко, как сам автор, и освоит авторское видение.

В этом-то и состоит задача: необходимо отнять у читателя его достояние и любой ценой завлечь его на территорию автора. Прием, состоящий в том, что главный герой обозначается как «я», представляет для этой цели средство, одновременно эффективное и доступное, вследствие чего, без сомнения, к нему и прибегают так часто.

Читатель, таким образом, сразу оказывается внутри, там же, где и автор, на глубине, где уже не осталось ни одного из удобных ориентиров, с помощью которых он конструировал персонажей. Он погружен и останется до конца погруженным в некую субстанцию, анонимную, как кровь, в магму, лишенную имени, лишенную контуров. Если ему удастся в ней двигаться, то только благодаря вехам, расставленным автором для

самого себя. Никакие отсылки к привычному миру, никакая искусственная забота о связности или жизнеподобии не отвлекают его внимания, не тормозят его усилий. Он наталкивается только на те же границы, что и сам автор,— границы, присущие всякому поиску этого порядка и свойственные авторскому видению.

Что до второстепенных персонажей, то они, напротив, лишены самостоятельного существования — это всего лишь выросты, модальности, опыты или грезы того «я», с которым отождествляет себя автор, но которые в то же время, не будучи романистом, вовсе не обязаны ни заботиться о создании мира, где читатель может обосноваться со всеми удобствами, ни сообщать персонажам обязательные пропорции и размеры, придающие им столь опасную «схожесть». Его взор безумца, маньяка или визионера то вбирает их, то выпускает из виду, то произвольно вытягивает в одном направлении, то произвольно сжимает, увеличивает, уплощает или расплывает, выжимая из них ту новую реальность, которую он стремится раскрыть.

Точно так же современный художник — можно было бы сказать, что после импрессионистов все картины написаны в первом лице,— отторгает предмет от мира зрителя и деформирует его, чтобы извлечь из него живописный элемент.

Таким образом, разливаясь аналогично живописи, роман, который только из-за упрямой привязанности романистов к устарелой технике прослыл второстепенной формой искусства, продолжает своими собственными средствами движение вперед по избранному им пути, предоставляя другим искусствам — в частности, кино — то, что самому ему чуждо. Подобно тому как фотография заняла и обрабатывает земли, покинутые живописью, кино подбирает и совершенствует то, что ему отдал роман.

Вместо того чтобы требовать от романа бездумного забвения, в чем каждый хороший роман, как правило, отказывает, читатель может без всяких усилий и бесполезной потери времени удовлетворить свой вкус к «живым» персонажам и разным историям в кино.

Впрочем, и кино, кажется, в свою очередь под угрозой. «Подозрение», от которого страдает роман, коснулось и его. Как иначе объяснить, что некоторые кинорежиссеры охвачены вслед за романистами тревогой, побуждающей их делать фильмы от первого лица, вводя в них глаз свидетеля или голос рассказчика?

Что до романа, то, даже не исчерпав до конца все преимущества повествования от первого лица и еще не зайдя в тупик, в который неотвратимо упирается в конце концов

любая техника, он уже теряет терпение и ищет новые пути, чтобы избавиться от своих теперешних трудностей.

Подозрение, подтачивающее сейчас персонаж и всю ту обветшалую механику, которая обеспечивала его могущество, является своего рода защитной реакцией организма на болезнь, помогающей ему обрести новое равновесие. Оно побуждает романиста выполнить свой, как говорит г-н Тойнби²⁰, ссылаясь на уроки Флобера, «первейший долг: открывать новое», и удерживает от совершения тягчайшего преступления: повторять открытия своих предшественников.

«Тан модерн», февраль 1956 г.

**Прямой
и скрытый диалог.
Разговор и под-разговор**

Перевод Т. Источниковой

Кому сегодня пришло бы в голову по-прежнему воспринимать всерьез или просто читать статьи об искусстве романа, написанные Вирджинией Вульф несколько лет спустя после первой мировой войны? Ее наивная доверчивость, ее невинность, свойственные прошлому веку, вызывают улыбку. «Трудно, — пишет она с завидным простодушием, — не прийти к убеждению, что современное искусство романа намного продвинулось вперед по сравнению со старым... Приемы классических романистов были грубоваты, материал примитивен. Их шедевры кажутся незатейливыми. Сколько возможностей еще не раскрыто...» И, с еще большей наивностью, горделиво добавляет: «Для современных авторов основной интерес представляют темные тайники психологии».

Несомненно, у нее имеются некоторые оправдания. Только что появился «Улисс». «Под сенью девушек в цвету»²¹ вот-вот удостоится Гонкуровской премии. Сама Вирджиния Вульф закончила работу над «Миссис Делуэй». Очевидно, ей не хватало временной дистанции.

Но для большинства наших современников творения Джойса и Пруста уже высятся где-то в отдалении, подобно памятни-

кам минувшей эпохи. Недалеко то время, когда их будут изучать лишь под предводительством гида, среди групп школьников, в почтительном молчании и с немного скучающим восхищением, эти исторические монументы. Вот уже несколько лет, как мы вновь обратились к «темным тайникам психологии». В этих тайниках, где еще тридцать лет назад надеялись увидеть блеск несметных сокровищ, на самом деле обнаружилось очень немного. Нужно по совести признать, что исследование, настолько отважное и настолько хорошо проведенное, насколько это было возможно, продвинутое так далеко и с применением таких мощных средств, по большому счету, разочаровывает. Самые нетерпеливые и дерзкие романисты очень скоро заявили, что игра не стоила свеч и что они предпочли бы направить свои усилия в другое русло. Слово «психология» является одним из тех, которые ни один нынешний автор не может слышать в свой адрес без того, чтобы не опустить глаза и не покраснеть. С ним связывается что-то немного смешное, устаревшее, заумное, ограниченное, чтобы не сказать — претенциозно-нелепое. Умные люди, способные понять то, что нескромный автор осмелится признать, — впрочем, кто на это осмелится? — своей тайной склонностью к «темным тайникам психологии», не упустят случая сказать ему с сочувственным удивлением: «Ах! вы все еще верите в

подобные вещи?..» Со времен американских романов и великих очевидных истин, которые не прекращает изливать на нас абсурдистская литература, много ли еще осталось людей, которые в это верят? Джойс извлек из этих темных глубин лишь непрерывные словесные выверты. Что до Пруста, он тщетно упорствовал раздробить на мелкие кусочки неосязаемую материю, которую извлекал из глубинной сущности своих персонажей в надежде выделить оттуда непонятно какую безымянную субстанцию, которая включала бы в себя все человечество целиком, с тем чтобы, едва лишь читатель закроет книгу, все частицы, повинувшись непреодолимому притяжению, соединились бы друг с другом и образовали бы полностью однородный сплав с четкими контурами, где опытный глаз читателя тотчас признал бы богатого светского человека, влюбленного в содержанку, преуспевающего медика, глупца и невежу, буржуа-выскочку или высокомерную светскую даму, объединенных в обширную коллекцию романтических персонажей в его воображаемом музее.

Сколько трудов, чтобы добиться результатов, которых достиг, без всяких витиеватостей и мудрствований, скажем, Хемингуэй. И раз так, зачем беспокоиться, применяет ли он их с тем же успехом, с каким он использует средства, которые уже так хорошо послужили Толстому.

Но что говорить о Толстом! Именно авторов XVII и XVIII веков нам всегда предлагают в качестве образцов. Если какой-то упрямец по-прежнему намеревается, на свой страх и риск, ошупью исследовать «темные тайники», его тут же отсылают к «Принцессе Клевской» и к «Адольфу»²². Пусть перечитает классиков. Будет ли он притязать на то, чтобы продвинуться дальше, чем они, в сумеречных пространствах души, с тем же изяществом и непринужденностью, таким же быстрым и легким шагом!

К тому же, как только писателю, отказавшемуся от наследства, завещанного ему теми, кого Вирджиния Вульф тридцать лет назад называла «современными авторами», пренебрегающему вольностями (льготами, скажем так), которые они завоевали, удастся очертить движения души ясными, простыми, изящными и легкими штрихами, свойственными классическому стилю, его тут же начинают превозносить до небес. С каким усердием, с какой щедростью каждый критик старается раскрыть изобилие невыразимых чувств, таящихся за умолчаниями и недомолвками, — достойную внимания скромность и силу, заключающуюся в осторожности и умеренности, что обязывает писателя постоянно заботиться о том, чтобы не утратить характерных особенностей своего стиля.

Однако злополучный упрямец, который, не заботясь о безразличии или порица-

нии, ожидающих его, настойчиво продолжает рыться в темных тайниках в надежде извлечь оттуда частицы неизвестной материи, все же не находит того покоя, который должны были бы обеспечить ему его независимость и беспристрастие.

Зачастую сомнения и угрызения совести одолевают его и сводят на нет его усилия. Ибо загадочные потемки, которые притягивают его, — где еще он может их обнаружить и пристально изучить, если не в себе самом или в тех своих близких, кого, как он думает, он хорошо знает и на кого считает себя похожим? И самые слабые и мимолетные порывы быстрее всего расцветают в уединении и неподвижности. Потрясение, вызванное действиями, свершающимися в свое время, скрывает или замедляет их.

Но он достиг умения, склоняясь над самим собой, пропитываясь едкой жидкостью своего тесного сосуда, вновь и вновь созерцать свои подобию, находящиеся в иной плоскости, чем наиболее важные вещи (может быть, как он говорит себе в тоске, это и есть единственные по-настоящему важные вещи): людей, весьма отличающихся от него и его родных и друзей, людей, у которых совсем иные заботы, чем изучать тайные содрогания своей души и у которых, впрочем, тяжкие страдания, великие и простые радости и могущественные жизненные потребности

полностью подавляют эти тончайшие колебания, людей, на которых он смотрит с симпатией и зачастую с восхищением, людей, которые действуют и борются, — и он знает, что ему, для того чтобы прийти в согласие с собственной совестью и отвечать всем требованиям своего времени, нужно заниматься именно ими, а не собой и себе подобными.

Но если он, вынырнув из своего сосуда, пытается обратить взор в сторону этих людей и заставить их жить в своих книгах, им овладевает новое беспокойство. Его глаза, привыкшие к сумеркам, слепнут от беспощадного дневного света. Из-за того, что он может разглядеть вокруг себя только микроскопические миры и подолгу сосредотачивает взор на одной точке, они сделались похожими на увеличительные стекла, сквозь которые нельзя увидеть обширные пространства. Его долгое пребывание в тесном сосуде привело к тому, что он утратил свою изначальную свежесть. Изучив с самого близкого расстояния укромные тайники своей души, он увидел, насколько это трудно — произвести инвентаризацию всего, что там находится: предметов, которые не обладают особой ценностью, о чем ему хорошо известно, и очень часто приносят одно только разочарование, но о существовании которых при беглом взгляде с большого расстояния он вряд ли бы вообще заподозрил. К тому же,

что касается людей из внешнего мира, — у него создается впечатление, что он плохо их видит. Их действия, вызывающие его уважение и восхищение, представляются ему сетями с крупными ячейками, сквозь которые ускользает вся мутная и насыщенная материя, к которой он привык, и ему уже не удастся избавиться от этой привычки искать живую субстанцию, единственную субстанцию, являющуюся для него живой; и он вынужден признать, что зачастую эти люди видятся ему не более чем неодушевленными механизмами. Когда он пытается показать этих людей, которых ему так хотелось бы узнать, с которыми хотелось бы свести знакомство, движущимися в слепящем дневном свете, они кажутся ему всего лишь красивыми куклами, созданными для того, чтобы развлекать детей.

Впрочем, если речь идет о том, чтобы показать извне персонажей, свободных от душевной сутолоки и тайных внутренних порывов, и подробно изложить действия и события, составляющие их историю, или рассказать историю, используя их как предлог, что зачастую и хочется сделать (не является ли это, повторяют все вокруг, даром, присущим истинно талантливому писателю?), то кинорежиссер, который располагает выразительными средствами, гораздо более подходящими для этой цели и значитель-

но более могущественными, чем те, что находятся в распоряжении романиста, без особого труда и временных затрат с легкостью сможет его превзойти. А что касается правдоподобного изображения человеческих страданий и борьбы, сведений о вопиющих беззакониях, в которые с трудом можно поверить, — журналист имеет перед писателем то огромное преимущество, что он способен придать фактам, на которые он ссылается — сколь бы ни были они неправдоподобны, — ту видимость достоверности, которая одна только может вызвать доверие у читателя.

И вот романист, не найдя ни поддержки, ни доверия, вынужден, зачастую с гнетущим чувством вины и скуки, вернуться к самому себе. Но здесь, как только он после своего бегства, нередко лишь воображаемого, — как правило, он чересчур недоверчив и нерешителен еще до того, как осмеливается выбраться наружу, — вновь погрузился в свой сосуд, его состояние стало бы предметом очень туманного изложения, если не упоминать о том, что временами ему доводилось испытывать, к его собственному удивлению, достаточно эфемерные удовлетворение и надежду.

В один прекрасный день ему становится ясно, что даже там, снаружи, не в тех пустых темных пространствах, где он блуждает вслепую, лишь изредка ощущая путе-

водную нить современности, но в богатых, плодородных землях, густо заселенных и заботливо возделанных, где традиция продолжает расцветать под солнцем, в конце концов замечают, что все-таки что-то происходит. Романисты, которых никак нельзя обвинить в революционных притязаниях, вынуждены признать бесспорные перемены. Один из лучших английских романистов современности, Генри Грин, обращает внимание на тот факт, что центр тяжести в романе смещается: диалог занимает в нем день ото дня все больше места. «На сегодняшний день, — пишет он, — диалог является наилучшим средством дать читателю представление о жизни. И будет оставаться, — предсказывает далее он, — краеугольным камнем романа еще долгое время».

Эта простая реплика среди окружающего молчания для нашего упряма является оливковой ветвью мира. Она помогает ему тотчас восстановить прежний пыл. Она способна даже пробудить в нем самые безрассудные мечтания. Несомненно, объяснение этой перемены, которое дает мистер Генри Грин, может разрушить все обещания, содержащиеся в его словах: вероятно, добавляет он, дело в том, что «люди в наши дни больше не пишут писем. Они прибегают к услугам телефона». Что же удивительного, если герои романов, в свою очередь, становятся столь болтливými...

Но это объяснение кажется неудовлетворительным только на первый взгляд. На самом деле не следует забывать, что мистер Генри Грин — англичанин. Как известно, скромность зачастую побуждает его соотечественников говорить о серьезных вещах с шутливой простотой. Или, может быть, здесь проскальзывает юмор. Возможно также, что мистер Генри Грин, сделав столь отважное заявление, испытал некоторый страх: уж не продвинулся ли он настолько далеко в своих изысканиях, что достиг пределов дозволенного? Не придется ли ему спрашивать себя, не является ли обнаруженный им симптом признаком глубочайших потрясений, которые могут поставить под сомнение всю традиционную структуру романа? Не закончит ли он утверждением о том, что все современные формы романа трещат по всем швам, взывая к новым приемам, подходящим для новых форм? Однако слова «новые формы», «приемы» выглядят еще более нескромными и менее удобными для произношения, чем даже слово «психология». Они заставляют тотчас же заподозрить вас в заносчивости и самоуверенности и вызывают как у критиков, так и у читателей недоверие и раздражение. Гораздо более скромно и благопристойно довольствоваться разговором по телефону.

Но наш романист не может, каким бы ни был его страх показаться захваченным

низкопробным воодушевлением, принять такое объяснение. Потому что очевидно, в особенности тогда, когда нужно заставить своих персонажей заговорить, что ему кажется, будто что-то вот-вот изменится, и ему представляется наиболее трудным использовать приемы, которые обычно использовались до сих пор. Ему необходимо увидеть между признанием мистера Генри Грина и своими собственными впечатлениями и антипатиями нечто большее, чем простое совпадение. И вот тогда-то все изменится: его волнения перестали бы быть, — как его уверяют и как ему случается самому думать в моменты депрессии, — следствием бессилия, но явились бы результатом душевного подъема; его усилия заставили бы его продвинуться в направлении основного движения. И все аргументы, направленные против тех, кого Вирджиния Вульф называла «современными авторами», оказались бы беспочвенными.

Нельзя, как это часто повторяют, переделать то, что ими сделано. Их приемы в чужих руках тотчас же становятся фальшивыми; традиционный роман, напротив, сохраняет вечную молодость: его благородные и гибкие формы продолжают, не испытывая необходимости подвергаться особым переменам, приспособляться ко всем новым историям, ко всем новым персонажам и новым конфликтам, которые зреют в недрах об-

ществ, сменяющих друг друга, и именно в новизне этих персонажей и конфликтов заключается основной интерес и единственный приемлемый путь к обновлению романа.

Разумеется, нельзя переделать Джойса или Пруста, — хотя Толстого или Стендаля постоянно перекраивают ко всеобщему удовольствию. Не от того ли в первую очередь это происходит, что современные авторы перенесли в другую область главный интерес романа? Для них он заключается не в последовательном изложении ситуаций и характеров или в описании нравов, а в обнаружении нового психологического материала. Не это ли открытие всего лишь нескольких крупиц подобной безымянной материи, содержащейся во всех людях и во всех людских сообществах, является для них и для их преемников свидетельством подлинного обновления? Перерабатывать вслед за ними эту же материю, — а, стало быть, пользоваться их методами, — не будет ли это выглядеть почти так же абсурдно, как для сторонников традиционного романа переписывать, используя тех же персонажей, те же интриги и даже тот же самый стиль, «Красное и черное» или «Войну и мир»?

С другой стороны, технические приемы, которые сегодня используют, добиваясь порой превосходных результатов, сторонники традиции, приемы, изобретенные

некогда романистами для того, чтобы исследовать представшую их взглядам незнакомую материю, и в совершенстве приспособленные для этой цели, — эти технические приемы в конце концов сложились в систему договоренностей и убеждений, очень прочную, логичную, хорошо построенную и огражденную от влияний извне — отдельную самодостаточную вселенную со своими собственными законами. В силу привычки, в силу влияния, которое ей придавали на протяжении веков великие произведения, порожденные ею, она стала второй природой, необходимой и вечной. Так что еще и сегодня и авторы, и читатели, наиболее взволнованные теми потрясениями, которые произошли в последнее время за пределами их прочного ограждения, с того момента, как они туда проникают, послушно позволяют себя там запереть и очень быстро смиряются со всеми ограничениями и запретами, даже не помышляя о бегстве.

Но современные авторы, которые захотели вырваться из этой системы и вырвать из нее своих читателей, освободившись от ее принуждений, потеряли вместе с тем предоставляемые ею защиту и безопасность. Читатель, лишенный всех своих привычных ориентиров и памятных зарубок, отказался подчиняться любой власти, внезапно очутившись лицом к лицу с незнакомой мате-

рией. Растерянный и недоверчивый, вместо того, чтобы оставаться с закрытыми глазами, как ему очень нравится делать, он вынужден в любой момент быть готовым к очной ставке между тем, что ему покажут, и тем, что он видел сам.

Заметим мимоходом, что он ничуть не удивлялся туманности неписанных правил романистов, которые так долго маскировали то, что должно было бы бросаться всем в глаза. Но, рассматривая и оценивая их со всей беспристрастностью, он не мог ограничиться только этим. Современные авторы, развивая в нем способность к пронизательности, одновременно с этим пробудили в нем взыскательность и обострили его любопытство.

Он захотел заглянуть еще дальше или, если угодно, еще ближе. И ему не потребовалось много времени, чтобы заметить то, что скрыто за внутренним монологом: нескончаемое изобилие ощущений, образов, чувств, воспоминаний, внезапных побуждений, замаскированных поступков, которых не выразит никакой внутренний язык, которые толпятся у дверей сознания, объединяясь в тесные группы, мгновенно возникая и тотчас же рассыпаясь, образуя новые сочетания и принимая новые формы, непрерывно разворачиваясь, подобно бумажной ленте, которая выносит из телеграфического аппарата нескончаемый поток слов.

Для Пруста характерны именно эти составные группы ощущений, образов, чувств, воспоминаний, которые, проникая сквозь тонкую завесу внутреннего монолога или соприкасаясь с ней, внезапно прорываются наружу в словах, с виду незначительных, в простой интонации или взгляде, которые он стремится изучить. Но столь парадоксально, как это может показаться тем, кто еще и сегодня упрекает его в чрезмерном пристрастии к мелочам, нам уже представляется, что он наблюдает за ними с большого расстояния, после того, как они завершили свой ход и пребывают в состоянии покоя, как бы застывшие в воспоминаниях. Он попытался описать их соответствующее местоположение так, как если бы они были светилами на неподвижном небе. Он рассматривает их как последовательность причин и следствий, которую старается объяснить. Он редко, — чтобы не сказать никогда, — пытается их воскресить и заставить ожить перед читателем в настоящем, в то время как они формируются, и по мере того, как они развиваются подобно стольким крохотным драмам, каждая из которых имеет свои перипетии, — его загадочность и непредсказуемость идут на убыль.

То бесспорное, что можно сказать по поводу Жида, что он накопил первичную материю произведения прежде, чем осознал

само произведение, и заслужил большой упрек, который ему и сегодня адресуют его противники, за то, что сделал из «анализа», иначе говоря, за то, что в заключительной части своего произведения побудил читателя прячь свой ум, вместо того, чтобы дать ему ощущение, что он воскрешает свой опыт, и самому завершить действия, не зная толком, что он делает и куда идет, — а это всегда было и остается до сих пор свойством любого романтического произведения.

Но разве это не то же самое, что упрекать Христофора Колумба за то, что он не выстроил пристань в Нью-Йорке?

Те, кто приходят на смену Жиду и пытаются воскресить перед читателем эти подспудные порывы, по мере того, как они возникают, сталкиваются здесь с некоторыми трудностями. Ибо эти внутренние драмы, состоящие из атак, триумфов, отступлений, поражений, ласк, мучений, насилий, убийств, благородных отречений или смиренных капитуляций, имеют ту общую черту, что не могут обходиться без партнера.

Зачастую это воображаемый партнер, возникший из наших прошлых опытов или мечтаний, и любовь или противостояние, возникающие между ним и нами, богатством своих перипетий, свободой, с которой они разворачиваются, и разоблачениями, которые они устраивают в нашей внутренней,

наименее заметной структуре, могут составить весьма драгоценную материю романа.

Как бы то ни было, существенный элемент этих драм заключается в наличии реального партнера.

Именно этот партнер из плоти и крови питает и обновляет каждую минуту наш опыт. Именно он является главным катализатором, пробуждающим грацию, которой наполняются эти движения, препятствием, которое придает им сплоченность, мешая им ослабнуть в легкости и безмятежности или, напротив, в однообразном убожестве мании. Он угроза, реальная опасность, но также и жертва, которая развивает их живость и гибкость; таинственный элемент, чьи неподвижные реакции, заставляя их возобновляться каждое мгновение и развиваться, приближаясь к неизвестному концу, усиливают их драматический характер.

Но как только они, желая коснуться этого партнера, поднимаются из наших темных тайников к дневному свету, страх заставляет их снова спрятаться в тень. Они напоминают тех маленьких серых зверюшек, которые прячутся в сырых норах. Они стыдливы и осторожны. Мимолетный взгляд заставляет их обратиться в бегство. Для того, чтобы свободно развиваться, им нужны анонимность и безнаказанность.

Они почти не высовываются наружу, принимая форму действий. В самом деле,

действия разворачиваются на неизведанных землях, при жестоком свете дня. Самые незначительные из них, по сравнению с этими утонченными и едва заметными внутренними движениями, кажутся грубыми и жестокими: они тут же привлекают взгляд. Все их формы уже давно изучены и классифицированы; они подвергаются тщательной регламентации и контролю каждое мгновение. Одним словом, всю эту громоздкую и тяжелую машинерию приводят в действие различные невооруженным глазом огромные двигатели и толстые веревки²³.

Но, за неимением действий, в нашем распоряжении остаются слова. Слова обладают всеми качествами, необходимыми для того, чтобы улавливать, охранять и выносить наружу эти подземные движения, одновременно нетерпеливые и боязливые.

Слова обладают собственной гибкостью, свободой и богатой палитрой оттенков, собственной прозрачностью или замутненностью.

Их стремительный, обильный, сверкающий и изменчивый поток позволяет самым неосторожным из них ускользать, отвлекаться и исчезать при малейшем признаке опасности. Но они почти не стремятся убежать от опасности. Их репутация бескорыстности, легкости, противоречивости, — не являются ли они по большей части орудием

фривольных былых времен и игр? — защищает их от подозрений и тщательных проверок: в основном мы довольствуемся по отношению к ним простым контролем; они подчиняются довольно нестрогой регламентации; они редко влекут за собой серьезные санкции.

Также, при том условии, что они принимают вид более или менее безобидный и заурядный, они могут быть и зачастую на самом деле оказываются, — причем ни у кого не находится возражений, и даже сама жертва не осмеливается открыто в этом признаться — оружием на каждый день, коварным и очень эффективным для совершения бесчисленных маленьких преступлений.

Ибо ничто не сравнится с быстротой, с которой они достигают собеседника в тот момент, когда его внимание отвлечено, принося с собой лишь ощущение раздражающей щекотки или легкого жжения, и с той точностью, с которой они выбирают для атаки его самые тайные и уязвимые места, так, что у него не находится ни желания, ни средства, ни времени для нанесения ответного удара. Но, оставшись в нем, они разбухают, лопаются, вызывают вокруг себя волны и водовороты, которые, в свою очередь, поднимаются, растут и выплескиваются наружу в других словах. Этой игрой прямых и ответных действий, которую они допускают, они представляют для романиста наиболее драгоценный инструмент.

И, несомненно, именно поэтому, как отмечает Генри Грин, персонажи романа становятся столь болтливыми.

Но этот диалог, все больше и больше стремящийся к тому, чтобы занять в современном романе место, оставленное действием, плохо приспособляется к тем формам, которые предоставляет ему роман традиционный. Ибо это прежде всего продолжение подземных движений, но уже снаружи: эти движения автор — а вместе с ним и читатель — должен совершать одновременно с персонажем, с того момента, как они сформировались, до того момента, когда, после того как их растущая интенсивность заставляет их показаться на поверхности, они покрываются защитной оболочкой, чтобы достичь собеседника и предохранить себя от опасностей, существующих снаружи, с помощью защитной оболочки слов.

Итак, ничто не должно нарушить продолжительности этих движений, и трансформация, которой они подвергаются, должна быть того же порядка, что и та, которой подвергается луч света, когда он, проникая из одной среды в другую, преломляется и меняет направление.

С этого момента ничто не является менее обоснованным, чем эти отступления с красной строки, эти тире, которыми принято грубо отсекал диалог от всего, что ему

предшествует. Даже двоеточия и кавычки еще слишком заметны, и понятно, что некоторые романисты (в частности, Джой Кэри) стремятся по мере возможности слить диалог с его контекстом, просто отделяя запятыми фразы, начинающиеся с большой буквы.

Но еще более стесняющими и назойливыми, чем отступления, тире, двоеточия и кавычки, являются монотонные и неуклюжие «сказала Жанна», «ответил Поль», которыми усыпаны диалоги; они все больше и больше становятся для современных романистов тем, чем были для художников, вплоть до возникновения кубизма, правила перспективы: уже не необходимостью, но навязываемым условием.

Также любопытно видеть, как сегодня те из романистов, которые не забывают себе голову такими вещами, — бесполезно, считают они, — и продолжают с завидной уверенностью пользоваться приемами старого романа, кажется, не могут избежать именно в этом пункте чувства некоторой неловкости. Они словно потеряли ту уверенность быть всегда в своем праве, ту бессознательную невинность, что придавала всем этим «сказал, ответил, заметил, возразил, воскликнул» и т.д., которыми Мадам Де Ла Файет или Бальзак испещряли свои диалоги, вид законного пребывания на своем месте, необходимости и бесспорности, заставляющий

нас тотчас же, глазом не моргнув, их принять, даже не отдавая себе в этом отчета, когда мы еще и сегодня перечитываем этих авторов. Сколько рядом с ними современных романистов, которые, используя те же самые формулы, кажутся смущенными, обеспокоенными и неуверенными в себе!

Порой они, подобно людям, предпочитающим подчеркивать и даже афишировать свои недостатки, чтобы броситься навстречу опасности и обезоружить критиков, подчеркнуто отказываются прибегать к тем уловкам (представляющимися им сегодня слишком неуклюжими и слишком примитивными), которыми наивно пользовались старые авторы и которые состояли в постоянном изменении формулировок, и выставляют напоказ монотонность и неуклюжесть такого метода, неустанно повторяя с деланной небрежностью и наивностью: «Сказала Жанна, сказал Поль, сказал Жак», что только утомляет и еще больше раздражает читателя.

Порой они стараются незаметно спрятать эти злополучные «сказала Джейн», «ответил Поль», то и дело повторяя вслед за ними последние слова диалога: «Нет, — сказала Жанна, — нет», или «Кончено, — сказал Поль, — кончено». Это, однако, придает словам персонажей торжественный, возвышенно эмоциональный тон, что, очевидно, не входит в намерение автора.

Иногда же они стараются устранить, насколько возможно, это обременительное приложение, каждую минуту проникающее в диалог, чтобы сделать его еще более искусственным, и не имеющее, как они чувствуют, никакой внутренней необходимости: «Жанна улыбнулась: «Я предоставляю вам выбор», или: «Мадлен взглянула на него: «Это я сделала».

Эти обращения к слишком очевидным уловкам, эти затруднительные положения являются для сторонников современного романа большим утешением. Они видят в этом доброе предвестие, доказательство того, что какой-то хаотический элемент коварно поселяет в душе сторонников традиционного романа сомнение в законности своих прав и угрызания совести из-за пользования своим наследством, делая их, — так, что они этого даже не замечают, как привелигированные классы незадолго до революций, — агентами будущих потрясений.

В действительности не случайно, что именно в тот момент, когда они используют эти короткие формулировки, по виду столь безобидные, они испытывают наибольшую неловкость. Именно эти формулировки являются в какой-то мере символом старого режима, той точкой, где наиболее четко разделяются концепции старого и нового романа. Они отмечают то место, на котором ро-

манист всегда располагал своих персонажей: точку, одинаково удаленную от него самого и от читателей; в том месте, где находятся игроки теннисного матча, романист превращается в арбитра, сидящего в своем кресле, наблюдая за игрой и объявляя очки зрителям (в данном случае читателям), расположившихся на скамьях.

Ни сам романист, ни читатели не покидают своих мест, чтобы самим принять участие в игре, как если бы они были тем или другим из игроков.

И это остается истинным, когда персонаж говорит от первого лица, начиная с того момента, когда он заставляет следовать собственным словам: я говорю, я восклицаю, я отвечаю и т.д. Этим он показывает, что не играет сам и не заставляет читателей разыгрывать внутренние движения, которые подготавливают диалог с того момента, как они зарождаются, и до тех пор, пока они прорываются наружу, — но что, располагаясь на некотором расстоянии от самого себя, он заставляет этот диалог появиться перед читателем, недостаточно подготовленным к тому, о чем писатель обязан был предупредить.

Находясь, таким образом, снаружи и на расстоянии от своих персонажей, романист может перенять все приемы, начиная от бихевиористских²⁴ и кончая прустовскими.

Он может, подобно бихевиористам, заставить говорить без всякой подготовки

своих персонажей, держась на некотором расстоянии, ограничиваясь лишь записью их разговоров и таким образом создавая у себя впечатление, что он предоставляет им жить «собственной жизнью».

Но ничто не является более обманчивым, чем такое впечатление.

Ибо небольшое приложение, которым романист сопровождает слова своих персонажей, не показывает ли оно, что автор ослабляет поводья у своих созданий, в то же время напоминая, что всегда прочно держит в руках вожжи? Эти «сказал», «повторил» и т.д., осторожно помещенные в середину диалога или гармонично завершающие его, деликатно напоминают о том, что автор всегда здесь, что диалог в романе, несмотря на его независимые повороты, не может, как диалог в театре, обойтись без него и принять самостоятельный вид; они представляют собой оковы, легкие, но прочные, которые присоединяют и подчиняют стиль и тон персонажей стилю и тону автора.

Что же до известных пустопорожних указаний и выводов, которых сторонники этой системы думают добиться, воздерживаясь от любых объяснений, то любопытно было бы попросить наиболее сведущего и наиболее восприимчивого из читателей честно признаться, что он улавливает, представленный подобным образом самому себе,

под словами персонажей. Что возникает из всех этих крошечных поступков, которые лежат в основе диалога и толкают его вперед, которые придают ему истинную значимость? Очевидно, что гибкость, утонченность, обилие и разнообразие слов позволяют читателю предугадать за ними движения более многочисленные, более тонкие и более тайные, чем те, что он мог бы раскрыть, исходя из поступков. Однако никто не удивился бы простоте, топорности и приблизительности этих предвидений.

Но было бы ошибкой ставить это в упрек читателю.

Ибо для того, чтобы сделать диалог по-настоящему «живым» и правдоподобным, романисты придают ему обычную форму, которую он имеет в повседневной жизни: тогда он слишком напоминает читателю те разговоры, что он сам обычно наблюдает, — в спешке, не слишком задаваясь вопросами, не ища, как говорится, вчерашний день (у него нет на это ни времени, ни средств, и именно здесь он предоставляет всю работу автору), довольствуясь тем, что замечает за словами лишь то, что позволяет ему более-менее отрегулировать собственное поведение, избегая задерживаться с болезненной пристальностью на неясных и сомнительных ощущениях.

Более того, то, что читатель открывает под этими романтическими диалога-

ми, — настолько отягощенными тайным смыслом, насколько того хотели их авторы, — это очень немного по сравнению с тем, что он может открыть сам, когда, участвуя в игре, с обостренными инстинктами атаки и защиты, пребывая начеку в постоянном возбуждении, он слушает своих собеседников и наблюдает за ними.

Это особенно мало по сравнению с тем, что открывает зрителю театральный диалог.

Ибо театральный диалог, обходящийся без подпорок, где автор не заставляет каждую минуту чувствовать, что он здесь и готов вмешаться, этот диалог, который существует сам по себе и на котором все держится, — более сжатый, насыщенный, напряженный и накаленный, чем диалог романтический: он в гораздо большей степени мобилизует силы зрителя.

И особенно ему облегчают задачу актеры. Вся их работа заключается именно в том, чтобы находить и воспроизводить в самих себе, ценой долгих и тяжелых усилий, сложные и почти незаметные внутренние движения, которые приводят к развитию диалога, утяжеляют и раздувают его, держат его в напряжении и своими жестами, мимикой, интонациями, паузами передают эти движения зрителям.

Авторы бихевиористских романов, которые всю используют диалог в обрам-

лении коротких указаний или сдержанных комментариев, опасливо подталкивают роман к владениям театра, где он может занимать только зависимое положение. И, отказываясь от средств, которыми располагает только роман, они отказываются и от того, что делает из него особенное искусство, чтобы не сказать короче — искусство.

Тогда остается противоположный метод, метод Пруста: прибегнуть к анализу. Во всяком случае, он имеет перед бихевиористами то преимущество, что позволяет оставить роман на его родной почве и пользоваться теми средствами, которые только роман и может предложить; и, кроме того, он стремится к тому, чтобы принести читателям то, чего они вправе ожидать: рост опыта не в ширину (это им даст наилучшим образом и наиболее успешно документ или репортаж), а в глубину. И прежде всего, этот метод не стремится к прошлому, под прикрытием так называемых «обновлений», но широко распахнут в будущее.

Что же касается, в частности, диалога, сам Пруст, о котором не будет преувеличением сказать, что он больше, чем любой другой романист, отличился в мельчайших, точных, тонких, в высшей степени выразительных описаниях выражений лиц, взглядов, малейших интонаций и модуляций голосов своих персонажей, сообщая читателю

почти столь же ясно, как могла бы это сделать игра актеров, тайный смысл их слов, — Пруст никогда не довольствуется, так сказать, простыми описаниями и только в очень редких случаях предоставляет диалог вольной интерпретации читателей. Он делает это лишь тогда, когда очевидный смысл слов персонажей в точности совпадает с их тайным смыслом. Стоит лишь появиться малейшему расхождению между прямым и скрытым диалогом, из-за которого они не полностью совпадают, он тут же вмешивается, иногда еще до того, как персонаж заговорил, иногда — как только он заговорил, чтобы показать все, что тот видит, объяснить все, что тот знает, чтобы у читателя не осталось неуверенности, кроме той, что он принужден испытывать сам, несмотря на все свои усилия, свою выгодную позицию и могущественные исследовательские инструменты, созданные им.

Но эти бесчисленные крохотные движения, подготавливающие диалог, являются для Пруста, с того места, откуда он их наблюдает, примерно тем же, чем для картографа, изучающего местность и бегло осматривающего ее, являются волны и водовороты водяных потоков; он видит и воспроизводит лишь широкие неподвижные линии, образованные этими движениями, и точки, где эти линии сливаются, пересекаются и расходят-

ся; он различает среди них те, что уже были исследованы, и называет их знакомыми именами: ревность, снобизм, страх, застенчивость и т.д.; он описывает, классифицирует и называет те, что открыл сам; он стремится выделить из своих наблюдений основополагающие принципы. Над этой обширной географической картой, изображающей местности, большинству еще мало известные, которую он разворачивает перед своими читателями, последние, следя глазами за кончиком его указки со всем вниманием, на которое они способны, изо всех сил стараются как можно больше разглядеть, ухватить, понять и чувствуют себя вознагражденными за свои усилия, как только им удастся распознать и проследить глазами до конца эти линии, зачастую многочисленные и извилистые, когда, подобно рекам, стремящимся в море, они пересекаются, разделяются и сливаются в потоке диалога.

Но, обращаясь к добровольному вниманию читателя, к его памяти, непрестанно адресуясь к его способностям понимания и рассуждения, этот метод в то же время отвергает все то, на что бихевиористы, с непомерным оптимизмом, возлагали все свои надежды: ту долю свободы, непредсказуемости, загадки, тот прямой и ясно ощущаемый контакт с предметами, которые заставляют раскрыться инстинктивные силы читателя, его

ресурсы бессознательного и его способности к предвидению.

Если очевидно, что результаты, которых достигли бихевиористы, обращаясь к этим слепым силам, — даже в тех своих произведениях, где выводы наиболее богаты, а свидетельства упадка наиболее глубоки, — гораздо беднее, чем можно было бы в это поверить, все же не остается никаких сомнений в том, что такие силы существуют и что свойства романтического произведения позволяют им в свою очередь раскрыться.

Однако, несмотря на упреки, достаточно серьезные, которые можно предъявить анализу, трудно сегодня отвернуться от него без того, чтобы не отвернуться и от прогресса.

Не вернее было бы попытаться, несмотря на все препятствия и все возможные разочарования, усовершенствоваться, для того, чтобы приспособить его к новым исследованиям, тот инструмент, который, улучшенный в свой черед новыми людьми, позволит им описывать наиболее убедительным образом, с большей правдивостью и жизненностью, новые ситуации и ощущения, вместо того, чтобы приспособливаться к готовым способам, чтобы ухватить то, что сегодня является не более чем видимостью, и стремиться еще больше укрепить естественную склонность каждого к обману зрения?

Да позволено мне будет помечтать — ничуть не закрывая глаза на все то, что отделяет эту мечту от реальности, — о технике письма, которая смогла бы погрузить читателя в поток тех подспудных драм, которые Пруст имел время лишь бегло очертить и которые он наблюдал и воспроизводил лишь в виде широких неподвижных линий; о технике, которая дала бы читателю иллюзию того, что он сам повторяет эти действия, с более ясным сознанием, с большей упорядоченностью, чистотой и силой, чем он мог бы сделать это в реальной жизни, без того, чтобы они утратили ту часть неопределенности, ту непрозрачность и таинственность, которую всегда имеют эти действия для того, кто за ними наблюдает.

Диалог, который был бы не чем иным, как завершением или, порой одной из фаз этих драм, совершенно естественным образом освободился бы тогда от условностей и ограничений, которые незыблемо сохраняют методы традиционного романа. Именно постепенно, с изменением ритма или формы, которое поддерживает, усиливая его, его собственное ощущение, — читатель сознавал бы, как действие изнутри прорывается наружу.

Диалог, сотрясаемый и раздуваемый этими движениями, которые лежат в его основе и двигают его вперед, был бы, при всей своей кажущейся банальности, столь же разоблачителен, как диалог театральный.

Очевидно, речь здесь идет лишь о возможных поисках и надеждах.

Однако те проблемы, которые ставит диалог перед всеми романистами день ото дня все более настойчиво, — хотят или не хотят они это признать, — до некоторой степени решены, хотя очень необычным образом, английской писательницей, еще мало известной у нас, Айви Комптон-Бернетт.

Решения, совершенно оригинального, одновременно сильного и элегантного, которое она сумела для этих проблем найти, было бы достаточно, чтобы она заняла место, единодушно присужденное ей несколько лет назад английской критикой и определенной частью английской публики: место одного из самых больших романистов, которых когда-либо знала Англия.

Можно только восхищаться здравым суждением критики и публики, которые сумели увидеть новизну и значимость во всех отношениях необычного произведения.

В самом деле, нет ничего менее современного, чем те круги общества, которые описывает Айви Комптон-Бернетт (богатая буржуазия и мелкое английское дворянство между 1880 и 1900 годами), ничего более ограниченного, чем та привычная среда, в которой действуют ее персонажи, ничего более устарелого, чем описания их внешности, которыми она их представляет, ни более захва-

тывающего, чем непринужденность, с которой она развязывает, следуя наиболее рутинным способам, свои интриги, и монотонное упорство, с которым на протяжении сорока лет работы и двух десятков произведений, она ставит и разрешает одинаковым образом одни и те же проблемы.

Но в этих книгах есть нечто абсолютно новое — они представляют собой не что иное, как длинную череду диалогов. Автор все еще представляет их в традиционной манере, держась на расстоянии от своих персонажей, на большой церемониальной дистанции, ограничиваясь чаще всего, подобно бихевиористам, простым воспроизведением их слов и спокойным осведомлением читателя, без каких-либо попыток разнообразить формулы, в монотонной манере: сказал X, сказал Y.

Но эти диалоги, на которых все держится, не имеют ничего общего с теми короткими быстрыми репликами, похожими друг на друга, которые, существуют ли они сами по себе или сопровождаются несколькими беглыми объяснениями, все чаще наводят на мысль о тех маленьких облачках, обведенных жирной чертой, что выходят из рта персонажей на рисунках в комиксах.

Эти длинные напыщенные фразы, словно одревенелые и в то же время извилистые, не вызывают никакой продолжительной беседы. И однако, если они и кажут-

ся странными, они никогда не создают впечатления фальши и необоснованности.

Так происходит оттого, что они располагаются не в воображаемом месте, но в том, что существует реально: где-то поверх той размытой границы, которая отделяет прямой диалог от скрытого. Внутренние движения, для которых диалог является лишь завершением и, так сказать, наивысшим пиком, как правило, осторожно маскируемым перед выходом на поверхность, — стараются здесь раскрыться в самом диалоге. Для того, чтобы сопротивляться их непрерывному давлению и чтобы сдерживать их, диалог становится негибким и извилистым, принимает осторожный, замедленный темп. Он растягивается и сворачивается, образуя длинные витиеватые фразы. Игра — сдержанная, утонченная, жестокая — разыгрывается между прямым и скрытым диалогом.

Чаще всего скрытый диалог берет верх: каждый миг, когда что-то показывается наружу, разворачивается, исчезает и появляется вновь, тут же возникает и что-то грозящее каждый момент все разрушить. Читатель, пребывая в непрерывном напряжении, все время оставаясь настороже, как если бы он был на месте того, кому адресованы слова, мобилизует все свои защитные инстинкты, весь свой дар интуиции, свою память, свои способности к здравому смыслу и рассу-

дительности: в этих слащавых фразах кроется опасность, в милое сердечное беспокойство проникают убийственные импульсы, выражение нежности тотчас же преобразуется в тонкий яд.

Случается, что обычный диалог одерживает верх, что он оттесняет слишком далеко диалог внутренний. Тогда, подчас в тот самый момент, когда читатель верит, что может наконец расслабиться, автор тут же нарушает молчание и вмешивается, чтобы коротко уведомить, не вдаваясь в объяснения, что все только что сказанное было фальшью.

Но читатель лишь в редких случаях поддается искушению ослабить свою бдительность. Он знает, что каждое слово идет в расчет. Поговорки, цитаты, метафоры, избитые, напыщенные или педантские выражения, пошлости, вульгаризмы, маньеризмы, откровенный вздор, которыми, как правило, пестрят эти диалоги, не являются, как в обычных романах, знаками различия, которые автор прикрепляет к характерам своих персонажей, чтобы сделать их более узнаваемыми, более привычными и более «жизненными», — чувствуется, что здесь они те же, что и в реальности: результат движений, поднявшихся с глубины, многочисленных, запутанных, которые тот, кто замечает их снаружи, охватывает мгновенным взглядом, не имея ни времени, ни средств их разделить и проименовать.

Несомненно, этот метод доволъствуется тем, что заставляет читателя каждый миг подозревать о существовании сложности и разнообразии внутренних движений. Он не дает узнать их, как могли бы сделать другие методы, которые погрузили бы читателя в их поток и заставили бы плавать среди многочисленных подводных течений. Он имеет над ними по крайней мере то преимущество, что смог сразу достичь совершенства. И этим ему удалось нанести традиционному диалогу наиболее сильный удар из всех, которые тот когда-либо испытывал.

Очевидно, что с помощью этой техники, как и других, в ближайшее время можно будет описывать одну лишь видимость. И ничто не является более утешительным и стимулирующим, чем эта мысль. Это будет знак того, что все к лучшему, что жизнь продолжается и что не нужно оглядываться назад, но стараться идти вперед — как можно дальше.

N.N.R.F., январь, февраль 1956 г.

То, что видят птицы

Перевод Т. Источниковой

Из всех значительных тем для размышления, которые предоставляет нам мнение публики в области литературы, и в частности романа, одной из самых важных, безусловно, является восхищение и всеобщая безграничная любовь этой публики, — впрочем, столь неоднородной, переменчивой и капризной — к общепризнанным шедеврам. Само собой разумеется, речь идет не о тех читателях, которые восхищаются с уверенностью, по праву знатоков, но о тех, кому эти произведения кажутся такими знакомыми, что все вокруг просто обязаны верить, что они находят в регулярном общении с ними истинное удовольствие.

Хорошо известно, какие прекрасные качества предполагалось приписывать тем, кто получал удовольствие от подобного общения. Впору бы восторгаться. Однако здесь невольно колеблешься. Поклонники этих произведений зачастую говорят о них в столь странной манере... Приходишь в замешательство от незначительных деталей, которые оказывают на них особенно сильное воздействие, больше всего их захватывают: бездельницы, которые они могли бы с тем же успехом отыскать в произведениях, лишенных всякой литературной ценности, такие, как физические особенности, пристрастия, черты характера определенных персонажей,

анекдоты, светские обычаи, практические советы, рецепты преуспевания, правила поведения и т.д., — которые немного напоминают замечание Рильке, сделанное перед портретом жены Сезанна: «И как он мог жениться на такой дурнушке?» или же другое, перед полотном Ван Гога: »Бедняга! Сразу видно, что на его имущество недавно наложили арест!»

Но, по здравом размышлении, замечания подобного рода не содержат в себе ничего, что могло бы вызвать тревогу. Скорее они должны бы вселять уверенность. Возможно, здесь проявляются всего лишь дружеские манеры, немного бесцеремонные, порожденные тесной близостью. Такой способ оценки незначительных деталей, возможно, позволяет понять, что все составляющее истинную ценность этих произведений принято считать достоверным и хорошо известным. Или, может быть, из скромности люди избегают говорить о том, что лежит глубоко на сердце; или еще здесь присутствует некая доля снобизма, потребность, — как у того персонажа из «Бэббитга», который говорил, что особенно любит Рим за те нежные *fettucine*²⁵, которые можно найти в маленькой траттории на Виа делла Скрофа, — казаться искушенным и пресыщенным.

Во всяком случае, здесь нет ничего серьезного, ничего, что могло бы вызвать уг-

розу разрушения, путем постоянных вторжений, тайны в высшей степени благопристойного уединения литературных шедевров и их читателей; и на этот союз, столь достойный всяческих поощрений, стараются набросить тонкую вуаль целомудрия, доверия и уважения, какой принято укрывать законные союзы, если только время от времени не происходит что-нибудь, способное внести смуту.

Случается время от времени, что нечто вроде помутнения рассудка, объясняемого у занятых людей таким количеством чтения, овладевает наиболее авторитетными критиками, и они вдруг принимаются восхвалять и превозносить до небес произведение, лишенное всякой литературной ценности, как это выясняется некоторое время спустя, и тогда его ждет равнодушие, а потом забвение — там, где его слабость оказывается недостаточной, чтобы просто оставить его без внимания.

Тогда, в свой черед, настоящий морской вал подхватывает публику и возносит ее к вершинам восхищения и воодушевления.

Поразительно наблюдать за тем, с какой жадностью, отбросив все запреты, наиболее верные и воодушевленные поклонники литературных шедевров, которые обычно при виде нового произведения становятся столь сдержанными, столь суровыми, столь утонченными, пожирают эти произведе-

дения, словно необыкновенно вкусные кулинарные блюда. Даже еще более вкусные, признают они (а с чего бы им скрывать свои пристрастия, разделяемые даже уважаемыми критиками?), чем те, что предлагают великие шедевры прошлого. Здесь нет никакой необходимости в адаптации: в нихходишь без усилия, тут же оказываешься на одном уровне с ними; персонажи похожи на нас или на наших знакомых, или еще на тех, на кого, как мы думаем, должны бы походить те наши современники, с которыми мы хотели бы познакомиться; их чувства, мысли, конфликты, ситуации, в которые они попадают, проблемы, которые им приходится решать, их надежды и разочарования те же, что и у нас. В их жизни мы чувствуем себя как рыба в воде. Напрасно некоторые софистические умы и те, кто не желает приспособливаться, хранят намеренное молчание. Здесь недостает искусства, заявляют они, столь же туманным, сколь и претенциозным тоном, от которого им самим делается неловко. Или, возможно, стиль слабоват... Их тут же грубо одергивают; они навлекают на себя всеобщее неодобрение, вызывают у окружающих даже неприязнь. К ним относятся как к сторонникам искусства для искусства, обвиняют в формализме. И надо сказать, упреки эти небеспочвенны. Можно ли столь неловко подставлять себя саркастическим нападкам, за-

трагивая достаточно серьезные вопросы с такой неуклюжестью и легкомыслием?

Но вот проходит несколько месяцев или, как чаще случается, несколько лет, и мы становимся свидетелями удивительного факта: не только новые читатели этих романов, но даже их самые большие поклонники, стоит лишь им в недобрый час проявить неосторожность и заново раскрыть книгу, испытывают при этом то же самое болезненное ощущение, что должны были бы испытать птицы, которые хотели склевать знаменитые виноградины Зевксиса²⁶. То, что они видят, всего лишь иллюзия. Плоская и неподвижная копия. Персонажи напоминают восковых манекенов, сфабрикованных в самой простой и грубой манере. Ясно, что эти книги не могут служить даже, подобно некоторым романам прошлого, документами своей эпохи, — настолько трудно поверить, что эти детские схемы, эти куклы, обнаруживающие самое грубое сходство с живыми людьми, — их герои, могли бы когда-либо испытывать те чувства, вступать в те конфликты, быть вынужденными решать те проблемы, которые хотя бы отдаленно напоминали чувства, конфликты и проблемы реальных людей своего времени.

Что же произошло? И как объяснить подобную метаморфозу?

Прежде всего нужно отметить, что авторы тех произведений, о которых идет

речь, не лишены таланта. Они, бесспорно, обладают тем, что принято называть даром романиста. Они умеют не только придумать интригу, развить действие, создать то, что называется атмосферой, но, что особенно важно — они умеют ухватить и передать сходство. Каждый жест их персонажей, манера, с которой они приглаживают волосы, поправляют складку на брюках, зажигают сигарету или заказывают кофе со сливками, а также разговоры, которые они ведут, чувства, которые они испытывают, идеи, которые их посещают, — в любой момент дают читателю ободряющее и приятное чувство узнавания того, что он уже мог или смог бы наблюдать. Можно даже сказать, что большая удача этих романистов, секрет их — и читательского — счастья заключается в том, что они непринужденно устраивают свой наблюдательный пост в том самом месте, где располагается и читатель. Ни там, где находятся авторы и читатели романов-фельетонов, ни в тех таинственных сумерках, в неясном брожении, где вырабатываются наши действия и слова, — нет, именно там, где имеем привычку располагаться мы сами, когда хотим достаточно ясно дать отчет себе и другим о наших чувствах и впечатлениях. И даже, насколько можно судить по разговорам людей, наиболее сведущих в психологии, когда они начинают обмениваться тайнами

или сплетнями, рассказывать о себе или о своем прошлом, — эти романисты заходят чуть дальше, на чуть большую глубину.

Благодаря такой удачной позиции они пользуются доверием у своих читателей; дают им ощущение, что те находятся у себя дома, среди знакомых предметов. Чувство симпатии, солидарности, а также признательности связывает их с этим романистом, который так похож на них самих, так хорошо умеет понять, что они испытывают, но в то же время более проникателен, более внимателен и опытен, который рассказывает им о них самих и о других немного больше того, что они надеялись узнать, и ведет их, приходящих в достаточное возбуждение от самого незначительного усилия, но никогда не устающих и не унывающих от усилий чрезмерных, никогда не замедляющих и не приостанавливающих хода, к тому, к чему они стремятся, принимаясь за чтение романа: к избавлению от одиночества, к описанию их собственной ситуации, к разоблачению секретных сторон жизни других, к мудрым советам, к справедливым разрешениям конфликтов, в которые они вступают, к расширению своего опыта, к ощущению того, что они живут другими жизнями.

Эти потребности кажутся столь естественными, а удовольствие, доставляемое их удовлетворением, таким сильным, что стано-

вится понятным нетерпение, которое вызывают у читателей, в тот момент, когда последние чувствуют себя наиболее щедро облагодетельствованными, те зануды, которые говорят им об «искусстве» и о «стиле». Какая им разница, этим читателям, что такие произведения не предназначены для того, чтобы существовать долго? Да, тот день, когда, с помощью этих книг, те трудности, с которыми они сталкиваются, возрастут, когда их положение изменится, когда их чувства станут иными, а их любопытство будет возбуждено новым образом жизни, интерес к этим произведениям должен упасть, а вызванное ими возбуждение сойти на нет. Здесь нечего возразить, и было бы ошибкой об этом сожалеть. Есть ли необходимость хранить для неизвестного будущего прочные на вид произведения? Речь идет о том, чтобы со всей поспешностью оказать действенную помощь людям своего времени. То, что книга изнашивается после того, как отслужит свое, естественно и разумно. Ее выбрасывают и заменяют новой.

И это мнение было бы столь бесспорно мудрым, что никто не решался бы его оспаривать, если бы не одно огорчительное обстоятельство: то болезненное ощущение, от которого возбуждение, вызываемое этими произведениями, спадает, что все описанное в них не было реальностью. Или, скорее,

что все это было лишь поверхностной реальностью, не чем иным, как самой плоской и банальной видимостью. Еще более банальной и поверхностной, в отличие от того, что казалось вначале, — чем та, которую замечаем мы сами, как бы мы ни были озабочены или рассеяны.

Хорошо известно, что в нашей спешке, в испытываемой ежеминутно необходимости торопиться изо всех сил, ориентируясь на самые грубые иллюзии, мы можем быть несведущими и легковерными. Достаточно вспомнить, каким откровением стал для нас внутренний монолог; с каким недоверием мы восприняли и не раз еще воспримем старания Генри Джеймса и Пруста разобрать хрупкие винтики наших внутренних механизмов; с какой готовностью мы согласились верить, что такой фильтр, как психоанализ, помещенный над той огромной движущейся массой, которую называют «глубиной души», где можно отыскать все что захочешь, полностью перекрывает ее и фиксирует каждое из этих движений; и с каким удовлетворением, с каким чувством освобождения мы дали себя убедить и остались, по крайней мере большинство из нас, убежденными в том, что эта «глубина души», еще совсем недавно представляющая собой столь щедрую почву для открытий, не существует, что это лишь ветер и пустота.

Но что заставило нас потерять всякую справедливость и довести свою доверчивость до крайних пределов, это потребность, что побуждает нас искать в романе того удовлетворения, о котором мы уже говорили и которое следовало бы назвать сверх-литературным, поскольку произведения, лишенные литературной ценности, могут доставить его нам с тем же успехом, что и произведения, претендующие на высокий уровень мастерства.

Итак, наша внушаемость и податливость, и без того достаточно большие, становятся поистине удивительными: в том нетерпении, в котором мы пребываем, испытывая удовольствия, щедро предлагаемые нам подобными произведениями, мы стремимся узнавать себя в самых грубых образах, мы не в силах противостоять желанию отлиться в полностью готовые формы, к которым нас приближают; мы становимся в своих собственных глазах столь же бескровными и пустыми, столь же убогими, как и эти формы, нам кажется, что они полностью замуровали нас в себя. Но это даже не бумажки с мелко набранным текстом, которые раздают гадалки и от которых мы не получили бы впечатления, что чудесным образом узнали себя, с того момента как у нас появилась смутная надежда найти в них поддержку и прочесть свое будущее!

Вот почему роман, которому удается удовлетворить эту опасную страсть, легко становится для нас отображением самой жизни, в высшей степени реалистическим произведением. Мы сравниваем его с сочинениями классиков, с наиболее совершенными шедеврами.

Здесь подтверждаются наихудшие подозрения. Чтобы подобная путаница оказалась возможной, нужно, чтобы это были удовольствия того рода, которых требуют от выдающихся произведений их поклонники. Позволю себе предположить, что большинство читателей Пруста любили и продолжают любить его по причинам, которые имеют мало общего с тем, что составляет его истинную ценность, и не очень сильно отличаются от тех, по которым их родители или деды и бабушки любили того же Жоржа Онэ²⁷.

Даже то — приходится в это поверить, — что в хороших произведениях наиболее устарело, то, что было наиболее надуманным и именно поэтому наиболее охотно принималось, кажется само собой разумеющимся, что приближает их — в глазах их поклонников — к якобы хорошим романам. Как и последние, они больше не воздвигают препятствий, не требуют ни малейших усилий и позволяют читателям, удобно устроившимся в знакомой вселенной, мягко скользить к опасным удовольствиям.

Однако хорошие книги спасают читателей вопреки их пожеланиям. Эти книги на самом деле имеют то отличие, к которому большой ошибкой было бы относиться небрежно: они выдерживают повторное прочтение.

И не следовало бы думать, что авторов этих двух сортов произведений разделяет в первую очередь разный уровень таланта. Приглядевшись внимательнее, можно увидеть, что это скорее абсолютно разные позиции по отношению к объекту, на который направлены все их усилия, и, как следствие, совершенно разные методы. Так что следовало бы поместить в ту же самую категорию, — как только они продемонстрируют то же самое отношение и переймут те же методы работы, — наряду со старыми авторами, чьи книги перечитываются, также и современных авторов, каков бы ни был их талант (талант, как обнаруживается, распределен между двумя этими категориями почти поровну) и какой бы слабой ни была уверенность в том, что их книги сохранятся для будущего.

Если нужно назвать определение для этих последних, их стоило бы обозначить как «реалистов», чтобы противопоставить другим, к которым надежно приклеилось, каким бы парадоксальным и даже скандальным это не казалось, наименование «формалисты».

Но, спросят у нас, кого же вы называете автором-реалистом? Ну что ж, со всей прямоотой — да и как иначе? — ответим, что это автор, который прежде всего стремится, — как бы ему ни хотелось развлекать своих современников, или исправлять и наставлять их, или бороться за их независимость, — уловить, стараясь как можно меньше прибегать к обманным трюкам и ничего не сокращая и не урезая, чтобы покончить с противоречиями и сложностями, и исследовать со всей тщательностью, на какую он способен, настолько глубоко, насколько позволяет ему острота его взгляда, — то, что, как ему представляется, должно быть реальностью.

Чтобы этого достичь, он из всех сил старается освободить все, за чем наблюдает, от шелухи предвзятых мыслей и избитых образов, которыми оно обернуто, от всей той поверхностной реальности, которую любой замечает без труда и которой каждый пользуется, за неимением лучшего. И порой ему случается добраться до чего-то еще не известного, что, как ему кажется, в первую очередь достойно внимания. Он часто замечает, когда пытается вытащить на свет «свою» часть реальности, что методы его предшественников, созданные ими для своих собственных целей, не могут больше ему служить. Тогда он без колебаний отбрасывает их и старается найти новые, достойные его собствен-

ной работы. Для него не имеет большого значения, что вначале они приводят в замешательство или раздражают читателей.

Так велика и непритворна его пламенная любовь к этой реальности, что он готов ради нее на любые жертвы. Он согласен даже на самую большую из них, какую только может принести писатель: одиночество и моменты сомнения и отчаяния (которые вырывают даже у лучших восклицания вроде: «Меня поймут в 1880 году!» или «Я еще добьюсь признания!», в которых несправедливо было бы видеть одну только детскую мечту о посмертном признании и славе, тогда как у этих писателей они выражают потребность придать себе мужества, укрепить свою уверенность, убедиться в том, что то, что они были почти единственными, достойными внимания, истина, а не мираж или, как случилось думать Сезанну, результат какого-то жизненного изъяна).

Стиль (гармония и внешняя красота которого каждый миг становится для писателей столь опасным искушением) для него лишь инструмент, который не может иметь иной ценности, кроме той, что служит извлечению и как можно более прочному захвату куска реальности, который он стремится извлечь на свет. Всякое стремление пользоваться хорошим стилем просто ради удовольствия это делать, ради того, чтобы доставить

себе и читателям эстетическое наслаждение, для него совершенно непонятно — стиль в его глазах может быть красивым лишь в том смысле, в каком красив жест атлета: тем красивее, чем лучше он служит своей цели. Его красота, созданная мощью, точностью, живостью, отточенностью, смелостью и экономией сил, — лишь выражение его результативного действия.

Что до той реальности, к которой все эти писатели привязаны со столь исключительной и непритворной страстью, — когда некоторым из них случается ее ухватить, — в метафизическом ли ее обличье, поэтическом, психологическом или социальном, или, — порой именно в этом заключается их успех, точнее, награда, — во всех этих видах сразу, ничто больше не может ее разрушить или просто повредить. Сквозь идеи, зачастую устаревшие, чувства, слишком хорошо известные или вышедшие из употребления, персонажей, более грубых, чем те, к которым мы привыкли с давних пор, интригу, ни в перипетиях, ни в развязке которой нет ничего непредвиденного, под громоздким механизмом, который эти романисты должны сооружать, чтобы уловить реальность, и где она сейчас, как нам представляется, находится в заключении, мы чувствуем ее, как твердое ядро, которое передает свою монолитность и свою силу всему роману, как источник теп-

ла, который распространяет во все стороны что-то, что каждый узнает, но что не сумеешь определить иначе, как в неточных терминах, таких, как «истина» или «жизнь». Именно к этой реальности мы всегда возвращаемся, несмотря на наши изменения и временные заблуждения, подтверждая тем самым, что в конечном счете именно к ней мы тянемся прежде всего.

Совсем иначе обстоит дело с формалистами и их произведениями. И им как раз подходит это определение, хотя они используют его только для того, чтобы — зачастую с насмешкой — заклеить им писателей из противоположного лагеря, сохраняя за собой, каким бы странным ни казалось такое легкомыслие, наименование «реалистов».

Совершенно очевидно, однако, что не реальность занимает их в первую очередь, но только форма, изобретенная другими, магическая сила которой не позволяет им освободиться. Порой это форма с гармоничными и чистыми линиями, в которой писатели, называемые «классиками», так тесно сжимают объект, созданный из единого блока той плотной и тяжелой материи, на которой они сосредотачивают свои усилия. Этим формалистов мало заботит, что этот объект, будучи разложенным на бесчисленные частицы, стал бы лишь огромной расплывчатой массой, которую нельзя было бы заключить в стро-

гие границы. Элегантная простота классической формы — вот чего они стремятся достичь, даже если та форма, которую они создают, сегодня не более чем хрупкая раковина, которая трещит при малейшем нажиме.

Порой, оставив гармонию и строгую элегантность, они перенимают форму, основная черта которой заключается в том, что она стремится создать «сходство». Она достигает этого без труда, будучи устроена таким образом, что сегодня она не может больше схватить и очертить что бы то ни было еще мало известное, необычное, и, прежде всего, неправдоподобное и приводящее в замешательство. Прежде она не была такой — в те времена, когда ее изобрели, чтобы извлекать на свет то, что было еще неизвестным и скрытым. Но с тех пор, как то, что было неизвестным и скрытым, переместилось и оказалось за пределами ее досягаемости, она лишилась своего живого содержания и теперь может раскрывать лишь самые грубые и схематичные явления: типизированные образы персонажей, упрощенные до предела; искусственные чувства; действия, совершаемые в соответствии не столько с настоящим опытом, сколько с романтической условностью, которую эта форма навязывает; диалоги, которые напоминают не столько те, которые мы могли бы услышать, если бы слушали очень внимательно и непредубежденно то, что говорим

мы сами, и то, что говорят вокруг нас, сколько те, которыми обмениваются обычно персонажи подобного сорта романов.

Только привычная речь, ставшая нашей второй натурой, наша покорность общепринятым условностям, наша постоянная рассеянность и спешка, и прежде всего та жадность, которая побуждает нас поглощать аппетитные блюда, предлагаемые нам этими романами, заставляют нас согласиться принять обманчивые личины, которые отражает перед нами эта форма.

Когда видишь, какого влияния достигли формалисты, упражняясь сегодня над романом, не можешь не признать правоту тех, кто называет роман наиболее обделенным из всех видов искусств.

В самом деле, трудно представить, что романисты могли бы позволить себе что-либо, что можно было бы сравнить с чувством освобождения, которое испытывают художники, отменяя разом все старые системы условностей, — служившие не столько тому, чтобы раскрывать, как в былые времена, сколько тому, чтобы маскировать то, что представлял собой в их глазах истинный объект живописи, — отменяя сюжет и перспективу и отрывая зрителя от привычных образов, в которых он обычно находил удовлетворение, приводящее к тому, что живопись уже не имела ничего примечательного. Правда,

это чувство освобождения не могло длиться долго. Новые формалисты, подражатели этих художников, быстро заставили живые формы превратиться в мертвые, а зрителей — найти в них, вместо простого удовольствия, которое им доставляли сюжеты, сходные с произведениями старых мастеров, — то, что дает созерцание милых декоративных сюжетов.

Но как мог бы романист освободиться от сюжета, от персонажей и от интриги? Напрасно было бы стараться изолировать ту часть реальности, который он силился бы ухватить, — он смог бы только отделить ее от какого-нибудь персонажа, в котором искусленный глаз читателя тут же воссоздал бы знакомый силуэт с четкими и точными линиями, который этот читатель нарядил бы в «характер», где открыл бы один из тех типов, до которых он так охоч, и чей хорошо узнаваемым и «живой» образ отвлек бы на себя большую часть его внимания. Что до этого персонажа, — какие бы усилия ни прилагал романист, чтобы удержать его в неподвижности, с тем чтобы сконцентрировать свое внимание и внимание читателя на едва заметных трепетаниях, где, как ему кажется, прячется сегодня реальность, которую нужно раскрыть, — писателю не удастся помешать ему двигаться как раз достаточно для того, чтобы читатель обнаружил в его движениях интригу, за перипетиями которой он

следит с любопытством и развязки которой ждет с нетерпением.

Итак, что бы романист ни делал, он не может отвлечь внимание читателя от всех тех предметов, которые роман — неважно, хороший или плохой — ему поставляет.

Многие критики, впрочем, поощряют — поддаваясь этому и сами, — такую рассеянность и небрежность читателей и поддерживают путаницу.

Удивительно наблюдать за тем, с какой снисходительностью они останавливаются на анекдоте, рассказывают «историю», обсуждают «характеры», оценивая их правдоподобность и изучая мораль. Но именно в том, что касается стиля, их позиция наиболее странная. Если роман написан стилем, напоминающим классический, они крайне редко не присваивают содержанию книги, написанной этим стилем, какой бы убогой она ни была, качеств «Адольфа» или «Принцессы Клевской». Если же, напротив, один из романов со сходными персонажами и увлекательными интригами написан плоским и вялым стилем, они говорят об этом недостатке со снисходительностью, как о простительном несовершенстве, очевидном, но не имеющем большого значения, которое может шокировать только особо утонченных читателей и несколько не уменьшает истинной ценности произведения: о чем-то, столь

же поверхностном и незначительном, как небольшая бородавка или прыщик на красивом и благородном лице. Между тем это скорее нарыв, свидетельствующий о начале чумного заражения, язва, являющаяся не чем иным, как неискренним и малопочтенным отношением к реальности.

Но путаница переходит всякие границы, когда, основываясь как раз на тенденции романа быть искусством, всегда отстающим от других, менее способным освободиться от устаревших форм, лишенных всякого живого содержания, его хотят сделать оружием для борьбы, призванным служить революции или сохранять и укреплять революционные завоевания.

Это приводит к необычным результатам, которые представляют, не только для романа — это, в конце концов, было бы не так страшно, и в случае необходимости с этим можно было бы смириться, — но для предстоящей революции и для масс, которые она должна освободить, так же как и для защиты завоеваний революции уже свершившейся, достаточно серьезную угрозу. В самом деле, удовольствия, которые мы назвали сверх-литературными, — советы, примеры, моральное и социальное воспитание и т.д., — все то, что роман по своей природе столь щедро раздает читателям, становясь главной причиной существования романа, произво-

дят переоценку всех ценностей, все, что подчинило роман академической застывшей форме, — это именно то, чем пользуются, чтобы сделать из романа революционное оружие, персонажи, как восковые куклы, настолько «похожие», насколько это возможно, настолько «живые», что в первый момент встречи с ними читатель должен испытывать желание ткнуть в них пальцем, чтобы увидеть, моргнут ли они, — точно так же хочется поступить с куклами в музее Гревэна — вот что нужно для того, чтобы читатели чувствовали себя легко, чтобы они без труда могли отождествить себя с этими персонажами и заодно пережить вместе с ними их состояние, их страдания и их конфликты.

Но «типы», еще более грубо выструганные, самые примитивные схемы — положительный безупречный герой и предатель, — еще лучше служат этой цели будучи для этих масс, чью чувствительность и проницательность романисты недооценивают, — великолепными ловушками или хорошо действующими пугалами. Интрига, живо разворачивающаяся согласно правилам старого романа, заставит этих кукол совершать пируэты и создаст то легкое возбуждение, которое так хорошо поддерживает непостоянное внимание читателя. И стиль, что-то вроде стиля дайджеста, одинаковый во всех этих произведениях, поскольку он никогда не

служит тому, чтобы открыть новую реальность, а покрывает трещинами лакировку условных личин, под которыми она прячется, но плавно течет, не встречая на пути препятствий, вдоль ровных поверхностей, — так вот, этот стиль никогда не будет слишком банальным, слишком простым, слишком гладким, поскольку именно здесь заключены те качества, которые могут сделать произведение приемлемым для широких масс и облегчить им проглатывание тех основных питательных веществ, которые обычно им предлагаются.

Итак, во имя моральных императивов достигают той аморальности, которая формирует в литературе небрежную, конформистскую, неискреннюю и малопочтенную манеру обращения с реальностью.

Когда читателям показывают фальшивую и усеченную реальность, убогую и плоскую видимость, в которой, после того, как проходят первые минуты воодушевления и надежды, они не находят ничего из того, что действительно представляет собой их жизнь — ни тех трудностей, с которыми они сталкиваются, ни настоящих конфликтов, в которые они вступают, — в них пробуждается разочарование и недоверие: они больше не пытаются найти в литературе того главного удовлетворения, которое она может им дать, знания более глубокого, более полно-

го, более ясного, более точного, чем то, что они могут приобрести своими силами, о том, кто они есть, каков их удел и их жизнь.

Случалось и по-прежнему случается, что писатели открывают в чистом и живом опыте, чьи корни уходят в глубины бессознательного, откуда исходит вся созидательная сила, взрывающая старые окостеневшие формы, тот аспект реальности, который может непосредственно и эффективно служить распространению и победе революционных идей. Но может также случиться (даже в обществе, которое стремится быть наиболее справедливым и устроенном наилучшим образом для того, чтобы обеспечить гармоничное развитие для всех своих членов; это можно утверждать наверняка, без всякого риска обмануться), может случиться, что отдельные индивидуумы, неприспособленные к жизни в обществе, одинокие, болезненно привязанные к своему детству, сосредоточенные на самих себе, культивируя более или менее осознанно стремление к краху, предаваясь с виду бесполезной навязчивой идее, добиваются того, что извлекают на свет и обновляют до сих пор не изученный кусок реальности.

Их произведения, которые стремятся избавиться от всего навязанного, условного и мертвого, для того, чтобы обратиться к свободному, искреннему и живому, неиз-

бежно станут, рано или поздно, дрожжами, на которых взойдут эмансипация и прогресс.

Понятно, что могло казаться и до сих пор кажется преждевременным позволить массам, которые на протяжении веков пребывали в невежестве, слишком быстро прийти к более глубокому знанию сложности и противоречий их жизни: возникает риск отвлечь их от созидательной работы, от которой зависит их существование и которая должна привлекать к себе все их внимание и забирать все их усилия.

Однако безразличие и растущее охлаждение не только элиты, но и самих масс к безжизненным литературным произведениям, сфабрикованным по старым рецептам окостеневшего формализма, и тяга этих масс к великим шедеврам прошлого, которые они для себя открыли, доказывают, что недалеко то время, когда нужно будет не только позволять работать, не обескураживая их, этим неприспособленным к обществу индивидуумам, этим одиночкам, но еще и побуждать их предаваться их мании.

Январь 1956 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Roger Grenier, *Utilité du fait divers*, Т.М. n°17, p. 95.
2. Во Франции зеркальце часто использовали в качестве манка при охоте на жаворонков. — Прим. пер.
3. Maurice Blanchot, *Faux Pas*, p. 257, 259.
4. Cl. Edm. Magny. *Roman américain et Cinéma*. Poésie 45, n° 24, p. 69.
5. В переводе Норы Галь фраза звучит так: «Она поклонилась без улыбки, у нее было длинное, худое лицо». Камю А. Избранное. — М.: Радуга, 1988. — С. 39—96. — Прим. пер.
6. В переводе Н. Галь: «Я почувствовал себя затерянным между белесой, выгоревшей синевой неба и навязчивой чернотой вокруг: липко чернел разверзшийся гудрон, тускло чернела наша одежда, черным лаком блестел катафалк». — Прим. пер.
7. В переводе Н. Галь: «под неукротимым солнцем все вокруг содрогается». — Прим. пер.
8. В переводе Н. Галь: «Вот я с виду нищий и обездоленный. Но я уверен в себе и во всем... я уверен, что жив и что скоро умру... я прав и теперь и прежде, всегда был прав... что мне смерть других людей, любовь матери... что мне... другие судьбы, которые можно избрать, — ведь мне предназначена одна-единственная судьба, мне и еще миллиардам избранных... Все люди на све-

те — избранные. Других не существует. Рано или поздно всех осудят и приговорят». — Прим. пер.

9. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Полн. собр. соч. в 30 томах. — Л.: Наука, 1972—1988. — Т. 14. — С. 78—85. — Прим. пер.
10. Там же.
11. André Gide, *Dostoïevski*, p. 145.
12. This terrible desire to establish contact (англ.) — это ужасное желание установить связь (войти в контакт).— Прим. пер.
13. André Gide, *Dostoïevski*, p.185.
14. Кафка Ф. Избранное.— М.: Радуга, 1989. — С. 147 («Процесс», пер. Р. Райт-Ковалевой). — Прим. пер.
15. В поисках утраченного времени (1948) — роман Марселя Пруста, «Болота» (1895) — роман Андре Жида, «Миракль о розе» (1947) — роман французского драматурга, прозаика и поэта Жана Жене, «Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910) — роман Райнера Марии Рильке, «Путешествие на край ночи» (1932) — роман французского писателя Луи Фердинанда Селина, «Тошнота» (1938) — роман Жана Поля Сартра. — Прим. пер.
16. В переводе Л. Зониной 1968 года используется форма — «подозренье». — Прим. ред.
17. «*La Table Ronde*», janvier 1948, p. 145.
18. «Ни разу, — утверждал Пруст, ни один из моих персонажей не закрывает окна, не моет рук, не натягивает пальто, не произносит при знаком-

стве традиционной формулы. Если в моей книге и есть нечто новое, то именно это...» (Письмо Роберу Дрейфюсу).

19. Дядю и племянницу зовут Квентин, мать и дочь — Кадди.
20. Арнольд Тойнби (1889—1975) — английский историк и философ. — Прим. пер.
21. «Улисс» (1922) — роман Д. Джойса, «Под сенью девушек в цвету» (1919) — роман М. Пруста. — Прим. ред.
22. «Принцесса Клевская» (1678) — роман Мадам Де ля Файет, «Адольф» (1816) — роман Б. Констанана. — Прим. ред.
23. Именно эти мощные двигатели, эти хорошо заметные широкие движения, и только их, видят обычно авторы и читатели бихевиористских романов, вовлеченные в развитие действия и захваченные интригой. У них нет ни времени, ни средств, ни какого-либо другого инструмента для достаточно тонкого исследования, чтобы четко увидеть движения наиболее мимолетные и тонкие, которые могут скрываться в этих больших движениях.

Также становится понятным отвращение, испытываемое этими авторами к тому, что они именуют «анализом», который для них заключается в том, чтобы показать эти хорошо видимые массивные двигатели, и облегчая таким образом своим читателям и без того легкую работу, и создать у самих себя неловкое ощущение, что они ломаются в открытую дверь.

Любопытно, однако, наблюдать, как, для того, чтобы избежать скучного вращения в узком кругу привычных действий, где они не находят не одной по-настоящему стоящей вещи, захваченные желанием, свойственным всем романистам, — увести своих читателей в неизведанные пространства, захваченные, несмотря ни на что, существованием «темных тайников», но всегда твердо уверенные в том, что их раскрывает только действие, — они толкают своих персонажей на совершение странных, чудовищных поступков, которые читатель, с комфортом расположившийся в своей чистой совести и не находящийся в этих преступных действиях ничего того, что он научился видеть в своем собственном поведении, рассматривает с горделивым и ужасающим любопытством, а затем спокойно отодвигает, чтобы вернуться к своим баранам, как он делает это каждое утро и каждый вечер, после того, как прочтет в газетах о различных событиях. Причем густая тень, которая закрывает его собственные сумеречные пространства, ни на минуту не рассеивается.

24. Бихевиоризм (англ.) — направление в психологии, имеющее своим началом публикацию в США в 1913 г. статей Д.Б.Ватсона, предлагающих заменять «психологией поведения» «психологию самоанализа», которая стремится описать и объяснить «состояния сознания». — Прим. ред.
25. Домашняя лапша (итал.). — Прим. ред.

26. Зевксис — древнегреческий живописец (V—IV вв. до н. э.). — Прим. ред.
27. Жорж Онэ (1848 — 1918) — французский драматург. — Прим. ред.

Тексты на французском языке

Tropismes

I

Ils semblaient sourdre de partout, éclos dans la tiédeur un peu moite de l'air, ils s'écoulaient doucement comme s'ils suintaient des murs, des arbres grillagés, des bancs, des trottoirs sales, des squares.

Ils s'étiraient en longues grappes sombres entre les façades mortes des maisons. De loin en loin, devant les devantures des magasins, ils formaient des noyaux plus compacts, immobiles, occasionnant quelques remous, comme de légers engorgements.

Une quiétude étrange, une sorte de satisfaction désespérée émanait d'eux. Ils regardaient attentivement

les piles de linge de l'Exposition de Blanc, imitant habilement des montagnes de neige, ou bien une poupée dont les dents et les yeux, à intervalles réguliers, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient, toujours à intervalles identiques, s'allumaient de nouveau et de nouveau s'éteignaient.

Ils regardaient longtemps, sans bouger, ils restaient là, offerts, devant les vitrines, ils reportaient toujours à l'intervalle suivant le moment de s'éloigner. Et les petits enfants tranquilles qui leur donnaient la main, fatigués de regarder, distraits, patiemment, auprès d'eux, attendaient.

II

Ils s'arrachaient à leurs armoires à glace où ils étaient en train de scruter leurs visages. Se soulevaient sur leurs lits : « C'est servi, c'est servi », disait-elle. Elle rassemblait à table la famille, chacun caché dans son antre, solitaire, hargneux, épuisé. « Mais qu'ont-ils donc pour avoir l'air toujours vannés ? » disait-elle quand elle parlait à la cuisinière.

Elle parlait à la cuisinière pendant des heures, s'agitant autour de la table, s'agitant toujours, préparant des potions pour eux ou des plats, elle parlait, critiquant les gens qui venaient à la maison, les amis : « et les cheveux d'une telle qui vont foncer, ils seront comme ceux de sa mère, et droits ; ils ont de la chance, ceux qui n'ont pas besoin de permanente ». — « Mademoiselle a de beaux cheveux », disait la cuisinière, « ils sont épais, ils sont beaux malgré qu'ils ne bouclent pas ». — « Et un tel, je suis sûre qu'il ne vous a pas laissé quelque

chose. Ils sont avares, avares tous, et ils ont de l'argent, ils ont de l'argent, c'est dégoûtant. Et ils se privent de tout. Moi, je ne comprends pas ça. » — « Ah ! non, disait la cuisinière, non, ils ne l'emporteront pas avec eux. Et leur fille, elle n'est toujours pas mariée, et elle n'est pas mal, elle a de beaux cheveux, un petit nez, de jolis pieds aussi. » — « Oui, de beaux cheveux, c'est vrai, disait-elle, mais personne ne l'aime, vous savez, elle ne plaît pas. Ah ! C'est drôle vraiment ».

Et il sentait filtrer de la cuisine la pensée humble et crasseuse, piétinante, piétinant toujours sur place, toujours sur place, tournant en rond, en rond, comme s'ils avaient le vertige mais ne pouvaient pas s'arrêter, comme s'ils avaient mal au cœur mais ne pouvaient pas s'arrêter, comme on se ronge les ongles, comme on arrache par morceaux sa peau quand on pèle, comme on se gratte quand on a de l'urticaire, comme on se retourne dans son lit pendant l'insomnie, pour se faire plaisir et pour se faire souffrir, à s'épuiser, à en avoir la respiration coupée...

« Mais peut-être que pour eux c'était autre chose. » C'était ce qu'il pensait, écoutant, étendu sur son lit, pendant que comme une sorte de bave poisseuse leur pensée s'infiltrait en lui, se collait à lui, le tapissait intérieurement.

Il n'y avait rien à faire. Rien à faire. Se soustraire était impossible. Partout, sous des formes innombrables, « traîtres » (« c'est traître le soleil d'aujourd'hui, disait la concierge, c'est traître et on risque d'attraper du mal. Ainsi, mon pauvre mari, pourtant il aimait se soigner... »), partout, sous les apparences de la vie elle-même, cela vous happait au passage, quand vous passiez en courant devant la loge de la concierge, quand vous

répondiez au téléphone, déjeuniez en famille, invitiez des amis, adressiez la parole à qui que ce fût.

Il fallait leur répondre et les encourager avec douceur, et surtout, surtout ne pas leur faire sentir, ne pas leur faire sentir un seul instant qu'on se croyait différent. Se plier, se plier, s'effacer : « Oui, oui, oui, oui, c'est vrai, bien sûr », voilà ce qu'il fallait leur dire, et les regarder avec sympathie, avec tendresse, sans quoi un déchirement, un arrachement, quelque chose d'inattendu, de violent allait se produire, quelque chose qui jamais ne s'était produit et qui serait effrayant.

Il lui semblait qu'alors, dans un déferlement subit d'action, de puissance, avec une force immense, il les secouerait comme de vieux chiffons sales, les tordrait, les déchirerait, les détruirait complètement.

Mais il savait aussi que c'était probablement une impression fautive. Avant qu'il ait le temps de se jeter sur eux — avec cet instinct sûr, cet instinct de défense, cette vitalité facile qui faisait leur force inquiétante, ils se retourneraient sur lui et, d'un coup, il ne savait comment, l'assommeraient.

III

Ils étaient venus se loger dans des petites rues tranquilles, derrière le Panthéon, du côté de la rue Gay-Lussac ou de la rue Saint-Jacques, dans des appartements donnant sur des cours sombres, mais tout à fait décents et munis de confort.

On leur offrait cela ici, cela, et la liberté de faire ce qu'ils voulaient, de marcher comme ils voulai-

ent, dans n'importe quel accoutrement, avec n'importe quel visage, dans les modestes petites rues.

Aucune tenue n'était exigée d'eux ici, aucune activité en commun avec d'autres, aucun sentiment, aucun souvenir. On leur offrait une existence à la fois dépouillée et protégée, une existence semblable à une salle d'attente dans une gare de banlieue déserte, une salle nue, grise et tiède, avec un poêle noir au milieu et des banquettes en bois le long des murs.

Et ils étaient contents, ils se plaisaient ici, ils se sentaient presque chez eux, ils étaient en bons termes avec Mme la concierge, avec la crémière. ils portaient leurs vêtements à nettoyer à la plus consciencieuse et la moins chère teinturière du quartier.

Ils ne cherchaient jamais à se souvenir de la campagne où ils avaient joué autrefois, ils ne cherchaient jamais à retrouver la couleur et l'odeur de la petite ville où ils avaient grandi, ils ne voyaient jamais surgir en eux, quand ils marchaient dans les rues de leur quartier, quand ils regardaient les devantures des magasins, quand ils passaient devant la loge de la concierge et la saluaient très poliment, ils ne voyaient jamais se lever dans leur souvenir un pan de mur inondé de vie, ou les pavés d'une cour, intenses et caressants, ou les marches douces d'un perron sur lequel ils s'étaient assis dans leur enfance.

Dans l'escalier de leur maison, ils rencontraient parfois « le locataire du dessous », professeur au lycée, qui revenait de classe avec ses deux enfants, à quatre heures. Ils avaient tous les trois de longues têtes aux yeux pâles, luisantes et lisses comme de grands œufs d'ivoire. La porte de leur appartement s'entr'ouvrait un instant

pour les laisser passer. On les voyait poser leurs pieds sur des petits carrés de feutre placés sur le parquet de l'entrée — et s'éloigner silencieusement, glissant vers le fond sombre du couloir.

IV

Elles baragouinaient des choses à demi exprimées, le regard perdu et comme suivant intérieurement un sentiment subtil et délicat qu'elles semblaient ne pouvoir traduire.

Il les pressait : « Et pourquoi ? et pourquoi ? Pourquoi suis-je donc un égoïste ? Pourquoi un misanthrope ? Pourquoi cela ? Dites, dites ? »

Au fond d'elles-mêmes, elles le savaient, elles jouaient un jeu, elles se pliaient à quelque chose. Il leur semblait parfois qu'elles ne cessaient de regarder en lui une baguette qu'il maniait tout le temps comme pour les diriger, qu'il agitait doucement pour les faire obéir, comme un maître de ballet. Là, là, là, elles dansaient, tournaient et pivotaient, donnaient un peu d'esprit, un peu d'intelligence, mais comme sans y toucher, mais sans jamais passer sur le plan interdit qui pourrait lui déplaire.

« Et pourquoi ? Et pourquoi ? Et pourquoi ? »
 Allez donc ! En avant ! Ah, non, ce n'est pas cela ! En arrière ! En arrière ! Mais oui, le ton enjoué, oui, encore, doucement, sur la pointe des pieds, la plaisanterie et l'ironie. Oui, oui, on peut essayer, cela prend. Et l'air naïf maintenant pour oser dire des vérités qui pourraient sembler dures, pour s'occuper de lui, car il adorait cela, le taquiner, il adorait ce jeu. Là, attention, doucement,

doucement, cela devient dangereux, mais on peut l'essayer, il peut le trouver piquant, amusant, aguichant. Maintenant c'est une histoire, c'est l'histoire d'un scandale, de la vie intime entre gens qu'il connaît, chez qui il est reçu et qui l'estiment. Cela va l'intéresser, d'habitude il aime cela... Mais non ! ah ! c'était fou, cela ne l'intéresse pas ou cela lui a déplu : il se renfrogne tout à coup, comme il fait peur, il va les rabrouer d'un air furieux, grognon, il va leur dire quelque chose d'avalissant, les rendre (elles ne savent comment) conscientes de leur bassesse, sinon maintenant, du moins à la moindre occasion, sans qu'on puisse lui répondre, de sa manière détournée, si mauvaise.

Quel épuisement, mon Dieu ! Quel épuisement que cette dépense, ce sautaillement perpétuel devant lui : en arrière, en avant, en avant, en avant, et en arrière encore, maintenant mouvement tournant autour de lui, et puis encore sur la pointe des pieds, sans le quitter des yeux, et de côté et en avant et en arrière, pour lui procurer cette jouissance.

V

Par les journées de juillet très chaudes, le mur d'en face jetait sur la petite cour humide une lumière éclatante et dure.

Il y avait un grand vide sous cette chaleur, un silence, tout semblait en suspens ; on entendait seulement, agressif, strident, le grincement ; d'une chaise traînée sur le carreau, le claquement d'une porte. C'était dans cette chaleur, dans ce silence — un froid soudain, un déchirement.

Et elle restait sans bouger sur le bord de son lit, occupant le plus petit espace possible, tendue, comme attendant que quelque chose éclate, s'abatte sur elle dans ce silence menaçant.

Quelquefois le cri aigu des cigales, dans la prairie pétrifiée sous le soleil et comme morte, provoque cette sensation de froid, de solitude, d'abandon dans un univers hostile où quelque chose d'angoissant se prépare.

Etendu dans l'herbe sous le soleil torride, on reste sans bouger, on épie, on attend.

Elle entendait dans le silence, pénétrant jusqu'à elle le long des vieux papiers à raies bleues du couloir, le long des peintures sales, le petit bruit que faisait la clef dans la serrure de la porte d'entrée. Elle entendait se fermer la porte du bureau.

Elle restait là, toujours recroquevillée, attendant, sans rien faire. La moindre action, comme d'aller dans la salle de bains se laver les mains, faire couler l'eau du robinet, paraissait une provocation, un saut brusque dans le vide, un acte plein d'audace. Ce bruit soudain de l'eau dans ce silence suspendu, ce serait comme un signal, comme un appel vers eux, ce serait comme un contact horrible, comme de toucher avec la pointe d'une baguette une méduse et puis d'attendre avec dégoût qu'elle tressaille tout à coup, se soulève et se replie.

Elle les sentait ainsi, étalés, immobiles derrière les murs, et prêts à tressaillir, à remuer.

Elle ne bougeait pas. Et autour d'elle toute la maison, la rue semblaient l'encourager, semblaient considérer cette immobilité comme naturelle.

Il paraissait certain, quand on ouvrait la porte et qu'on voyait l'escalier, plein d'un calme implacable, impersonnel et sans couleur, un escalier qui ne semblait

pas avoir gardé la moindre trace des gens qui l'avaient parcouru, pas le moindre souvenir de leur passage, quand on se mettait derrière la fenêtre de la salle à manger et qu'on regardait les façades des maisons, les boutiques, les vieilles femmes et les petits enfants qui marchaient dans la rue, il paraissait certain qu'il fallait le plus longtemps possible — attendre, demeurer ainsi immobile, ne rien faire, ne pas bouger, que la suprême compréhension, que la véritable intelligence, c'était cela, ne rien entreprendre, remuer le moins possible, ne rien faire.

Tout au plus pouvait-on, en prenant soin de n'éveiller personne, descendre sans le regarder l'escalier sombre et mort, et avancer modestement le long des trottoirs, le long des murs, juste pour respirer un peu, pour se donner un peu de mouvement, sans savoir où l'on va, sans désirer aller nulle part, et puis revenir chez soi, s'asseoir au bord du lit et de nouveau attendre, replié, immobile.

VI

Le matin elle sautait de son lit très tôt, courait dans l'appartement, âcre, serrée, toute chargée de cris, de gestes, de halètements de colère, de « scènes ». Elle allait de chambre en chambre, furetait dans la cuisine, heurtait avec fureur la porte de la salle de bains que quelqu'un occupait, et elle avait envie d'intervenir, de diriger, de les secouer, de leur demander s'ils allaient rester là une heure ou de leur rappeler qu'il était tard, qu'ils allaient manquer le tram ou le train, que c'était trop tard, qu'ils manquaient quelque chose par leur laisser-aller, leur négligence, ou que leur déjeuner était

servi, qu'il était froid, qu'il attendait depuis deux heures, qu'il était glacé... Et il semblait qu'à ses yeux il n'y avait rien de plus méprisable, de plus bête, de plus haïssable, de plus laid, qu'il n'y avait pas de signe plus évident d'infériorité, de faiblesse, que de laisser refroidir, que de laisser attendre le déjeuner.

Ceux qui étaient des initiés, les enfants, se précipitaient. Les autres, insoucians et négligents envers ces choses, ignorant leur puissance dans cette maison, répondaient poliment, d'un air tout naturel et doux : « Merci beaucoup, ne vous inquiétez pas, je prends très volontiers du café un peu froid. » Ceux-là, les étrangers, elle n'osait rien leur dire, et pour ce seul mot, pour cette petite phrase polie par laquelle ils la repoussaient doucement, négligemment, du revers de la main, sans même la considérer, sans s'arrêter un seul instant à elle, pour cela seulement elle se mettait à les haïr.

Les choses ! les choses ! C'était sa force. La source de sa puissance. L'instrument dont elle se servait, à sa manière instinctive, infaillible et sûre, pour le triomphe, pour l'écrasement.

Quand on vivait près d'elle, on était prisonnier des choses, esclave rampant chargé d'elles, lourd et triste, continuellement guetté, traqué par elles.

Les choses. Les objets. Les coups de sonnette. Les choses qu'il ne fallait pas négliger. Les gens qu'il ne fallait pas faire attendre. Elle s'en servait comme d'une meute de chiens qu'elle sifflait à chaque instant sur eux ; « On sonne ! On sonne ! Dépêchez-vous, vite, vite, on vous attend. »

Même quand ils étaient cachés, enfermés dans leur chambre, elle les faisait bondir : « On vous appelle. Vous n'entendez donc pas ? Le téléphone. La porte. Il y

a un courant d'air. Vous n'avez pas fermé la porte, la porte d'entrée ? » Une porte avait claqué. Une fenêtre avait battu. Un souffle d'air avait traversé la chambre. Il fallait se précipiter, vite, vite, houspillé, bousculé, anxieux, tout laisser là et se précipiter, prêt à servir.

VII

Pas devant lui surtout, pas devant lui, plus tard, quand il ne serait pas là, mais pas maintenant. Ce serait trop dangereux, trop indécent de parler de cela devant lui.

Elle se tenait aux aguets, s'interposait pour qu'il n'entendît pas, parlait elle-même sans cesse, cherchait à le distraire : « La crise... et ce chômage qui va en augmentant. Bien sûr, cela lui paraissait clair, à lui qui connaissait si bien ces choses... Mais elle ne savait pas... On lui avait raconté pourtant... Mais il avait raison, quand on réfléchissait, tout devenait si évident, si simple... C'était curieux, navrant de voir la naïveté de tant de braves gens. » Tout allait bien. Il paraissait content. Tout en buvant son thé, il expliquait de son air indulgent, sûr de lui, et il faisait entendre parfois, plissant la joue, pressant la langue contre ses dents de côté pour en chasser un reste de nourriture, un bruit particulier, une sorte de sifflement, qui avait toujours chez lui un petit ton satisfait, insouciant.

Mais il se produisait parfois, malgré tous les efforts qu'elle faisait, un silence. Quelqu'un, se tournant vers elle, demandait si elle avait été voir les Van Gogh.

« Oui, oui, évidemment, elle était allée voir l'exposition (ce n'était rien, il ne devait pas faire atten-

tion, ce n'était rien, elle écarterait tout cela du revers de la main), elle y était allée un de ces dimanches après-midi où l'on ne sait jamais que faire. Evidemment, c'était très bien. »

Assez, assez maintenant, il fallait s'arrêter, ces gens ne sentaient donc rien, ils ne voyaient donc pas qu'il était là, qu'il écoutait. Elle avait peur... Mais ils ne s'en préoccupaient pas, ils continuaient.

Eh bien, puisqu'ils y tenaient, puisqu'elle ne pouvait pas les retenir — qu'ils les laissent donc entrer. Tant pis pour eux, qu'ils entrent pour un instant. Van Gogh, Utrillo ou un autre. Elle se mettrait devant eux pour essayer de les masquer un peu, pour qu'ils n'avancent pas trop, le moins possible, là, doucement, qu'ils marchent de côté docilement, longeant le mur. Là, là, ce n'était rien, il pouvait les regarder tranquillement : Utrillo était ivre, il venait de sortir de Sainte-Anne, et Van Gogh... Ah ! elle le lui donnait en mille, il ne devinerait jamais ce que Van Gogh pouvait tenir dans ce papier. Il tenait dans ce papier... son oreille coupée ! « L'homme à l'oreille coupée », bien sûr, il connaissait cela ? On voyait cela partout maintenant. Et voilà. C'était tout. Il n'était pas fâché ? Il n'allait pas se lever, la repousser brutalement, marcher sur eux, le regard fuyant, honteux, la lèvre mauvaise, hideusement retroussée ?

Non, non, elle avait tort de s'inquiéter. Il comprenait très bien. Il était indulgent, amusé. Il faisait entendre, plissant la joue, son petit sifflement, et l'on voyait toujours au fond de ses yeux ce gai reflet, cette lueur qui exprimait un sentiment placide de certitude, de douce sécurité, de contentement.

VIII

Quand il était avec des êtres frais et jeunes, des êtres innocents, il éprouvait le besoin douloureux, irrésistible, de les manipuler de ses doigts inquiets, de les palper, de les rapprocher de soi le plus près possible, de se les approprier.

Quand il lui arrivait de sortir avec l'un d'eux, d'emmener l'un d'eux « promener », il serrait fort, en traversant la rue, la petite main dans sa main chaude, prenante, se retenant pour ne pas écraser les minuscules doigts, pendant qu'il traversait en regardant avec une infinie prudence, à gauche et puis à droite, pour s'assurer qu'ils avaient le temps de passer, pour bien voir si une auto ne venait pas, pour que son petit trésor, son petit enfant chéri, cette petite chose vivante et tendre et confiante dont il avait la responsabilité, ne fût pas écrasée.

Et il lui apprenait, en traversant, à attendre longtemps, à faire bien attention, attention, attention, surtout très attention, en traversant les rues sur le passage clouté, car « il faut si peu de chose, car une seconde d'inattention suffit pour qu'il arrive un accident ».

Et il aimait aussi leur parler de son âge, de son grand âge et de sa mort. « Que diras-tu quand tu n'auras plus de grand-père, il ne sera pas là, ton grand-père, car il est vieux, tu sais, très vieux, il sera bientôt temps pour lui de mourir. Est-ce que tu sais ce qu'on fait quand on est mort ? Lui aussi, ton grand-père, il avait une maman. Ah ! où elle est maintenant ? Ah ! Ah ! où elle est maintenant, mon chéri ? elle est partie, il n'a plus de maman, elle est morte depuis longtemps, sa maman, elle est partie, il n'y en a plus, elle est morte. »

L'air était immobile et gris, sans odeur, et les maisons s'élevaient de chaque côté de la rue, les masses plates, fermées et mornes des maisons les entouraient, pendant qu'ils avançaient lentement le long du trottoir, en se tenant par la main. Et le petit sentait que quelque chose pesait sur lui, l'engourdissait. Une masse molle et étouffante, qu'on lui faisait absorber inexorablement, en exerçant sur lui une douce et ferme contrainte, en lui pinçant légèrement le nez pour le faire avaler, sans qu'il pût résister — le pénétrait, pendant qu'il trottinait doucement et très sagement, en donnant docilement sa petite main, en opinant de la tête très raisonnablement, et qu'on lui expliquait comme il fallait toujours avancer avec précaution et bien regarder d'abord à droite, puis à gauche, et faire bien attention, très attention, de peur d'un accident, en traversant le passage clouté.

IX

Elle était accroupie sur un coin du fauteuil, se tortillait, le cou tendu, les yeux protubérants : « Oui, oui, oui, oui, disait-elle, et elle approuvait chaque membre de phrase d'un branlement de la tête. Elle était effrayante, douce et plate, toute lisse, et seuls ses yeux étaient protubérants. Elle avait quelque chose d'angoissant, d'inquiétant et sa douceur était menaçante.

Il sentait qu'à tout prix il fallait la redresser, l'apaiser, mais que seul quelqu'un doué d'une force surhumaine pourrait le faire, quelqu'un qui aurait le courage de rester en face d'elle, là, bien assis, bien calé dans un autre fauteuil, qui oserait la regarder calmement, bien en face, saisir son regard, ne pas se détourner de son

tortillement. « Eh bien ! Comment allez-vous donc ? » il oserait cela. « Eh bien ! Comment vous portez-vous ? » il oserait le lui dire — et puis il attendrait. Qu'elle parle, qu'elle agisse, qu'elle se révèle, que cela sorte, que cela éclate enfin — il n'en aurait pas peur.

Mais lui n'aurait jamais la force de le faire. Aussi lui fallait-il contenir cela le plus longtemps possible, empêcher que cela ne sorte, que cela ne jaillisse d'elle, le comprimer en elle, à tout prix, n'importe comment.

Mais quoi donc ? Qu'était-ce ? Il avait peur, il allait s'affoler, il ne fallait pas perdre une minute pour raisonner, pour réfléchir. Et, comme toujours dès qu'il la voyait, il entrait dans ce rôle où par la force, par la menace, lui semblait-il, elle le poussait. Il se mettait à parler, à parler sans arrêt, de n'importe qui, de n'importe quoi, à se démener (comme le serpent devant la musique ? comme les oiseaux devant le boa ? il ne savait plus) vite, vite, sans s'arrêter, sans une minute à perdre, vite, vite, pendant qu'il en est temps encore, pour la contenir, pour l'amadouer. Parler, mais parler de quoi ? de qui ? de soi, mais de soi, des siens, de ses amis, de sa famille, de leurs histoires, de leurs désagréments, de leurs secrets, de tout ce qu'il valait mieux cacher, mais puisque cela pouvait l'intéresser, mais puisque cela pourrait la satisfaire, il n'y avait pas à hésiter, il fallait le lui dire, tout lui dire, se dépouiller de tout, tout lui donner, tant qu'elle serait là, accroupie sur un coin du fauteuil, toute douce, toute plate, se tortillant.

X

Dans l'après-midi elles sortaient ensemble, menaient la vie des femmes. Ah ! cette vie était extraordinaire ! Elles allaient dans des «thés», elles mangeaient des gâteaux qu'elles choisissaient délicatement, d'un petit air gourmand : éclairs au chocolat, babas et tartes.

Tout autour c'était une volière pépiante, chaude et gaîment éclairée et ornée. Elles restaient là, assises, serrées autour de leurs petites tables et parlaient.

Il y avait autour d'elles un courant d'excitation, d'animation, une légère inquiétude pleine de joie, le souvenir d'un choix difficile, dont on doutait encore un peu (se combinerait-il avec l'ensemble bleu et gris ? mais si pourtant, il serait admirable), la perspective de cette métamorphose, de ce rehaussement subit de leur personnalité, de cet éclat.

Elles, elles, elles, elles, toujours elles, voraces, pépientes et délicates.

Leurs visages étaient comme raidis par une sorte de tension intérieure, leurs yeux indifférents glissaient sur l'aspect, sur le masque des choses, le soulevaient un seul instant (était-ce joli ou laid ?), puis le laissaient retomber. Et les fards leur donnaient un éclat dur, une fraîcheur sans vie.

Elles allaient dans des thés. Elles restaient là, assises pendant des heures, pendant que des après-midi entières s'écoulaient. Elles parlaient : « Il y a entre eux des scènes lamentables, des disputes à propos de rien. Je dois dire que c'est lui que je plains dans tout cela quand même. Combien ? Mais au moins deux millions. Et rien que l'héritage de la tante Joséphine... Non... com-

ment voulez-vous ? Il ne l'épousera pas. C'est une femme d'intérieur qu'il lui faut, il ne s'en rend pas compte lui-même. Mais non, je vous le dis. C'est une femme d'intérieur qu'il lui faut... D'intérieur... D'intérieur... » On le leur avait toujours dit. Cela, elles l'avaient bien toujours entendu dire, elles le savaient : les sentiments, l'amour, la vie, c'était là leur domaine. Il leur appartenait.

Et elles parlaient, parlaient toujours, répétant les mêmes choses, les retournant, puis les retournant encore, d'un côté puis de l'autre, les pétrissant, les pétrissant, roulant sans cesse entre leurs doigts cette matière ingrate et pauvre qu'elles avaient extraite de leur vie (ce qu'elles appelaient « la vie », leur domaine), la pétrissant, l'étirant, la roulant jusqu'à ce qu'elle ne forme plus entre leurs doigts qu'un petit tas, une petite boulette grise.

XI

Elle avait compris le secret. Elle avait flairé où se cachait ce qui devait être pour tous le trésor véritable. Elle connaissait « l'échelle des valeurs ».

Pour elle, pas de conversations sur la forme des chapeaux et les tissus de chez Rémond. Elle méprisait profondément les chaussures à bouts carrés.

Comme un cloporte, elle avait rampé insidieusement vers eux et découvert malicieusement « le vrai de vrai », comme une chatte qui se poulèche et ferme les yeux devant le pot de crème déniché.

Maintenant elle le savait. Elle s'y tiendrait. On ne l'en délogerait plus. Elle écoutait, elle absorbait, glou-

tonne, jouisseuse et âpre. Rien ne devait lui échapper de ce qui leur appartenait : les galeries de tableaux, tous les livres qui paraissaient... Elle connaissait tout cela. Elle avait commencé par « Les Annales », maintenant elle se glissait vers Gide, bientôt elle irait prendre des notes, l'œil intense et cupide, à « L'Union pour la Vérité ».

Sur tout cela elle se promenait, flairait partout, soulevait tout de ses doigts aux ongles carrés ; dès qu'on parlait vaguement quelque part de cela, son regard s'allumait, elle tendait le cou avidement.

Ils en éprouvaient une répulsion indicible. Lui cacher cela — vite — avant qu'elle ne le flaire, l'emporter, le soustraire à son contact avilissant... Mais elle les déjouait, car elle connaissait tout. On ne pouvait lui cacher la cathédrale de Chartres. Elle savait tout sur elle. Elle avait lu ce qu'en pensait Péguy.

Dans les recoins les plus secrets, dans les trésors les mieux dissimulés, elle fouillait de ses doigts avides. Toute « l'intellectualité ». Il la lui fallait. Pour elle. Pour elle, car elle savait maintenant le véritable prix des choses. Il lui fallait l'intellectualité.

Ils étaient ainsi un grand nombre comme elle, parasites assoiffés et sans merci, sangsues fixées sur les articles qui paraissaient, limaces collées partout et répandant leur suc sur des coins de Rimbaud, suçant du Mallarmé, se passant les uns aux autres et engluant de leur ignoble compréhension *Ulysse* ou les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*.

« C'est si beau », disait-elle, en ouvrant d'un air pur et inspiré ses yeux où elle allumait une « étincelle de divinité ».

XII

Dans ses cours très suivis au Collège de France, il s'amusa de tout cela.

Il se plaisait à farfouiller, avec la dignité des gestes professionnels, d'une main implacable et experte, dans les dessous de Proust ou de Rimbaud, et étalant aux yeux de son public très attentif leurs prétendus miracles, leurs mystères, il expliquait « leur cas ».

Avec son petit œil perçant et malicieux, sa cravate toute faite et sa barbe carrée, il ressemblait énormément au Monsieur peint sur les réclames, qui recommande en souriant, le doigt levé : Saponite — la bonne lessive, ou bien la Salamandre modèle : économie, sécurité, confort.

« Il n'y a rien », disait-il, « vous voyez, je suis allé regarder moi-même, car je n'aime pas m'en laisser accroire, rien que je n'aie moi-même mille fois déjà étudié cliniquement, catalogué et expliqué.

« Ils ne doivent pas vous démonter. Tenez, ils sont entre mes mains comme des petits enfants tremblants et nus, et je les tiens dans le creux de ma main devant vous comme si j'étais leur créateur, leur père, je les ai vidés pour vous de leur puissance et de leur mystère, j'ai traqué, harcelé ce qu'il y avait en eux de miraculeux.

« Maintenant, ils sont à peine différents de ces intelligents, de ces curieux et amusants loufoques qui viennent me raconter leurs interminables histoires pour que je m'occupe d'eux, les apprécie et les rassure.

« Vous ne pouvez pas plus vous émouvoir que mes filles quand elles reçoivent leurs amies dans le sa-

lon de leur mère et bavardent gentiment et rient sans se soucier de ce que je dis à mes malades dans la pièce voisine. »

Ainsi il professait au Collège de France. Et partout alentour, dans les Facultés avoisinantes, aux cours de littérature, de droit, d'histoire ou de philosophie, à l'Institut et au Palais, dans les autobus, les métros, dans toutes les administrations, l'homme sensé, l'homme normal, l'homme actif, l'homme digne et sain, l'homme fort triomphait.

Evitant les boutiques pleines de jolis objets, les femmes qui trottaient alertement, les garçons de café, les étudiants en médecine, les agents, les clerks de notaire, Rimbaud ou Proust, arrachés de la vie, rejetés hors de la vie et privés de soutien, devaient errer sans but le long des rues, ou somnoler, la tête tombant sur la poitrine, dans quelque square poussiéreux.

XIII

On les voyait marcher le long des vitrines, leur torse très droit légèrement projeté en avant. leurs jambes raides un peu écartées, et leurs petits pieds cambrés sur leurs talons très hauts frappant durement le trottoir.

Avec leur sac sous le bras, leurs gantelets, leur petit « bibi » réglementaire juste comme il faut incliné sur leur tête, leurs cils longs et rigides piqués dans leurs paupières bombées, leurs yeux durs, elles trottaient le long des boutiques, s'arrêtaient tout à coup, furetaient d'un oeil avide et connaisseur.

Bien vaillamment, car elles étaient très résistantes, elles avaient depuis plusieurs jours couru à la re-

cherche à travers les boutiques d' « un petit tailleur sport », en gros tweed à dessins, « un petit dessin comme ça, je le vois si bien, il est à petits carreaux gris et bleus... Ah ! vous n'en avez pas ? où pourrais-je en trouver ? » et elles avaient recommencé leur course.

Le petit tailleur bleu... le petit tailleur gris... Leurs yeux tendus furetaient à sa recherche... Peu à peu il les tenait plus fort s'emparait d'elles impérieusement, devenait indispensable, devenait un but en soi, elles ne savaient plus pourquoi, mais qu'à tout prix il leur fallait atteindre.

Elles allaient, elles trottaient, grimpaient courageusement (plus rien ne les arrêterait) par des escaliers sombres, au quatrième ou au cinquième étage, « dans des maisons spécialisées, qui font du tweed anglais, où on est sûr de trouver cela », et, un peu agacées (elles commençaient à se fatiguer, elles allaient perdre courage), elles suppliaient : « Mais non, mais non, vous savez bien ce que je veux dire, à petits carreaux comme ça, avec des raies en diagonale... mais non, ce n'est pas ça, ce n'est pas ça du tout... Ah ! vous n'en avez pas ? Mais où puis-je en trouver ? J'ai regardé partout... Ah ! peut-être encore là ? Vous croyez ? Bon, je vais y aller... Au revoir... Mais oui, je regrette beaucoup, oui, pour une autre fois... » et elles souriaient tout de même, aimablement, bien élevées, bien dressées depuis de longues années, quand elles avaient couru encore avec leur mère, pour combiner, pour « se vêtir de rien », « car une jeune fille, déjà, a besoin de tant de choses, et il faut savoir s'arranger ».

XIV

Bien qu'elle se tût toujours et se tînt à l'écart, modestement penchée, comptant tout bas un nouveau point, deux mailles à l'endroit, maintenant trois à l'envers et puis maintenant un rang tout à l'endroit, si féminine, si effacée (ne faites pas attention , je suis très bien ainsi, je ne demande rien pour moi), ils sentaient sans cesse, comme en un point sensible de leur chair, sa présence.

Toujours fixés sur elle, comme fascinés, ils surveillaient avec effroi chaque mot, la plus légère intonation, la nuance la plus subtile, chaque geste, chaque regard ; ils avançaient sur la pointe des pieds, en se retournant au moindre bruit, car ils savaient qu'il y avait partout des endroits mystérieux, des endroits dangereux qu'il ne fallait pas heurter, pas effleurer, sinon, au plus léger contact, des clochettes, comme dans un conte d'Hoffmann, des milliers de clochettes à la note claire comme sa voix virginale — se mettraient en branle.

Mais parfois, malgré les précautions, les efforts, quand ils la voyaient qui se tenait silencieuse sous la lampe, semblable à une fragile et douce plante sous-marine toute tapissée de ventouses mouvantes, ils se sentaient glisser, tomber de tout leur poids écrasant tout sous eux : cela sortait d'eux, des plaisanteries stupides, des ricanements, d'atroces histoires d'anthropophages, cela sortait et éclatait sans qu'ils pussent le retenir. Et elle se repliait doucement — oh ! c'était trop affreux ! — songeait à sa petite chambre, au cher refuge où elle irait bientôt s'agenouiller sur sa descente de lit, dans sa chemise de toile froncée autour du cou, si enfantine, si pure, la petite Thérèse de Lisieux, sainte Catherine, Blan-

dine... et, serrant dans sa main la chaînette d'or de son cou, prierait pour leurs péchés.

Parfois aussi, quand tout allait si bien, quand elle se pelotonnait déjà tout aguichée, sentant qu'on abordait une de ces questions qu'elle aimait tant, quand on les discutait avec sincérité, gravement, ils s'esquivaient dans une pirouette de clown, le visage distendu par un sourire idiot, horrible.

XV

Elle aimait tant les vieux Messieurs comme lui, avec qui on pouvait parler, ils comprenaient tant de choses, ils connaissaient la vie, ils avaient fréquenté des gens intéressants (elle savait qu'il avait été l'ami de Félix Faure et qu'il avait baisé la main de l'Impératrice Eugénie).

Quand il venait dîner chez ses parents, tout enfantine, toute déferente (il était si savant), un peu intimidée, mais frétilante (ce serait si instructif d'entendre ses avis), elle allait au salon la première, lui tenir compagnie.

Il se soulevait péniblement : « Tiens ! vous voilà ! Eh bien, comment allez-vous donc ? Et comment ça va-t-il ? Et que faites vous ? Que faites vous de bon cette année ? Ah ! vous retournez encore en Angleterre ? Ah ! oui ? »

Elle y retournait. Vraiment, elle aimait tant ce pays. Les Anglais, quand on les connaissait...

Mais il l'interrompait : « L'Angleterre... Ah ! oui, l'Angleterre... Shakespeare ? Hein ? Hein ? Shake-

speare. Dickens. Je me souviens, tenez, quand j'étais jeune, je m'étais amusé à traduire du Dickens. Thackeray. Vous connaissez Thackeray ? Th... Th... C'est bien comme cela qu'ils prononcent ? Hein ? Thackeray ? C'est bien cela ? C'est bien comme cela qu'on dit ? »

Il l'avait agrippée et la tenait tout entière dans son poing. Il la regardait qui gigotait un peu, qui se débattait maladroitement en agitant en l'air ses petits pieds, d'une manière puérile, et qui souriait toujours, aimablement : « Mais oui, je crois que c'est bien ainsi. Oui. Vous prononcez bien. En effet, le t-h... Tha... Thackeray... Oui, c'est cela. Mais certainement, je connais *Vanity Fair*. Mais oui, c'est bien de lui. »

Il la tournait un peu pour mieux la voir : — « *Vanity Fair* ? *Vanity Fair* ? Ah, oui, vous en êtes sûre ? *Vanity Fair* ? C'est de lui ? »

Elle continuait à frétiller doucement, toujours avec son petit sourire poli, son expression d'attente quêtuse. Il serrait de plus en plus : « Et vous allez par où ? Par Douvres ? Par Calais ? Dover ? Hein ? par Dover ? C'est bien cela ? Dover ? »

Il n'y avait pas moyen de s'échapper. Pas moyen de l'arrêter. Elle qui avait tant lu... qui avait réfléchi à tant de choses... Il pouvait être si charmant... Mais il était dans un de ses mauvais jours, dans une de ses humeurs bizarres. Il allait continuer, sans pitié, sans répit : « Dover, Dover, Dover ? Hein ? Hein ? Thackeray ? Hein ? Thackeray ? L'Angleterre ? Dickens ? Shakespeare ? Hein ? Hein ? Dover ? Shakespeare ? Dover ? » tandis qu'elle chercherait à se dégager doucement, sans oser faire des mouvements brusques qui pourraient lui déplaire, et répondrait respectueusement d'une petite voix tout juste un peu voilée : « Oui, Dover, c'est bien

cela. Vous avez dû souvent faire ce voyage ?... Je crois que c'est plus commode par Douvres. Oui, c'est cela... Dover. »

Seulement quand il verrait arriver ses parents, il reviendrait à lui, il desserrerait son poing et, un peu rouge, un peu ébouriffée, sa jolie robe un peu froissée, elle oserait enfin, sans craindre de le mécontenter, s'échapper.

XVI

Maintenant ils étaient vieux, ils étaient tout usés, « comme de vieux meubles qui ont beaucoup servi, qui ont fait leur temps et accompli leur tâche », et ils poussaient parfois (c'était leur coquetterie) une sorte de soupir sec, plein de résignation, de soulagement, qui ressemblait à un craquement.

Par les soirs doux de printemps, ils allaient se promener ensemble, « maintenant que la jeunesse était passée, maintenant que les passions étaient finies », ils allaient se promener tranquillement, « prendre un peu le frais avant d'aller se coucher », s'asseoir dans un café, passer quelques instants en bavardant.

Ils choisissaient avec beaucoup de précautions un coin bien abrité (« pas ici : c'est dans le courant d'air, ni là : juste à côté des lavabos »), ils s'asseyaient — « Ah ! ces vieux os, on se fait vieux. Ah ! Ah ! » — et ils faisaient entendre leur craquement.

La salle avait un éclat souillé et froid, les garçons circulaient trop vite, d'un air un peu brutal, indifférent, les glaces reflétaient durement des visages fripés et des yeux clignotants.

Mais ils ne demandaient rien de plus, c'était cela, ils le savaient, il ne fallait rien attendre, rien demander, c'était ainsi, il n'y avait rien de plus, c'était cela, « la vie ».

Rien d'autre, rien de plus; ici ou là, ils le savaient maintenant.

Il ne fallait pas se révolter, rêver, attendre, faire des efforts, s'enfuir, il fallait juste choisir attentivement (le garçon attendait), serait-ce une grenadine ou un café ? crème ou nature ? en acceptant modestement de vivre — ici ou là — et de laisser passer le temps.

XVII

Quand il se mettait à faire beau, les jours de fête, ils allaient se promener dans les bois de la banlieue.

Les taillis broussailleux étaient percés de carrefours où convergeaient symétriquement des allées droites. L'herbe était rare et piétinée, mais sur les branches des feuilles fraîches commençaient à sortir ; elles ne parvenaient pas à jeter autour d'elles un peu de leur éclat et ressemblaient à ces enfants au sourire aigrelet qui plissent la figure sous le soleil dans les salles d'hôpital.

Ils s'asseyaient pour déjeuner au bord des routes ou bien dans les clairières pelées. Ils ne paraissaient rien voir, ils dominaient tout cela, les cris grêles des oiseaux, les bourgeons à l'aspect fautif, l'herbe tassée ; l'atmosphère épaisse dans laquelle ils vivaient toujours les entourait ici aussi, s'élevait d'eux comme une lourde et âcre vapeur.

Ils avaient amené avec eux le compagnon de leurs heures de repos, leur petit enfant solitaire.

Lorsque l'enfant voyait qu'ils commençaient à s'installer à l'endroit qu'ils avaient choisi, il ouvrait son pliant, le posait à côté d'eux et, s'accroupissant dessus, se mettait à racler la terre, à ramasser en tas des feuilles sèches et des cailloux.

Leurs paroles, mêlées aux inquiétants parfums de ce printemps chétif, pleines d'ombres où s'agitaient des formes confuses, l'enveloppaient.

L'air dense, comme gluant de poussière mouillée et de sèves, se collait à lui, adhérait à sa peau, à ses yeux.

Il refusait d'aller loin d'eux jouer avec d'autres enfants dans la prairie. Il restait là, agglutiné, et, plein d'une avidité morne, il absorbait ce qu'ils disaient.

XVIII

C'est aux environs de Londres, dans un cottage aux rideaux de percale, avec la petite pelouse par derrière, ensoleillée et toute mouillée de pluie.

La grande porte-fenêtre du studio, entourée de glycines, s'ouvre sur cette pelouse.

Un chat est assis tout droit, les yeux fermés, sur la pierre chaude.

Une demoiselle aux cheveux blancs, aux joues roses un peu violacées, lit devant la porte un magazine anglais.

Elle est assise là, toute raide, toute digne, toute sûre d'elle et des autres, solidement installée dans son

petit univers. Elle sait que dans quelques minutes on va sonner la cloche pour le thé.

La cuisinière Ada, en bas, devant la table couverte de toile cirée blanche, épluche les légumes. Son visage est immobile, elle a l'air de ne penser à rien. Elle sait que bientôt il sera temps de faire griller les « buns » et de sonner la cloche pour le thé.

XIX

Il était lisse et plat, deux faces planes — ses joues que tour à tour il leur offrait et où ils déposaient, de leurs lèvres tendues, un baiser.

Ils le prenaient et ils le trituraient, le retournaient en tous les sens, le piétinaient, se roulaient sur lui, se vautraient. Ils le faisaient tourner, et là, et là, et là, ils lui montraient d'inquiétants trompe-l'oeil, des fausses portes, des fausses fenêtres vers lesquelles il allait, crédule, et où il se cognait, se faisait mal.

Ils savaient depuis toujours comment le posséder entièrement, sans lui laisser un coin de fraîcheur, sans un instant de répit, comment le dévorer jusqu'à la dernière miette. Ils l'arpentaient, le mesuraient en affreux lotissements, en carrés, le parcouraient dans tous les sens; parfois ils le laissaient courir, le lâchaient, mais le reprenaient dès qu'il s'éloignait trop, s'en emparaient de nouveau. Il avait pris goût depuis l'enfance à cette dévoration — il se tendait, goûtait leur parfum âcre et sucré, s'offrait.

Le monde où ils l'avaient enfermé, où de toutes parts ils l'encerclaient, était sans issue. Partout leur

atroce clarté, leur lumière aveuglante qui nivelait tout, supprimait les ombres et les aspérités.

Ils connaissaient son goût pour leurs atteintes. sa faiblesse, aussi ne se gênaient-ils pas.

Ils l'avaient bien vidé et rembourré et lui montraient partout d'autres poupées, d'autres fantoches. Il ne pouvait pas leur échapper. Il ne pouvait que tourner vers eux poliment les deux faces lisses de ses joues, l'une après l'autre, pour leur baiser.

XX

Quand il était petit, la nuit il se dressait sur son lit, il appelait. Elles accouraient, allumaient la lumière, elles prenaient dans leurs mains les linges blancs, les serviettes de toilette, les vêtements, et elles les lui montraient. Il n'y avait rien. Les linges entre leurs mains devenaient inoffensifs, se recroquevillaient, devenaient figés et morts dans la lumière.

Maintenant qu'il était grand, il les faisait encore venir pour regarder partout, chercher en lui, bien voir et prendre entre leurs mains les peurs blotties en lui dans les recoins et les examiner à la lumière.

Elles avaient l'habitude d'entrer et de regarder et il allait au devant d'elles, il éclairait lui-même partout pour ne pas sentir leurs mains tâtonner dans l'obscurité. Elles regardaient — il se tenait immobile, sans oser respirer — mais il n'y avait rien nulle part, rien qui pût effrayer, tout semblait bien en ordre, à sa place, elles reconnaissaient partout des objets familiers, depuis longtemps connus, et elles les lui montraient. Il n'y avait

rien. De quoi avait-il peur ? Parfois, ici ou là, dans un coin, quelque chose semblait trembler vaguement, flageoler légèrement, mais d'une tape elles remettaient cela d'aplomb, ce n'était rien, une de ses craintes familières — elles la prenaient et elles la lui montraient : la fille de son ami était déjà mariée ? C'était cela ? Ou bien un tel qui était pourtant de la même promotion que lui avait eu de l'avancement, allait être décoré ? Elles arrangeaient, elles redressaient cela, ce n'était rien. Pour un instant, il se croyait plus fort, soutenu, rafistolé, mais déjà il sentait que ses membres devenaient lourds, inertes, s'engourdisaient dans cette attente figée, il avait, comme avant de perdre connaissance, des picotements dans les narines ; elles le voyaient se replier tout à coup, prendre son air bizarrement absorbé et absent ; alors, avec des tapes légères sur les joues — les voyages des Windsor, Lebrun, les quintuplées — elles le ranimaient.

Mais tandis qu'il revenait à lui et quand elles le laissaient enfin raccommodé, nettoyé, arrangé, tout bien accommodé et préparé, la peur se reformait en lui, au fond des petits compartiments, des tiroirs qu'elles venaient d'ouvrir, où elles n'avaient rien vu et qu'elles avaient refermés.

XXI

Dans son tablier noir en alpaga, avec sa croix épinglée chaque semaine sur sa poitrine, c'était une petite fille extrêmement « facile », une enfant très docile et très sage : « Il est pour les enfants. Madame, celui-là ? » demandait-elle à la papetière, quand elle n'était pas sûre, en achetant un journal illustré ou un livre.

Elle n'aurait jamais pu, oh, non, pour rien au monde elle n'aurait pu, déjà à cet âge-là, sortir de la boutique avec ce regard appuyé sur son dos, avec tout le long de son dos quand elle allait ouvrir la porte pour sortir, le regard de la papetière.

Elle était grande maintenant, petit poisson deviendra grand, mais oui, le temps passe vite, ah, c'est une fois passé vingt ans que les années se mettent à courir toujours plus vite, n'est-ce pas ? eux aussi trouvaient cela ? et elle se tenait devant eux dans son ensemble noir qui allait avec tout, et puis le noir, c'est bien vrai, fait toujours habillé... elle se tenait assise, les mains croisées sur son sac assorti, souriante, hochant la tête, apitoyée, oui, bien sûr elle avait entendu raconter, elle savait comme l'agonie de leur grand'mère avait duré, c'est qu'elle était si forte, pensez donc, ils n'étaient pas comme nous, elle avait conservé toutes ses dents à son âge... Et Madeleine ? Son mari... Ah, les hommes, s'ils pouvaient mettre au monde des enfants, ils n'en auraient qu'un seul, bien sûr, ils ne recommenceraient pas deux fois, sa mère, la pauvre femme, le répétait toujours — Oh ! oh ! les pères, les fils, les mères ! — l'aînée était une fille, eux qui avaient voulu avoir un fils d'abord, non, non, c'était trop tôt, elle n'allait pas se lever déjà, partir, elle n'allait pas se séparer d'eux, elle allait rester là, près d'eux, tout près, le plus près possible, bien sûr elle comprenait, c'est si gentil, un frère aîné, elle hochait la tête, elle souriait, oh, pas elle la première, oh, non, ils pouvaient être tout à fait rassurés, elle ne bougerait pas, oh, non, pas elle, elle ne pourrait jamais rompre cela tout à coup. Se taire ; les regarder ; et juste au beau milieu de la maladie de la grand'mère se dresser et, faisant un trou énorme, s'échapper en heurtant les parois déchirées et

courir en criant au milieu des maisons qui guettaient accroupies tout au long des rues grises, s'enfuir en enjambant les pieds des concierges qui prenaient le frais assises sur le seuil de leurs portes, courir la bouche tordue, hurlant des mots sans suite, tandis que les concierges lèveraient la tête au-dessus de leur tricot et que leurs maris abaisseraient leur journal sur leurs genoux et appuieraient le long de son dos, jusqu'à ce qu'elle tourne le coin de la rue, leur regard.

XXII

Parfois, quand ils ne le voyaient pas, il pouvait tout doucement, pour essayer de trouver autour de lui quelque chose de chaud, de vivant, passer la main le long de la colonne du buffet... ils ne le verraient pas ou peut-être ils croiraient qu'il se bornait — manie très répandue et après tout inoffensive — à conjurer le sort en « touchant du bois ».

S'il sentait derrière lui leur regard l'observant, comme le malfaiteur, dans les films drôles, qui, sentant dans son dos le regard de l'agent, achève son geste non-chalamment, lui donne une apparence désinvolte et naïve, il tapotait, pour bien les rassurer, avec trois doigts de la main droite, trois fois trois, le vrai geste efficace pour conjurer. C'est qu'ils le surveillaient de plus près, depuis qu'il avait été surpris dans sa chambre, lisant la Bible.

Les objets se méfiaient aussi beaucoup de lui et depuis très longtemps déjà, depuis que tout petit il les avait sollicités, qu'il avait essayé de se raccrocher à eux, de venir se coller à eux, de se réchauffer, ils avaient refusé de « marcher », de devenir ce qu'il voulait faire

d'eux, « de poétiques souvenirs d'enfance ». Ils étaient bien matés, les objets, bien dressés, ils avaient le visage effacé, anonyme, des serviteurs stylés ; ils connaissaient leur rôle et refusaient de lui répondre, de crainte, sans doute, de se voir donner congé.

Mais à part, très rarement, ce petit geste timide, il ne se permettait vraiment rien. Il avait réussi peu à peu à maîtriser toutes ses manies stupides, il en avait même moins maintenant qu'il n'était normalement toléré ; il ne collectionnait même pas — ce que, au vu de tous, les gens normaux faisaient — les timbres-poste. Il ne s'arrêtait jamais au milieu de la rue pour regarder — comme autrefois, à la promenade, quand sa bonne, mais allons donc ! allons ! le tirait, — il passait vite et n'entravait jamais la circulation sur la chaussée ; il passait devant les objets, même les plus accueillants, même les plus animés, sans leur jeter un regard de connivence.

En somme, ceux-mêmes de ses amis, de ses parents, qui étaient férus de psychiâtrie ne pouvaient rien lui reprocher, sinon, peut-être, devant ce manque chez lui d'inoffensives et délassantes lubies, devant son conformisme par trop obéissant, une légère tendance à l'asthénie.

Mais ils toléraient cela ; c'était, tout bien considéré, moins dangereux, moins indécent.

De temps à autre seulement, quand il était trop fatigué, sur leur conseil, il se permettait de partir seul faire un petit voyage. Et là-bas, quand il se promenait à la tombée du jour, dans les ruelles recueillies sous la neige, pleines de douce indulgence, il frôlait de ses mains les briques rouges et blanches des maisons et, se collant au mur, de biais, craignant d'être indiscret, il regardait à travers une vitre claire, dans une chambre au rez-de-

chaussée où l'on avait posé devant la fenêtre des pots de plantes vertes sur des soucoupes de porcelaine, et d'où, chauds, pleins, lourds d'une mystérieuse densité, des objets lui jetaient une parcelle — à lui aussi, bien qu'il fût inconnu et étranger — de leur rayonnement ; où un coin de table, la porte d'un buffet, la paille d'une chaise sortaient de la pénombre et consentaient à devenir pour lui, miséricordieusement pour lui aussi, puisqu'il se tenait là et attendait, un petit morceau de son enfance.

XXIII

Ils étaient laids, ils étaient plats, communs, sans personnalité, ils dataient vraiment trop, des clichés, pensait-elle, qu'elle avait vus déjà tant de fois décrits partout, dans Balzac, Maupassant, dans Madame Bovary, des clichés, des copies, la copie d'une copie, pensait-elle.

Elle aurait tant voulu les repousser, les empoigner et les rejeter très loin. Mais ils se tenaient autour d'elle tranquillement, ils lui souriaient, aimables, mais dignes, très décents, toute la semaine ils avaient travaillé, ils n'avaient toute leur vie compté que sur eux-mêmes, ils ne demandaient rien, rien d'autre que de temps en temps la voir ; de rajuster un peu entre elle et eux le lien, sentir qu'il était là, toujours bien à sa place le fil qui les reliait à elle. Ils ne voulaient rien d'autre que demander — comme c'était naturel, comme tout le monde faisait, quand on se rendait visite entre amis, entre parents — lui demander ce qu'elle avait fait de bon, si elle avait lu beaucoup ces derniers temps, si elle était sortie souvent, si elle avait vu cela, ces films, ne

les trouvait-elle pas bien... Eux ils avaient tellement aimé Michel Simon, Jovet, ils avaient tellement ri, passé une si bonne soirée...

Et quant à tout cela, les clichés, les copies, Balzac, Flaubert, Madame Bovary, oh ! ils savaient très bien, ils connaissaient tout cela, mais ils n'avaient pas peur — ils la regardaient gentiment, ils souriaient, ils semblaient se sentir en lieu sûr auprès d'elle, ils semblaient le savoir, qu'ils avaient été tant regardés, dépeints, décrits, tant sucés qu'ils en étaient devenus tout lisses comme des galets, tout polis, sans une entaille, sans une prise. Elle ne pourrait pas les entamer. Ils étaient à l'abri.

Ils l'entouraient, tendaient vers elle leurs mains : « Michel Simon... Jovet... Ah , il avait fallu, n'est-ce pas, s'y prendre bien à l'avance pour retenir ses places... Après, on n'aurait plus trouvé de billets où à des prix exorbitants, rien que des places de loges, des baignoires... » Ils resserraient le lien un peu plus fort, bien doucement, discrètement, sans faire mal, ils rajustaient le fil ténu, tiraient...

Et peu à peu une faiblesse, une mollesse, un besoin de se rapprocher d'eux, d'être approuvée par eux, la faisait entrer avec eux dans la ronde. Elle sentait comme sagement (Oh , oui... Michel Simon... Jovet...) bien sagement, comme une bonne petite fille docile, elle leur donnait la main et tournait avec eux.

Ah , nous voilà enfin tous réunis, bien sages, faisant ce qu'auraient approuvé nos parents, nous voilà donc enfin tous là, convenables, chantant en chœur comme de braves enfants qu'une grande personne invisible surveille pendant qu'ils font la ronde gentiment en se donnant une menotte triste et moite.

XXIV

Ils se montraient rarement, ils se tenaient tapis dans leurs appartements, au fond de leurs pièces sombres et ils guettaient.

Ils se téléphonaient les uns aux autres, furetaient, se rappelaient, happaient le moindre indice, le plus faible signe.

Certains se délectaient à découper l'annonce du journal révélant que sa mère avait besoin d'une couturière à la journée.

Ils se souvenaient de tout, ils veillaient jalousement : se tenant par les mains en un rond bien tendu, ils l'entouraient.

Leur humble confrérie aux visages à demi effacés et ternis se tenait autour de lui en cercle.

Et quand ils le voyaient qui rampait honteusement pour essayer de se glisser entre eux, ils abaissaient vivement leurs mains entrelacées et, tous s'accroupissant ensemble autour de lui, ils le fixaient de leur regard vide et obstiné, avec leur sourire légèrement infantile.

L'ère du soupçon

ESSAIS SUR LE ROMAN

PRÉFACE

L'intérêt que suscitent depuis quelque temps les discussions sur le roman, et notamment les idées exprimées par les tenants de ce qu'on nomme le « Nouveau Roman », porte bien des gens à s'imaginer que ces romanciers sont de froids expérimentateurs qui ont commencé par élaborer des théories, puis qui ont voulu les mettre en pratique dans leurs livres. C'est ainsi qu'on a pu dire que ces romans étaient des « expériences de laboratoire ».

Et dès lors on pourrait croire que, m'étant formé certaines opinions sur le roman actuel, sur son évolution, son contenu et sa forme, je me suis, un beau

jour, efforcée, de les appliquer, en écrivant mon premier livre, Tropismes, et les livres qui l'ont suivi.

Rien n'est plus erroné qu'une telle opinion.

Les articles réunis dans ce volume, publiée à partir de 1947, ont suivi de loin la parution de Tropismes. J'ai commencé à écrire Tropismes en 1932. Les textes qui composaient ce premier ouvrage étaient l'expression spontanée d'impressions très vives, et leur forme était aussi spontanée et naturelle que les impressions auxquelles elle donnait vie.

Je me suis aperçue en travaillant que ces impressions étaient produites par certains mouvements, certaines actions intérieures sur lesquelles mon attention s'était fixée depuis longtemps. En fait, me semble-t-il, depuis mon enfance.

Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence.

Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot — pas même les mots du monologue intérieur — ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous des sensations souvent très intenses, mais brèves, il n'était possible de les communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues. Il fallait aussi décomposer ces mouvements et les faire se déployer dans

la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti. Le temps n'était plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi.

Leur déploiement constitue de véritables drames qui se dissimulent derrière les conversations les plus banales, les gestes les plus quotidiens. Ils débouchent à tout moment sur ces apparences qui à la fois les masquent et les révèlent.

Les drames constitués par ces actions encore inconnues m'intéressaient en eux-mêmes. Rien ne pouvait en distraire mon attention. Rien ne devait en distraire celle du lecteur: ni caractères des personnages, ni intrigue romanesque à la faveur de laquelle, d'ordinaire, ces caractères se développent, ni sentiments connus et nommés. A ces mouvements qui existent chez tout le monde et peuvent à tout moment se déployer chez n'importe qui, des personnages anonymes, à peine visibles, devaient servir de simple support.

Mon premier livre contenait en germe tout ce que, dans mes ouvrages suivants, je n'ai cessé de développer. Les tropismes ont continué à être la substance vivante de tous mes livres. Seulement ils se sont déployés davantage: l'action dramatique qu'ils constituent s'est allongée, et aussi s'est compliqué ce feu constant entre eux et ces apparences, ces lieux communs sur lesquels ils débouchent au-dehors: nos conversations, le caractère que nous paraissions avoir, ces personnages que nous sommes les uns aux yeux des autres, les sentiments convenus que nous croyons éprouver et ceux que nous décelons chez autrui, et cette action dramatique superficielle, constituée par l'intrigue, qui n'est qu'une grille conventionnelle que nous appliquons sur la vie.

Mes premiers livres : Tropismes, paru en 1939, Portrait d'un inconnu, paru en 1948, n'ont éveillé à peu près aucun intérêt. Ils semblaient aller à contre-courant.

J'ai été amenée ainsi à réfléchir — ne serait-ce que pour me justifier ou me rassurer ou m'encourager — aux raisons qui m'ont poussée à certains refus, qui m'ont imposé certaines techniques, à examiner certaines œuvres du passé, du présent, à pressentir celles de l'avenir, pour découvrir à travers elles un mouvement irréversible de la littérature et voir si mes tentatives s'inscrivaient dans ce mouvement.

C'est ainsi que j'ai été conduite, en 1947, un an après avoir terminé Portrait d'un inconnu, à étudier sous un certain jour l'oeuvre de Dostoïevski et de Kafka. On opposait une littérature métaphysique, celle de Kafka, à une littérature qu'on qualifiait avec dédain de « psychologique ». C'est pour réagir contre cette discrimination simpliste que j'ai écrit mon premier essai: De Dostoïevski à Kafka.

On commence maintenant à comprendre qu'il ne faut pas confondre sous la même étiquette la vieille analyse des sentiments, cette étape nécessaire, mais dépassée, avec la mise en mouvement de forces psychiques inconnues et toujours à découvrir dont aucun roman moderne ne peut se passer.

Quand j'écrivais le second essai : L'ère du soupçon, on n'entendait guère parler de romans « traditionnels » ou de « recherches ». Ces termes, employés à propos du roman, avaient un air prétentieux et suspect. Les critiques continuaient à juger les romans comme si rien n'avait bougé depuis Balzac. Feignaient-ils d'ignorer ou avaient-ils oublié tous les changements profonds qui s'étaient produits dans cet art dès le début du siècle ?

Depuis l'époque où j'ai écrit cet article, il n'est question que de recherches et de techniques. L'anonymat du personnage, qui était pour moi une nécessité que je m'efforçais de défendre, semble être aujourd'hui de règle pour tous les jeunes romanciers. Je pense que l'intérêt principal de cet article, paru en 1950, vient de ce qu'il a marqué le moment à partir duquel une nouvelle manière de concevoir le roman devait enfin s'imposer.

Lorsque a paru l'essai Conversation et sous-conversation, Virginia Woolf était oubliée ou négligée, Proust et Joyce méconnus en tant que précurseurs ouvrant la voie au roman actuel. J'ai voulu montrer comment l'évolution du roman, depuis les bouleversements que ces auteurs lui avaient fait subir dans le premier quart de ce siècle, rendait nécessaire une révision du contenu et des formes du roman et notamment du dialogue.

Aujourd'hui les romanciers traditionnels eux-mêmes, qui paraissent si bien se contenter des formes les plus périmées du dialogue, commencent à avouer que le dialogue leur « pose des problèmes ». On ne voit guère de jeune romancier qui ne s'efforce de les résoudre.

Le dernier essai, intitulé Ce que voient les oiseaux, oppose un réalisme neuf et sincère à la littérature néo-classique, comme à la littérature prétendument réaliste ou engagée qui ne montre plus que des apparences et quimérite, elle, d'être considérée comme un formalisme.

Est-il besoin d'ajouter que la plupart des idées exprimées dans ces articles constituent certaines bases essentielles de ce qu'on nomme aujourd'hui le « Nouveau Roman ».

Nathalie Sarraute.

**De Dostoïevski
à Kafka**

Le roman, entend-on couramment répéter, se sépare actuellement en deux genres bien distincts : le roman psychologique et le roman de situation. D'un côté, ceux de Dostoïevski, de l'autre, ceux de Kafka. A en croire M. Roger Grenier ¹, le fait divers lui-même, illustrant le paradoxe fameux d'Oscar Wilde, se répartit entre ces deux genres. Mais, dans la vie comme dans la littérature, ceux de Dostoïevski, paraît-il, se font rares. « Le génie de notre époque, constate M. Grenier, souffle en faveur de Kafka... Même en U. R. S. S., on ne voit plus comparaître en Cour d'Assises de personnages dostoïevskiens. » C'est à « l'*homo absurdus*, habitant sans vie d'un siècle dont le prophète est Kafka » qu'on a, dit-il, aujourd'hui affaire.

Cette crise de ce qu'on nomme avec une certaine ironie, en le plaçant entre guillemets comme entre des pincettes, « le psychologique », née, semble-t-il, de la condition de l'homme moderne, écrasé par une civilisation mécanique, « réduit, selon le mot de M^{me} Cl. Edm. Magny, au triple déterminisme de la faim, de la sexualité, de la classe sociale : Freud, Marx et Pavlov », semble avoir marqué cependant, pour les écrivains comme pour les lecteurs, une ère de sécurité et d'espoir.

Le temps était bien passé où Proust avait pu oser croire qu' « en poussant son impression aussi loin que le permettrait son pouvoir de pénétration » (il pourrait) « essayer d'aller jusqu'à ce fond extrême où gît la vérité, l'univers réel, notre impression authentique ». Chacun savait bien maintenant, instruit par des déceptions successives, qu'il n'y avait pas d'extrême fond. « Notre impression authentique » s'était révélée comme étant à fonds multiples; et ces fonds s'étagaient à l'infini.

Celui que l'analyse de Proust avait dévoilé n'était déjà plus qu'une surface. Une surface, à son tour, cet autre fond que le monologue intérieur, sur lequel on avait pu baser de si légitimes espoirs, avait réussi à mettre au jour. Et le bond immense accompli par la psychanalyse, brûlant les étapes et traversant d'un seul coup plusieurs fonds, avait démontré l'inefficacité de l'introspection classique et fait douter de la valeur absolue de tout procédé de recherche.

L'homo absurdus fut donc la colombe de l'arche, le messenger de la délivrance.

On pouvait enfin sans remords abandonner les tentatives stériles, les pataugeages épuisants et les éner-vants coupages de cheveux en quatre ; l'homme mo-

derne, corps sans âme ballotté par des forces hostiles, n'était rien d'autre en définitive que ce qu'il apparaissait au-dehors. La torpeur inexpressive, l'immobilité qu'un regard superficiel pouvait observer sur son visage, quand il s'abandonnait à lui-même, ne cachait pas de mouvements intérieurs. Ce tumulte au silence pareil », que les amateurs du psychologique avaient cru percevoir dans son âme, n'était, après tout, que silence.

Sa conscience n'était faite que d'une trame légère « d'opinions convenues, reçues telles quelles du groupe auquel il appartient », et ces clichés eux-mêmes recouvraient « un néant profond », une quasi totale « absence de soi-même ». Le « for intérieur », « l'ineffable intimité avec soi » n'avait été qu'un miroir à alouettes. « Le psychologique », source de tant de déceptions et de peines, n'existait pas.

Cette constatation apaisante apportait avec elle ce sentiment délicieux de vigueur renouvelée et d'optimisme qu'amènent d'ordinaire les liquidations et les renoncements.

On pouvait regrouper ses forces et, oubliant les déboires passés, repartir « sur de nouvelles bases ». Des voies plus accessibles et plus riantes semblaient s'ouvrir de toutes parts. Le cinéma, art plein de promesses, allait faire profiter de ses techniques toutes neuves le roman auquel tant d'efforts infructueux avaient fait retrouver une juvénile et touchante modestie. La saine simplicité du jeune roman américain, sa vigueur un peu rude redonneraient, par l'effet d'une contagion bienfaisante, un peu de vitalité et de sève à notre roman, débilité par l'abus de l'analyse et menacé de dessèchement sénile. L'objet littéraire pourrait retrouver les contours pleins, l'aspect fini, lisse et dur, des belles œuvres

classiques. L'élément « poétique » et purement descriptif où le romancier ne voyait trop souvent qu'un vain ornement, qu'il ne laissait passer qu'avec parcimonie, après un minutieux filtrage, perdrait son rôle humiliant d'auxiliaire, exclusivement soumis aux exigences du psychologique, et s'épanouirait un peu partout, sans contrainte. Du même coup, le style, pour la plus grande satisfaction de ces « gens de goût » qui inspiraient à Proust tant d'appréhension craintive, retrouverait ce galbe pur, cette élégante sobriété, si difficilement compatibles avec les contorsions, les piétinements, les subtilités alambiquées ou les lourdeurs embourbées du psychologique.

Et, tout près de nous, Kafka, dont le message se combinait de si heureuse façon avec celui des Américains, montrait quelles régions encore inexplorées pourraient s'ouvrir à l'écrivain, débarrassé enfin de cette triste myopie qui le forçait à examiner de tout près chaque objet et l'empêchait de voir plus loin que le bout de son nez.

Enfin ceux que retenaient encore, malgré toutes ces assurances et ces promesses, certains scrupules, et qui continuaient à tendre une oreille inquiète pour bien s'assurer que derrière l'épaisseur du silence ne subsistait pas quelque écho de l'ancien tumulte, pouvaient être pleinement rassurés. Cette parcelle de l'univers que le roman nouveau se bornait prudemment à circonscrire, à la différence de la matière informe et molle qui cède et se défait sous les coups de scalpel de l'analyse, formait un tout compact et dur, absolument indécomposable. Sa dureté même et son opacité préservaient sa complexité et sa densité intérieures et lui donnaient une force de pénétration qui lui permettait d'atteindre non les régions superficielles et arides de l'intellect du lecteur, mais ces régions infiniment fécondes, « distraites et sans défense

de l'âme sensitive ». Elle y provoquait un choc mystérieux et salutaire, une sorte de commotion émotive qui permettait d'appréhender d'un seul coup et comme dans un éclair l'objet tout entier avec toutes ses nuances, ses complexités possibles et même — si, par hasard, il s'en trouvait — ses abîmes. Il n'y avait donc rien à perdre et, semblait-il, tout à gagner.

Quand parut *l'Étranger* d'Albert Camus, on put croire à bon droit qu'il comblerait tous les espoirs : comme toute œuvre de réelle valeur, il tombait à point nommé ; il répondait à notre attente ; il cristallisait les velléités en suspens. Nous n'avions désormais plus rien à envier à personne. Nous avions, nous aussi, notre *homo absurdus*. Et il avait sur les héros de Dos Passos ou de Steinbeck eux-mêmes cet incontestable avantage d'être dépeint non, comme eux, à distance et du dehors, mais du dedans, par le procédé classique de l'introspection cher aux amateurs du psychologique : c'était de tout près, et, pour ainsi dire, installés aux premières loges, que nous pouvions constater son néant intérieur.

« Cet Étranger est, en effet, comme l'écrivait Maurice Blanchot², par rapport à lui-même comme si un autre le voyait et parlait de lui... Il est tout à fait en dehors. Il est d'autant plus soi qu'il semble moins penser, moins sentir, être d'autant moins intime avec soi. L'image même de la réalité humaine lorsqu'on la dépouille de toutes les conventions psychologiques, lorsqu'on prétend la saisir par une description faite uniquement du dehors, privée de toutes les fausses explications subjectives... » Et M^{me} Cl. Edm. Magny³ : « Camus veut nous faire apparaître le néant intérieur de son héros, et, à travers lui, notre propre néant... Meursault est l'homme dépouillé de tous les vêtements de confection dont la

société babille le vide normal de son être, sa conscience... Les sentiments, les réactions psychologiques qu'il cherche à atteindre en lui (tristesse durant la mort de sa mère, amour pour Maria, regret du meurtre de l'Arabe), il ne les y trouve pas : il ne trouve que la vision absolument semblable à celle que peuvent avoir les autres de ses propres comportements. »

Et, en effet, au cours de cette scène de l'enterrement de sa mère, s'il lui arrive de trouver en lui-même quelques-uns de ces sentiments qu'était parvenue à découvrir, non sans un certain émoi craintif, la classique analyse, quelques-unes de ces pensées fugitives, « ombreuses et timides », qu'elle avait décelées (parmi tant d'autres) « glissant avec la rapidité furtive des poissons » — tel le plaisir que lui procure une belle matinée passée à la campagne, le regret de la promenade que cet enterrement lui fait manquer ou le souvenir de ce qu'habituellement il faisait à cette heure matinale, — par contre, tout ce qui a trait, de près ou de loin, à sa mère, et non seulement le banal chagrin (il aurait pu, sans trop nous surprendre, éprouver, comme une des héroïnes de Virginia Woolf, un sentiment de délivrance et de satisfaction), mais tout sentiment ou pensée quelconque semble avoir été, comme par un coup de baguette magique, radicalement supprimé. Dans cette conscience si bien nettoyée et parée, pas la moindre bribe de souvenir se rattachant à des impressions d'enfance, pas l'ombre la plus légère de ces sentiments de confection que sentent glisser en eux ceux mêmes qui se croient le mieux gardés contre les émotions conventionnelles et les réminiscences littéraires.

On songerait presque, tant semble profond cet état d'anesthésie, à ces malades de Janet qui souffrent de

ce qu'il a nommé « les sentiments du vide » et qui vont répétant : « Tous mes sentiments ont disparu... Ma tête est vide... Mon cœur est vide... les personnes comme les choses, tout m'est indifférent... Je peux faire tous les actes, mais en les faisant je n'ai plus ni joie ni peine... Rien ne me tente, rien ne me dégoûte... Je suis une statue vivante, qu'il m'arrive n'importe quoi, il m'est impossible d'avoir pour rien une sensation ou un sentiment... »

Rien de commun, pourtant, malgré ces similitudes de langage, entre le héros d'Albert Camus et les malades de Janet. Ce Meursault qui se montre, sur certains points, si insensible, si fruste et comme un peu hébété, révèle par ailleurs un raffinement du goût, une délicatesse exquise. Le style même dans lequel il s'exprime fait de lui, bien plutôt que l'émule du héros mugissant de Steinbeck, l'héritier de la Princesse de Clèves et d'Adolphe. Il est, comme dirait l'abbé Bremond, « tout semé de roses d'hiver ». Cet Étranger a l'acuité vigoureuse du trait, la richesse de palette d'un grand peintre : « Elle a incliné sans un sourire son visage osseux et long »... « J'étais un peu perdu entre le ciel bleu et blanc et la monotonie de ces couleurs, noir gluant du goudron ouvert, noir terne des habits, noir laqué de la voiture »... Il note avec la tendresse d'un poète les jeux délicats de lumière et d'ombre et les nuances changeantes du ciel. Il se souvient du « soleil débordant qui faisait tressaillir le paysage » et « d'une odeur de nuit et de fleurs ». Il entend une « plainte... montée lentement, comme une fleur née du silence ». Un goût sans défaillance guide le choix de ses épithètes. Il nous parle d' « un cap *somnolent* », d' « un souffle *obscur* ».

Mais il y a plus troublant encore. Si l'on en juge par les détails qui retiennent son attention — tel

l'épisode de la maniaque ou celui, surtout, du vieux Salamano qui hait et martyrise son chien et l'aime en même temps d'une profonde et émouvante tendresse — il ne déteste pas, avec prudence, certes, et retenue, côtoyer aussi les abîmes. Malgré « l'ingénuité », « l'inconscience » avec laquelle il révèle, comme dit Maurice Blanchot, que « le vrai, le constant mode de l'homme, c'est un : je ne pense pas, je n'ai rien à penser », il est infiniment plus averti qu'on ne croit. Telle remarque qu'il laisse échapper, comme : « Tous les êtres sains (ont) plus ou moins souhaité la mort de ceux qu'ils aimaient », montre bien qu'il lui est arrivé, et plus souvent sans doute qu'à quiconque, de pousser vers des zones interdites et dangereuses quelques pointes assez avancées.

De ces contradictions si apparentes provient probablement le sentiment de malaise dont on ne peut se défaire tout au long de ce livre. A la fin seulement, quand, incapable de se contenir davantage, le héros d'Albert Camus sent que « quelque chose... a crevé en (lui) » et « déverse... tout le fond de (son) cœur », nous nous sentons, avec lui, délivrés : « ... J'avais l'air d'avoir les mains vides. Mais j'étais sûr de moi, sûr de tout... sûr de ma vie et de cette mort qui allait venir... J'avais eu raison, j'avais encore raison, j'avais toujours raison... Que m'importaient la mort des autres, l'amour d'une mère, que m'importaient... les vies qu'on choisit, les destins qu'on élit, puisqu'un seul destin devait m'élire moi-même et avec moi des milliards de privilégiés... Tout le monde était privilégié... Il n'y avait que des privilégiés... Les autres aussi on les condamnerait un jour. »

Enfin! Nous y voilà donc. Ce dont nous nous étions timidement doutés se trouve d'un seul coup confirmé. Ce jeune employé, si simple et si rude, dans lequel

on nous invitait à reconnaître l'homme nouveau que nous attendions, s'en trouvait, en réalité, aux antipodes. Son attitude, qui avait pu rappeler, par moments, le négativisme têtu d'un enfant boudeur, était un parti pris résolu et hautain, un refus désespéré et lucide, un exemple et peut-être une leçon. La frénésie volontaire, propre aux véritables intellectuels, avec laquelle il cultive la sensation pure, son égoïsme très conscient, fruit de quelque tragique expérience dont il a rapporté, grâce à cette sensibilité exceptionnelle qui est la sienne, un sentiment aigu et constant du néant (ne nous avait-il pas laissé entendre qu'autrefois, « quand (il était) étudiant, (il avait) beaucoup d'ambition... » mais que, « quand (il a) dû abandonner (ses) études, (il a) très vite compris que tout cela était sans importance réelle »), rapprochent l'Étranger de l'Immoraliste de Gide.

Ainsi, par la vertu de l'analyse, de ces explications psychologiques qu'Albert Camus avait pris, jusqu'au dernier moment, tant de soin d'éviter, les contradictions et les invraisemblances de son livre s'expliquent et l'émotion à laquelle nous nous abandonnons enfin sans réserve se trouve justifiée.

La situation où s'est trouvé Albert Camus rappelle assez celle du roi Lear recueilli par la moins avantagee de ses filles. C'est à ce « psychologique », qu'il avait, par un minutieux sarclage, cherché à extirper et qui a repoussé de toutes parts comme l'ivraie, qu'il doit finalement son salut.

Mais, si apaisés que nous soyons en refermant son livre, nous ne pouvons nous empêcher de conserver contre l'auteur un certain ressentiment : nous lui en voulons de nous avoir trop longtemps égarés. La façon dont il se comporte à l'égard de son héros nous fait un peu

trop penser à ces mères qui s'obstinent à vêtir leurs filles robustes et déjà adultes de jupes trop courtes. Dans cette lutte inégale, le psychologique, comme la nature, a repris le dessus.

Mais peut-être Albert Camus a-t-il cherché, au contraire, à nous démontrer par une gageure l'impossibilité, sous nos climats, de se passer de psychologie. Si tel était son propos, il a pleinement réussi.

Mais alors, dira-t-on, et Kafka ? Qui pourrait soutenir que son *homo absurdus*, à lui aussi, n'a été qu'un mirage ? Aucune attitude volontaire chez lui, aucun souci didactique, aucun parti pris. Il n'a pas besoin de se livrer à d'impossibles travaux de sarclage : sur les terres dénudées où il nous entraîne, pas le moindre brin d'herbe ne peut pousser.

Pourtant rien n'est plus arbitraire que de l'opposer, ainsi qu'on le fait souvent aujourd'hui, à celui qui a été sinon son maître, du moins son précurseur, comme il a été — qu'ils le sachent ou non — le précurseur de presque tous les écrivains européens de notre temps.

Sur ces terres immenses dont Dostoïevski a ouvert l'accès, Kafka a tracé une voie, une seule voie étroite et longue, il a poussé dans une seule direction et il est allé jusqu'au bout. Pour nous en assurer, il nous faut, surmontant nos répugnances, revenir un instant en arrière et plonger au plus épais du tumulte. Dans la cellule du vénérable père Zossime, en présence d'une nombreuse assistance, le vieux Karamazov entre en scène et se présente : « Vous voyez devant vous un bouffon, un bouffon, en vérité ! C'est ainsi que je me recommande... une vieille habitude, hélas ! » et il se contorsionne, il grimace, une sorte de danse de Saint-Guy disloque tous ses mouvements, il s'exhibe dans des poses grotesques,

il décrit avec une féroce et âcre lucidité comment il s'est mis dans des situations humiliantes, il emploie, en parlant, ces diminutifs à la fois humbles et agressifs, ces petits mots sucrés et corrosifs, chers à tant de personnages de Dostoïevski, il ment effrontément et, pris en flagrant délit, il retombe aussitôt sur ses pieds... on ne peut jamais le prendre au dépourvu, il se connaît : « je le savais, figurez-vous, et même, savez-vous, je l'ai senti aussitôt que je me suis mis à parler et même j'ai senti (car il a d'étranges divinations) que c'est vous le premier qui me le feriez remarquer », il s'abaisse encore davantage comme s'il savait qu'ainsi il abaisse les autres avec lui, les avilit, il ricane, il se confesse : « c'est tout de suite, juste à l'instant, tout en racontant, que j'ai tout inventé... c'était pour faire plus piquant », car, pareil à un malade sans cesse occupé à guetter en lui-même les symptômes de son mal, le regard tourné vers lui-même, il se scrute, il s'épie : c'est pour les amadouer, pour se les concilier, c'est pour les désarmer qu'il se démène ainsi, « c'est pour être plus aimable que je grimace, et d'ailleurs, parfois, je ne sais pas moi-même pourquoi ». Il fait penser, tandis qu'il tourne sur lui-même, à ces clowns qui, tout en pirouettant, dépouillent l'un après l'autre tous leurs vêtements : « d'ailleurs, je ne dis pas, il y a peut-être aussi un malin esprit en moi » et de nouveau il rampe : « du reste de petit format, s'il était plus important, il aurait élu un autre logis », et aussitôt il se redresse et mord : « pas le vôtre, vous aussi vous êtes un piètre logis. » Le Staretz essaie de poser sur lui une main apaisante... « Je vous prie instamment de ne pas vous inquiéter, de ne pas vous gêner... soyez tout à fait comme chez vous... Et surtout (car il scrute, lui aussi, sans une ombre d'indignation ou de dégoût, la

matière trouble qui bouillonne et déborde) et surtout, n'ayez pas si honte de vous-même car c'est de là seulement que tout provient. » — « Tout à fait comme chez moi, vraiment ? c'est-à-dire au naturel ? Oh, c'est trop, c'est beaucoup trop, je n'irai pas moi-même jusque-là », il lance une plaisanterie obscène de collégien et aussitôt redevient sérieux : le Staretz l'a bien compris, c'est pour se conformer à l'idée qu'ils se font de lui, pour renchérir encore sur eux qu'il se contorsionne, « parce qu'il me semble, quand je vais vers les gens... que tout le monde me prend pour un bouffon. Alors je me dis : faisons le bouffon... car tous, jusqu'au dernier, vous êtes plus vils que moi, voilà pourquoi je suis un bouffon... c'est par honte, éminent Père ; par honte... » L'instant d'après il s'agenouille et « il est difficile, même alors, de savoir s'il plaisante ou s'il est ému : « Maître, que faire pour gagner la vie éternelle? » Le Staretz se rapproche un peu plus : « Surtout ne vous mentez pas à vous-même... celui qui se ment à soi-même... est le premier à s'offenser... il sait que personne ne l'a offensé... et pourtant il s'offense jusqu'à en éprouver de la satisfaction, une grande jouissance... » En connaisseur averti, le vieux Karamazov apprécie : « Justement, justement, je me suis senti offensé toute ma vie jusqu'à la jouissance, pour l'esthétique, parce que ce n'est pas seulement agréable, mais c'est beau, parfois, d'être offensé... vous avez oublié cela, vénérable père : c'est beau! »... Il bondit, il pirouette une fois de plus sur lui-même et rejette un nouveau costume d'arlequin : « Vous croyez que je mens toujours ainsi et que je fais le bouffon? Sachez que c'est exprès, pour vous éprouver, que j'ai joué cette comédie. Je vous tâtais... y a-t-il une place pour mon humilité, auprès de votre orgueil?... »

Comment, tandis que nous émergeons de ce tourbillon, ne pas admirer le crédit que les partisans de la méthode qui consiste à se contenter prudemment de contourner l'objet du dehors, doivent accorder au lecteur (lui concédant ainsi ce que, par une curieuse contradiction, ils refusent à leurs personnages) pour imaginer qu'il peut lui être possible de percevoir, par une sorte d'intuition magique, même après la lecture d'un long roman, ne serait-ce qu'une partie de ce que les six pages que nous venons de très grossièrement résumer, lui ont révélé.

Toutes ces contorsions bizarres — et l'on s'en voudrait de le faire remarquer, s'il ne se trouvait encore aujourd'hui des gens qui, comme M. Léautaud, se permettent de parler sérieusement de « l'aliéné Dostoïevski » — tous ces bonds désordonnés et ces grimaces, avec une précision rigoureuse, sans complaisance ni coquetterie, traduisent au-dehors, telle l'aiguille du galvanomètre qui retrace en les amplifiant les plus infimes variations d'un courant, ces mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs, contradictoires, évanescents, de faibles tremblements, des ébauches d'appels timides et de reculs, des ombres légères qui glissent, et dont le jeu incessant constitue la trame invisible de tous les rapports humains et la substance même de notre vie.

Sans doute, les procédés employés par Dostoïevski pour traduire ces mouvements sous-jacents, étaient-ils des procédés de primitif. S'il avait vécu à notre époque, sans doute les instruments plus délicats d'investigation dont disposent les techniques modernes lui eussent-ils permis d'appréhender ces mouvements à leur naissance et d'éviter toutes ces invraisemblables gesticulations. Mais, à se servir de nos techniques, peut-être eût-il plus perdu que gagné. Elles l'eussent incliné

à plus de réalisme et à une plus étroite minutie, mais il eût perdu l'originalité et la hardiesse ingénue du trait et abandonné un peu de son pouvoir poétique d'évocation et de sa puissance tragique.

Et, disons-le tout de suite, ce que révèlent ces soubresauts, ces virevoltes et ces pirouettes, ces divinations et ces confessions, n'a absolument rien à voir avec ce décevant et abstrait exposé de motifs auquel on reproche aujourd'hui d'aboutir à nos procédés d'analyse. Ces mouvements sous-jacents, ce tourbillonnement incessant, semblable au mouvement des atomes, que toutes ces grimaces mettent au jour, ne sont eux-mêmes rien d'autre que de l'action et ne diffèrent que par leur délicatesse, leur complexité, leur nature — pour employer un mot cher à Dostoïevski — « souterraine », des grosses actions de premier plan que nous montre un roman de Dos Passos ou un film.

Ces mouvements, on les retrouve, à des degrés d'intensité divers, avec des variantes infinies, chez tous les personnages de Dostoïevski : chez le héros des *Mémoires écrits dans un souterrain*, chez Hippolyte ou Le-bedieff, chez Grouchenka ou Rogojine, et surtout, plus précis, plus compliqués, plus délicats et plus amples qu'ailleurs, chez l'Éternel mari. Ce sont, chez lui, on s'en souvient, les mêmes bonds furtifs, les mêmes passes savantes, les mêmes feintes, les mêmes fausses ruptures, les mêmes tentatives de rapprochement, les mêmes extraordinaires pressentiments, les mêmes provocations, le même jeu subtil, mystérieux, où la haine se mêle à la tendresse, la révolte et la fureur à une docilité d'enfant, l'abjection à la plus authentique fierté, la ruse à l'ingénuité, l'extrême délicatesse à l'extrême grossièreté, la familiarité à la déférence ; il taquine, excite, attaque, il

rampe et guette, il fuit quand on le cherche, il s'installe quand on le chasse, il essaie d'attendrir et aussitôt il mord, il pleure et révèle son amour, il se dévoue, se sacrifie, et se penche quelques instants après, le rasoir à la main, pour tuer ; il parle le même langage doux et tendre, un peu moqueur et obséquieux, semé de diminutifs rampants et agressifs, de mots prolongés servilement par ces suffixes sifflants qui, dans la langue russe du temps, marquaient une sorte de déférence âcre et sucrée, et, par moments, il se redresse gravement de toute sa taille d'homme, il domine, gratifie, pardonne généreusement, écrase.

On pourrait, tant ces attitudes se répètent à travers mille situations diverses, dans toute l'oeuvre de Dostoïevski, lui reprocher presque une certaine monotonie. On a l'impression, par moments, de se trouver en présence d'une véritable obsession, d'une idée fixe.

« Tous ses personnages, écrit Gide⁴, sont taillés dans la même étoffe. L'orgueil et l'humilité restent les secrets ressorts de leurs actes, encore qu'en raison des dosages divers, les réactions en soient diaprées. » Mais il semble que l'humilité et l'orgueil ne sont, à leur tour, que des modalités, des diaprures. Derrière eux, il y a un autre ressort plus secret encore, un mouvement dont l'orgueil et l'humilité ne sont que des répercussions. C'est sans doute à ce mouvement initial, qui donne l'impulsion à tous les autres, à ce lieu où toutes les lignes de force qui parcourent l'immense masse tumultueuse convergent, que Dostoïevski faisait allusion quand il parlait de ce « fond », « mon éternel fond », d'où il tirait, disait-il, « la matière de chacun de ses ouvrages, bien que la forme en soit différente ». Ce lieu de rencontre, ce « fond », il est assez difficile de le définir. Peut-être pourrait-on en donner une idée en disant qu'il n'est pas autre chose, en

définitive, que ce que Katherine Mansfield nommait avec une sorte de crainte et peut-être un léger dégoût : « this terrible desire to establish contact ».

C'est ce besoin continu et presque maniaque de contact, d'une impossible et apaisante étreinte, qui tire tous ces personnages comme un vertige, les incite à tout moment à essayer par n'importe quel moyen de se frayer un chemin jusqu'à autrui, de pénétrer en lui le plus loin possible, de lui faire perdre son inquiétante, son insupportable opacité, et les pousse à s'ouvrir à lui à leur tour, à lui révéler leurs plus secrets replis. Leurs dissimulations passagères, leurs bonds furtifs, leurs cachotteries, leurs contradictions, et ces inconséquences dans leur conduite, que parfois ils semblent multiplier à plaisir et faire miroiter aux yeux d'autrui, ne sont chez eux que des coquetteries, des agaceries pour piquer sa curiosité et l'obliger à se rapprocher. Leur humilité n'est qu'un appel timide, détourné, une manière de se montrer tout proche, accessible, désarmé, ouvert, offert, tout livré, tout abandonné à la compréhension, à la générosité d'autrui : toutes les barrières que dressent la dignité, la vanité, sont abattues, chacun peut s'approcher, entrer sans crainte, l'accès est libre. Et leurs brusques sursauts d'orgueil ne sont que des tentatives douloureuses, devant l'intolérable refus, la fin de non-recevoir opposée à leur appel, quand leur élan a été brisé, quand la voie qu'avait cherché à emprunter leur humilité se trouve barrée, pour faire rapidement machine arrière et parvenir, en empruntant une autre voie d'accès, par la haine, par le mépris, par la souffrance infligée, ou par quelque action d'éclat, quelque geste plein d'audace et de générosité, qui surprend et confond, à rétablir le contact, à reprendre possession d'autrui.

De cette impossibilité de se poser solidement à l'écart, à distance, de se tenir « sur son quant à soi », dans un état d'opposition ou même de simple indifférence, provient leur malléabilité étrange, cette singulière docilité avec laquelle, à chaque instant, comme pour amadouer les autres, pour se les concilier, ils se modèlent sur l'image d'eux-mêmes que les autres leur renvoient. De là aussi cette impulsion qui pousse à tout moment ceux qui se sentent avilis à s'avilir davantage encore et à forcer les autres à se vautrer avec eux dans le même avilissement. Si, comme le remarque André Gide⁵, « ils ne savent pas, ils ne peuvent pas devenir jaloux », s'ils « ne connaissent de la jalousie que la souffrance », c'est que la rivalité que suppose la jalousie produit justement cet insupportable antagonisme, cette rupture qu'ils veulent éviter à tout prix ; aussi cette rivalité est-elle chez eux à chaque instant détruite, submergée par une curieuse tendresse, ou par ce sentiment très particulier qu'on peut à peine appeler de la haine, qui n'est chez eux qu'une manière de se rapprocher de son rival, de l'atteindre, de l'êtreindre à travers l'objet aimé.

Cette fin de non-recevoir, « ce sage ne-pas-comprendre » dont parlait Rilke et dont il disait qu'il est « accepter d'être seul, (alors) que lutte et mépris sont des façons de prendre part aux choses », ce ne-pas-comprendre chez eux ne se rencontre presque jamais. Immanquablement le contact s'établit. L'appel est toujours entendu. La réponse vient à tout coup, qu'elle soit élan de tendresse et de pardon ou bien lutte et mépris.

Car, si pour certains privilégiés, comme Aliocha, le père Zossime ou l'Idiot, les voies qui conduisent à autrui sont les voies royales, larges et droites, de l'amour, d'autres, moins heureux, ne trouvent devant eux

que des chemins boueux et tortueux, certains ne savent marcher qu'à reculons, en butant sur mille obstacles, mais tous vont au même but.

Chacun répond, chacun comprend. Chacun sait qu'il n'est qu'un assemblage fortuit, plus ou inoins heureux, d'éléments provenant d'un même fond commun, que tous les autres recèlent en eux ses propres possibilités, ses propres vellétés ; de là vient que chacun juge les actions des autres comme il juge les siennes propres, de tout près, du dedans, avec toutes leurs innombrables nuances et leurs contradictions qui empêchent les classifications, les étiquetages grossiers ; de là vient que personne ne peut jamais avoir de la conduite d'autrui cette vision panoramique qui seule permet la rancune ou le blâme ; de là cette curiosité inquiète avec laquelle chacun scrute sans cesse l'âme d'autrui ; de là ces surprenantes divinations, ces pressentiments, cette lucidité, ce don surnaturel de pénétration, qui ne sont pas seulement le privilège de ceux qu'éclaire l'amour chrétien, mais de tous ces personnages louches, de ces parasites au langage sucré et âcre, de ces larves qui fouillent sans cesse et remuent les bas-fonds de l'âme et flairent avec délices la boue nauséabonde.

Le crime même, l'assassinat qui est comme l'ultime aboutissement de tous ces mouvements, le fond du gouffre vers lequel à tout moment tous se penchent, pleins de crainte et d'attrait, n'est chez eux qu'une suprême étreinte et la seule définitive rupture. Mais même cette rupture suprême peut encore être réparée grâce à la confession publique par laquelle le criminel verse son crime dans le patrimoine commun.

En fait, dans toute l'œuvre de Dostoïevski, peut-être à une seule exception près, la rupture défini-

tive, l'irréparable séparation ne se produit jamais. Si parfois l'un des deux partenaires se permet de faire un trop grand écart, ose le prendre de loin, de haut, comme fait Veltchaninov dans *l'Éternel mari*, quand, « les jeux » étant finis depuis longtemps, il est redevenu l'homme du monde satisfait qu'il avait été autrefois, avant que les jeux ne commencent, un bref rappel à l'ordre suffit (une main qui refuse de se tendre, trois mots : « Et Lise, alors ? ») pour qu'aussitôt le vernis mondain craquelé et tombe et que le contact soit rétabli.

Dans un seul de ses récits, — et c'est aussi le seul vraiment désespéré — les *Mémoires écrits dans un souterrain* qui se trouvent comme aux confins, à l'extrême pointe de toute l'œuvre, on se souvient comment, par l'impitoyable refus qu'opposent à l'homme du souterrain ses camarades, ces petits fonctionnaires bornés et plats, ce jeune officier dont le nom a pour racine le mot qui signifie « animal » ou « bête », ce Zverkov à la « stupide tête de bélier », aux manières élégantes, adroites et assurées, pleines de politesse distante, qui « l'examine en silence comme un insecte curieux », tandis qu'il se démène devant eux, lance vers eux vainement ses appels honteux, grotesques, la rupture s'accomplit.

Ce besoin continuel d'établir un contact — trait de caractère primordial du peuple russe auquel l'œuvre de Dostoïevski tient si fortement par toutes ses racines — a contribué à faire de la terre russe la terre d'élection, la véritable terre noire du psychologique.

Quoi de plus propre, en effet, que ces interrogations passionnées et ces réponses, que ces approches, ces reculs feints, ces fuites et ces poursuites, ces agaceries et ces frottements, ces chocs, ces caresses, ces morsures, ces étreintes, quoi de plus propre à chauf-

fer, agiter, faire affleurer et se répandre au-dehors l'immense masse tremblotante dont le flux et le reflux incessants, la vibration à peine perceptible est la pulsation même de la vie?

Sous la pression du tumulte, l'enveloppe qui le contient s'amincit et se déchire. Il se produit comme un déplacement, du dehors vers le dedans, du centre de gravité du personnage, déplacement que le roman moderne n'a cessé d'accentuer.

On a souvent noté l'impression irréelle — on dirait qu'ils sont tous vus par transparence — que nous font les héros de Dostoïevski, malgré les descriptions minutieuses auxquelles, pour satisfaire aux exigences de son époque, il se croyait obligé.

C'est que ses personnages tendent déjà à devenir ce que les personnages de roman seront de plus en plus, non point tant des « types » humains en chair et en os, comme ceux que nous croyons apercevoir autour de nous et dont le dénombrement infini semblait être le but essentiel du romancier, que de simples supports, des porteurs d'états parfois encore inexplorés que nous retrouvons en nous-mêmes.

Il se pourrait que le snobisme mondain de Proust, qui se répercute, avec un caractère d'obsession presque maniaque, dans tous ses personnages, ne soit pas autre chose qu'une variété de ce même besoin obsédant de fusion, mais poussé et cultivé sur un sol tout différent, dans la société parisienne, formaliste et raffinée, du faubourg Saint-Germain du début de ce siècle. En tout cas, l'œuvre de Proust nous montre déjà comment ces états (il faudrait dire ces mouvements) complexes et subtils dont il parvient, dans sa quête anxieuse, à capter, à travers tous ses héros, les infimes diaprures, sont ce qui subsiste

dans cette œuvre de plus précieux et de plus solide, alors que les enveloppes, peut-être un peu trop épaisses, Swann, Odette, Oriane de Guermantes ou les Verdurin, prennent déjà le chemin de ce vaste musée Grévin où sont relégués, tôt ou tard, les « types » littéraires.

Mais, pour en revenir à Dostoïevski, ces mouvements, sur lesquels toute son attention et celle de tous ses héros et celle du lecteur se concentre, puisés dans un fond commun, et qui, telles des gouttelettes de mercure, tendent sans cesse, à travers les enveloppes qui les séparent, à se rejoindre et à se mêler dans la masse commune ; ces états baladeurs qui traversent toute son œuvre, passent d'un personnage à l'autre, se retrouvent chez tous, sont réfractés dans chacun suivant un indice différent, et nous présentent chaque fois une de leurs innombrables nuances encore inconnues, nous font pressentir quelque chose qui serait comme un nouvel unanimisme.

Entre cette œuvre, source toujours vive de recherches et de techniques nouvelles, lourde encore de tant de promesses, et celle de Kafka qu'on cherche aujourd'hui à lui opposer, le lien paraît évident. Si l'on envisageait la littérature comme une course de relais jamais interrompue, il semble bien que ce serait des mains de Dostoïevski, plus sûrement que de celles d'aucun autre, que Kafka aurait saisi le témoin.

Son K. dont le nom même se réduit à une simple initiale, n'est, on s'en souvient, que le plus mince des supports. Et le sentiment ou le faisceau de sentiments que rassemble et retient l'enveloppe légère, que sontils, sinon ce même désir passionné et anxieux, d'« établir un contact » qui traverse comme un fil conducteur toute l'œuvre de Dostoïevski? Mais, tandis que la quête des personnages de Dostoïevski les conduit, au sein du

monde le plus fraternel qui soit, à rechercher une sorte d'interpénétration, de fusion totale et toujours possible des âmes, c'est vers un but à la fois plus modeste et plus lointain que tendent tous les efforts des héros de Kafka. Il s'agit pour eux de devenir seulement, « aux yeux de ces gens qui les regardent avec tant de méfiance... non pas peut-être leur ami, mais enfin leur concitoyen »... ou de pouvoir comparaître et se justifier devant des accusateurs inconnus et inaccessibles, ou de chercher à sauvegarder, malgré tous les obstacles, avec ceux mêmes qui leur sont le plus proches, quelques pauvres semblants de rapports.

Mais par son obstination désespérée, par la profondeur de la souffrance humaine, par la détresse et l'abandon total qu'elle révèle, cette humble recherche déborde le plan psychologique et peut se prêter à toutes les interprétations métaphysiques.

Cependant, ceux qui voudraient s'assurer que les héros de Kafka n'ont rien à voir avec ces personnages de roman que leurs auteurs, par besoin de simplifier, par parti pris ou par souci didactique, ont vidés de « toute pensée et de toute vie subjective » et qu'on nous présente comme « l'image même de la réalité humaine lorsqu'on la dépouille de toutes les conventions psychologiques », ceux-là n'auraient qu'à relire les minutieuses et subtiles analyses auxquelles, dès que s'établit entre eux le plus léger contact, se livrent, avec une lucidité passionnée, les personnages de Kafka.

Telles ces dissections savantes de la conduite et des sentiments de K. à l'égard de Frieda, opérées au moyen du plus fin scalpel, tour à tour par l'hôtelière, puis par Frieda, puis par K. lui-même, et qui révèlent le jeu compliqué de rouages délicats, un miroitement

d'intentions, d'impulsions, de calculs, d'impressions, de pressentiments multiples et souvent contradictoires.

Mais ces moments de sincérité, ces états de grâce, sont aussi rares que les contacts (amour — si l'on peut appeler ainsi leurs étranges rapports — de Frieda et de K. ou haine de l'hôtelière pour K.) à la faveur desquels ils peuvent se produire.

Si l'on voulait situer le point exact de l'œuvre de Dostoïevski à partir duquel Kafka aurait « pris le départ », on le trouverait sans doute dans ces *Mémoires écrits dans un souterrain* qui sont, nous l'avons vu, comme à l'ultime limite, à l'extrême pointe de cette œuvre.

Le héros de ces *Mémoires* sait qu'il n'est plus, pour « l'officier (qui le) prend par les épaules, et sans une explication, sans un mot, le déplace et passe comme s'(il) n'existait pas », rien d'autre qu'un simple objet, ou, aux yeux de ce Zverkov à « tête de bélier », qu'un « insecte curieux » ; il se sent, tandis qu'il essaie de se mêler à la foule et « se glisse de la façon la plus odieuse entre les passants », « pareil à un insecte » ; il « prend conscience très nettement qu'il n'est au milieu d'eux qu'une « mouche », « une vilaine mouche ». Ce point extrême où, pour un instant très court, il se trouve — car il aura rapidement sa revanche, il trouvera facilement à portée de sa main des êtres humains (telle cette Lise qu'il pourra aussitôt faire souffrir et dont il pourra se faire tant aimer et haïr) avec qui la plus étroite fusion sera toujours possible — ce point extrême où il n'est qu'un instant acculé, ce sera précisément, grossi aux dimensions d'un interminable cauchemar, le monde sans issue où se débattront les héros de Kafka.

On connaît cet univers où ne cesse de se jouer un jeu de colin-maillard sinistre, où l'on avance toujours

dans la fausse direction, où les mains tendues « griffent le vide », où tout ce qu'on touche se dérobe, où celui qu'on agrippe un instant et qu'on tâte d'une main anxieuse se transforme tout à coup ou s'échappe, où les appels sont toujours trompeurs, où les questions ne reçoivent pas de réponse, où « les autres » ce sont ceux qui vous jettent dehors « sans mot dire, mais avec toute la force possible », car chez eux « l'hospitalité n'est pas d'usage », ils « n'ont pas besoin d'hôtes », ceux qui regardent sans bouger ou oublient par distraction de voir votre main que vous « tenez tendue, pensant toujours qu'ils vont la saisir », ceux qui, lorsqu'on leur demande « si on ne pourrait pas venir les voir (car) on se sent un peu seul », se contentent de jeter leur adresse à titre « de renseignement plutôt que d'invitation », ceux qui, si on leur dit qu'on va s'asseoir auprès d'eux, répondent : « je m'en irai »; ceux qui, en votre présence, parlent de vous comme d'une chose et observent vos mouvements, « auxquels les chevaux mêmes réagissent, comme s'ils voyaient les allées et venues d'un chat » ; ceux qui, comme fit Klamm avec l'hôtelière, un beau jour, — et sans que des années et des années, toute une vie de réflexion anxieuse, vous permettent jamais de comprendre « pourquoi c'est arrivé », — rompent avec vous tout rapport en ne vous « faisant plus appeler et ne vous feront jamais appeler »; où « les autres », ce sont ces êtres semi-humains, aux visages identiques, dont les gestes infantiles et incompréhensibles dissimulent, sous leur naïveté et leur désordre apparents, une habileté maligne à la fois rusée et obtuse ; ce sont ces hommes au sourire énigmatique qui vous observent à distance avec une curiosité sournoise et puérile, qui vous regardent « sans se parler, chacun pour soi, sans autre lien que la cible de

leurs regards », qui s'écartent docilement quand on les chasse et reviennent aussitôt à leur place avec une obstination mécanique et inerte de poussaahs ; un univers où, pardessus tout, « les autres », ceux vers qui on tend de toutes ses forces, ce sont ces « messieurs » « lointains et invisibles », investis de fonctions administratives, minutieusement et strictement hiérarchisés, simples rouages s'échelonnant à l'infini jusqu'à ce rouage central d'une organisation mystérieuse, qui seul peut, pour des raisons inconnues, vous accorder ou vous refuser le droit d'exister, ces fonctionnaires, dont le plus infime détient sur vous qui n'êtes rien, « qu'un sujet pitoyable, ombre... chétivement enfouie dans le plus lointain des lointains », un pouvoir infini.

Ces « messieurs » dont il est impossible de connaître même l'apparence, que vous pourrez vainement, toute votre vie durant, guetter sur leur passage, qui « ne vous parleront jamais et ne vous laisseront jamais paraître devant eux, quelque peine que vous vous donniez et quelque insistance que vous mettiez à les importuner », avec qui vous ne pouvez espérer créer une sorte de rapport qu'en « figurant sur un procès-verbal » qu'ils ne liront probablement jamais, mais qui, du moins, « sera classé dans leurs archives », n'ont, de leur côté, de vous qu'une connaissance distante, à la fois générale et précise, comme celle qui peut figurer sur les fichiers d'une administration pénitentiaire.

Ici, où des distances infinies comme les espaces interplanétaires séparent les êtres les uns des autres, où vous avez, à tout moment, « l'impression que l'on a coupé avec vous toute liaison », tous les points de repère disparaissent, le sens de l'orientation s'émousse, les mouvements peu à peu se dérèglent, les sentiments se désa-

grègent (ce qui subsiste encore de l'amour n'est qu'une mêlée brutale dans laquelle les amants, sous les yeux indifférents des spectateurs, « s'acharnent l'un sur l'autre, déçus, impuissants à s'aider », ou bien quelques gestes brusques et mécaniques, parodies de caresses adressées à un partenaire anonyme, comme celles que Leni prodigue à K. parce qu'il est accusé et qu'à ses yeux tous les accusés sont beaux), les paroles perdent leur sens habituel et leur efficacité, les essais de justification servent à prouver la culpabilité, l'approbation est un piège, « pour induire un innocent en tentation ; « on interprète tout à faux » et jusqu'à ses propres questions, on ne comprend plus même ses propres conduites, « on ne sait plus si on avait résisté ou si on avait cédé » ; comme un homme qui n'a plus de miroir, on ne connaît plus son propre visage, on est comme à l'écart, à distance de soi-même, indifférent et un peu hostile, un vide glacé, sans lumière et sans ombre. Tous ces tentacules infimes qui à chaque instant se tendent vers le partenaire tout proche, se collent à lui, se décrochent, se redressent, se détendent, se rencontrent, se renouent, ici, tels des organes devenus inutiles, s'atrophient et disparaissent ; les mouvements subtils et précis, les approches savantes et les reculs feints ne sont plus que les gigotements désordonnés et aveugles, les sursauts monotones de l'animal pris au piège ; cette malléabilité, cette suggestibilité, qui était une caresse furtive et avide, est devenue une docilité de chose inerte, une passivité désespérée devant « un destin inévitable » ; la mort même, à laquelle on se soumet sans résistance, parce qu'on n'est plus déjà, depuis longtemps, que de « la matière morte », a perdu son caractère de tragédie unique ; l'assassinat n'est plus la suprême étreinte, ni même la

suprême rupture, il n'est qu'une partie d'un rituel coutumier et minutieusement réglé, légèrement écœurant et un peu grotesque, exécuté par des « Messieurs » guindés, rasés de près, en redingote et en chapeau haut de forme, aux gestes pleins d'une courtoisie délicate et glacée, qui échangent longuement entre eux des « politesses pour régler les questions de préséance », rituel auquel la victime s'efforce de participer de son mieux, jusqu'à ce qu'enfin, sous les yeux des « messieurs qui, penchés tout près de son visage, l'observent, joue contre joue », elle meure égorgée : « comme un chien! »

Avec cette divination propre à certains génies, celle qui avait fait pressentir à Dostoïevski l'immense élan fraternel du peuple russe et sa singulière destinée, Kafka qui était juif et vivait dans l'ombre de la nation allemande a préfiguré le sort prochain de son peuple et pénétré ces traits qui furent ceux de l'Allemagne hitlérienne et qui devaient amener les Nazis à concevoir et à réaliser une expérience unique : celle des étoiles en satinette jaune distribuées après remise de deux points découpés dans la carte de textile ; celle des fours crémateurs sur lesquels de grands panneaux-réclame indiquaient le nom et l'adresse de la firme d'appareils sanitaires qui en avait construit le modèle, et des chambres à gaz où deux mille corps nus (les vêtements avaient été au préalable, comme dans *le Procès*, « soigneusement mis de côté et pliés ») se tordaient sous l'œil de Messieurs bien sanglés, bottés et décorés, venus en mission d'inspection, qui les observaient par un orifice vitré dont ils s'approchaient tour à tour en respectant les préséances et en échangeant des politesses.

Là, derrière ces limites extrêmes où Kafka les a non pas suivis, mais où il a eu le courage surhumain de

les précéder, tout sentiment disparaît, même le mépris et la haine, il ne reste qu'une immense stupeur vide, un ne-pas-comprendre définitif et total.

On ne peut ni demeurer à ses côtés, ni essayer d'aller plus loin. Ceux qui vivent sur la terre des hommes ne peuvent que rebrousser chemin.

Temps modernes, octobre 1947.

L'ère du soupçon

Les critiques ont beau préférer, en bons pédagogues, faire semblant de ne rien remarquer, et par contre ne jamais manquer une occasion de proclamer sur le ton qui sied aux vérités premières que le roman, que je sache, est et restera toujours, avant tout, « une histoire où l'on voit agir et vivre des personnages », qu'un romancier n'est digne de ce nom que s'il est capable de « croire » à ses personnages, ce qui lui permet de les rendre « vivants » et de leur donner une « épaisseur romanesque » ; ils ont beau distribuer sans compter les éloges à ceux qui savent encore, comme Balzac ou Flaubert, « camper » un héros de roman et ajouter une « in-

oubliable figure » aux figures inoubliables dont ont peuplé notre univers tant de maîtres illustres ; ils ont beau faire miroiter devant les jeunes écrivains le mirage des récompenses exquisés qui attendent, dit-on, ceux dont la foi est la plus vivace : ce moment bien connu de quelques « vrais romanciers » où le personnage, tant la croyance en lui de son auteur et l'intérêt qu'il lui porte sont intenses, se met soudain, telles les tables tournantes, animé par un fluide mystérieux, à se mouvoir de son propre mouvement et à entraîner à sa suite son créateur ravi qui n'a plus qu'à se laisser à son tour guider par sa créature ; enfin les critiques ont beau joindre aux promesses les menaces et avertir les romanciers que, s'ils n'y prennent garde, le cinéma, leur rival mieux armé, viendra ravir le sceptre à leurs mains indignes — rien n'y fait. Ni reproches ni encouragements ne parviennent à ranimer une foi languissante.

Et, selon toute apparence, non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. Aussi voit-on le personnage de roman, privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses larges épaules tout le poids de l'histoire, vaciller et se défaire.

Depuis les temps heureux d'*Eugénie Grandet* où, parvenu au faite de sa puissance, il trônait entre le lecteur et le romancier, objet de leur ferveur commune, tels les Saints des tableaux primitifs entre les donateurs, il n'a cessé de perdre successivement tous ses attributs et prérogatives.

Il était très richement pourvu, comblé de biens de toute sorte, entouré de soins minutieux ; rien ne lui

manquait, depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe veinée au bout de son nez. Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom.

Aujourd'hui, un flot toujours grossissant nous inonde d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un « je » anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce « je » tout-puissant.

Et l'on pourrait se rassurer en songeant que ce procédé est l'effet d'un égocentrisme propre à l'adolescence, d'une timidité ou d'une inexpérience de débutant, si cette maladie juvénile n'avait frappé précisément les œuvres les plus importantes de notre temps (depuis *A la Recherche du Temps perdu* et *Paludes* jusqu'au *Miracle de la Rose*, en passant par *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, *Le Voyage au bout de la Nuit* et *La Nausée*), celles où leurs auteurs ont montré d'emblée tant de maîtrise et une si grande puissance d'attaque.

Ce que révèle, en effet, cette évolution actuelle du personnage de roman est tout à l'opposé d'une régression à un stade infantile.

Elle témoigne, à la fois chez l'auteur et chez le lecteur, d'un état d'esprit singulièrement sophistiqué. Non seulement ils se méfient du personnage de roman, mais, à travers lui, ils se méfient l'un de l'autre. Il était le terrain d'entente, la base solide d'où ils pouvaient d'un commun effort s'élancer vers des recherches et des découvertes nouvelles. Il est devenu le lieu de leur méfiance réciproque, le terrain dévasté où ils s'affrontent. Quand on examine sa situation actuelle, on est tenté de se dire qu'elle illustre à merveille le mot de Stendhal : « le génie du soupçon est venu au monde ». Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon.

Et tout d'abord le lecteur, aujourd'hui, se méfie de ce que lui propose l'auteur. « Plus personne, se plaint M. Jacques Tournier, n'ose avouer qu'il invente. Le document seul importe, précis, daté, vérifié, authentique. L'œuvre d'imagination est bannie, parce qu'inventée... (Le public) a besoin, pour croire à ce qu'on lui raconte, d'être sûr qu'on ne le « lui fait pas »... Plus rien ne compte que le petit fait vrai ⁶ »...

Seulement M. Tournier ne devrait pas se montrer si amer. Cette prédilection pour le « petit fait vrai », qu'au fond de son cœur chacun de nous éprouve, n'est pas l'indice d'un esprit timoré et rassis, toujours prêt à écraser sous le poids des « réalités solides » toute tentative audacieuse, toute velléité d'évasion. Bien au contraire, il faut rendre au lecteur cette justice, qu'il ne se fait jamais bien longtemps tirer l'oreille pour suivre les auteurs sur des pistes nouvelles. Il n'a jamais vraiment rechigné devant l'effort. Quand il consentait à examiner avec une attention minutieuse chaque détail du costume du père Grandet et chaque objet de sa maison, à évaluer ses peupliers et ses arpents de vigne et à surveiller ses

opérations de bourse, ce n'était pas par goût des réalités solides, ni par besoin de se blottir douillettement au sein d'un univers connu, aux contours rassurants. Il savait bien où l'on voulait le conduire. Et que ce n'était pas vers la facilité.

Quelque chose d'insolite, de violent, se cachait sous ces apparences familières. Tous les gestes du personnage en retraçaient quelque aspect ; le plus insignifiant bibelot en faisait miroiter une facette. C'était cela qu'il s'agissait de mettre au jour, d'explorer jusqu'à ses extrêmes limites, de fouiller dans tous ses replis : une matière dense, toute neuve, qui résistait à l'effort et attisait la passion de la recherche. La conscience de cet effort et de la validité de cette recherche justifiait l'outrecuidance avec laquelle l'auteur, sans craindre de lasser la patience du lecteur, l'obligeait à ces inspections fureteuses de ménagère, à ces calculs de notaire, à ces estimations de commissaire-priseur. Elle justifiait la docilité du lecteur. C'était là, ils le savaient tous deux, que se logeait ce qui était alors leur grande affaire. Là, et nulle part ailleurs : aussi inséparable de l'objet que l'était, dans un tableau de Chardin la couleur jaune, du citron ou, sur une toile de Véronèse, le bleu, du ciel. De même que la couleur jaune *était* le citron et la couleur bleue le ciel, et qu'ils ne pouvaient se concevoir l'un sans l'autre, l'avarice *était* le père Grandet, elle en constituait toute la substance, elle l'emplissait jusqu'aux bords et elle recevait de lui, à son tour, sa forme et sa vigueur.

Plus fortement charpenté, mieux construit, plus richement orné était l'objet, plus riche et nuancée était la matière.

Est-ce la faute du lecteur si elle a, depuis lors, cette matière, acquis pour lui la molle consistance et la

fadeur des nourritures remâchées, et l'objet où l'on voudrait aujourd'hui l'enfermer, la plate apparence du trompe-l'œil ?

La vie à laquelle, en fin de compte, tout en art se ramène (cette « intensité de vie » qui, « décidément, disait Gide, fait la valeur d'une chose »), a abandonné des formes autrefois *si* pleines de promesses, et s'est transportée ailleurs. Dans son mouvement incessant qui la fait se déplacer toujours vers cette ligne mobile où parvient à un moment donné la recherche et où porte tout le poids de l'effort, elle a brisé les cadres du vieux roman et rejeté, les uns après les autres, les vieux accessoires inutiles. Les loupes et les gilets rayés, les caractères et les intrigues pourraient continuer à varier à l'infini sans révéler aujourd'hui autre chose qu'une réalité dont chacun connaît, pour l'avoir parcourue en tous sens, la moindre parcelle. Au lieu, comme au temps de Balzac, d'inciter le lecteur à accéder à une vérité qui se conquiert de haute lutte, ils sont une concession dangereuse à son penchant à la paresse — et aussi à celui de l'auteur — à sa crainte du dépaysement. Le coup d'œil le plus rapide jeté autour de lui, le plus fugitif contact, révèlent plus de choses au lecteur que toutes ces apparences qui n'ont d'autre but que de vêtir le personnage de vraisemblance. Il lui suffit de puiser dans le stock immense que sa propre expérience ne cesse de grossir pour suppléer à ces fastidieuses descriptions.

Quant au caractère, il sait bien qu'il n'est pas autre chose que l'étiquette grossière dont lui-même se sert, sans trop y croire, pour la commodité pratique, pour régler, en très gros, ses conduites. Et il se méfie des actions brutales et spectaculaires qui façonnent à grandes claques sonores les caractères ; et aussi de l'intrigue qui,

s'enroulant autour du personnage comme une bandelette, lui donne, en même temps qu'une apparence de cohésion et de vie, la rigidité des momies.

Enfin, M. Tournier a raison ; il se méfie de tout. C'est qu'il a, depuis quelque temps, appris à connaître trop de choses, et qu'il ne parvient pas à oublier tout à fait ce qu'il a appris.

Ce qu'il a appris, chacun le sait trop bien pour qu'il soit utile d'insister. Il a connu Joyce, Proust et Freud; le ruissellement, que rien au-dehors ne permet de déceler, du monologue intérieur, le foisonnement infini de la vie psychologique et les vastes régions encore à peine défrichées de l'inconscient. Il a vu tomber les cloisons étanches qui séparaient les personnages les uns des autres, et le héros de roman devenir une limitation arbitraire, un découpage conventionnel pratiqué sur la trame commune que chacun contient tout entière et qui capte et retient dans ses mailles innombrables tout l'univers. Comme le chirurgien qui fixe son regard sur l'endroit précis où doit porter son effort, l'isolant du corps endormi, il a été amené à concentrer toute son attention et sa curiosité sur quelque état psychologique nouveau, oubliant le personnage immobile qui lui sert de support de hasard. Il a vu le temps cesser d'être ce courant rapide qui poussait en avant l'intrigue pour devenir une eau dormante au fond de laquelle s'élaborent de lentes et subtiles décompositions; il a vu nos actes perdre leurs mobiles courants et leurs significations admises, des sentiments inconnus apparaître et les mieux connus changer d'aspect et de nom.

Il a si bien et tant appris qu'il s'est mis à douter que l'objet fabriqué que les romanciers lui proposent puisse receler les richesses de l'objet réel. Et puisque

les auteurs qui pratiquent la méthode objective prétendent qu'il est vain de s'efforcer de reproduire l'infinie complexité de la vie, et que c'est au lecteur de se servir de ses propres richesses et des instruments d'investigation qu'il possède pour arracher son mystère à l'objet fermé qu'ils lui montrent, il préfère ne s'efforcer qu'à bon escient et s'attaquer aux faits réels.

« Le petit fait vrai », en effet, possède sur l'histoire inventée d'incontestables avantages. Et tout d'abord celui d'être vrai. De là lui vient sa force de conviction et d'attaque, sa noble insouciance du ridicule et du mauvais goût, et cette audace tranquille, cette désinvolture qui lui permet de franchir les limites étriquées où le souci de la vraisemblance tient captifs les romanciers les plus hardis et de faire reculer très loin les frontières du réel. Il nous fait aborder à des régions inconnues où aucun écrivain n'aurait songé à s'aventurer, et nous mène d'un seul bond aux abîmes.

Quelle histoire inventée pourrait rivaliser avec celle de la séquestrée de Poitiers ou avec les récits des camps de concentration ou de la bataille de Stalingrad? Et combien faudrait-il de romans, de personnages, de situations et d'intrigues pour fournir au lecteur une matière qui égalerait en richesse et en subtilité celle qu'offre à sa curiosité et à sa réflexion une monographie bien faite ?

C'est donc pour de très saines raisons que le lecteur préfère aujourd'hui le document vécu (ou du moins ce qui en a la rassurante apparence) au roman. Et la vogue récente du roman américain ne vient pas, comme on pourrait le croire, démentir cette préférence. Bien au contraire, elle la confirme. Cette littérature — que le

lecteur américain cultivé a dédaignée, précisément pour les raisons que nous venons d'indiquer, — en transportant le lecteur français dans un univers étranger sur lequel il n'avait aucune prise, endormait sa méfiance, excitait en lui cette curiosité crédule qu'éveillent les récits de voyages et lui donnait l'impression délicieuse de s'évader dans un monde inconnu. Maintenant qu'il s'est plus ou moins assimilé ces nourritures exotiques — qui se sont révélées comme étant, malgré leur richesse et leur diversité apparentes, bien moins fortifiantes qu'on ne croyait — le lecteur français, à son tour, s'en détourne.

Tous ces sentiments du lecteur à l'égard du roman, l'auteur, il va sans dire, les connaît d'autant mieux que, lecteur lui-même, et souvent assez averti, il les éprouve.

Aussi, quand il songe à raconter une histoire et qu'il se dit qu'il lui faudra, sous l'œil narquois du lecteur, se résoudre à écrire : « La marquise sortit à cinq heures », il hésite, le cœur lui manque, non, décidément, il ne peut pas.

Si, rassemblant son courage, il se décide à ne pas rendre à la marquise les soins que la tradition exige et à ne parler que de ce qui, aujourd'hui, l'intéresse, il s'aperçoit que le ton impersonnel, si heureusement adapté aux besoins du vieux roman, ne convient pas pour rendre compte des états complexes et ténus qu'il cherche à découvrir. Ces états, en effet, sont comme ces phénomènes de la physique moderne, si délicats et infimes qu'un rayon de lumière ne peut les éclairer sans qu'il les trouble et les déforme. Aussi, dès que le romancier essaie de les décrire sans révéler sa présence, il lui semble entendre le lecteur, pareil à cet enfant à qui sa mère lisait pour la première fois une histoire, l'arrêter en demandant : « Qui dit ça ? »

Le récit à la première personne satisfait la curiosité légitime du lecteur et apaise le scrupule non moins légitime de l'auteur. En outre, il possède au moins une apparence d'expérience vécue, d'authenticité, qui tient le lecteur en respect et apaise sa méfiance.

Et puis, personne ne se laisse plus tout à fait égarer par ce procédé commode qui consiste pour le romancier à débiter parcimonieusement des parcelles de lui-même et à les vêtir de vraisemblance en les répartissant, forcément un peu au petit bonheur (car si elles sont prélevées sur une coupe pratiquée à une certaine profondeur, elles se retrouvent, identiques, chez tous) entre des personnages d'où, à son tour, le lecteur, par un travail de décortication, les dégage pour les replacer, comme au jeu de loto, dans les cases correspondantes qu'il retrouve en lui-même.

Aujourd'hui chacun se doute bien, sans qu'on ait besoin de le lui dire, que « la Bovary — c'est moi ». Et puisque ce qui maintenant importe c'est, bien plutôt que d'allonger indéfiniment la liste des types littéraires, de montrer la coexistence de sentiments contradictoires et de rendre, dans la mesure du possible, la richesse et la complexité de la vie psychologique, l'écrivain, en toute honnêteté, parle de soi.

Mais il y a plus : si étrange que cela puisse paraître, cet auteur que la perspicacité grandissante et la méfiance du lecteur intimident, se méfie, de son côté, de plus en plus, du lecteur.

Le lecteur, en effet, même le plus averti, dès qu'on l'abandonne à lui-même, c'est plus fort que lui, typifie.

Il le fait — comme d'ailleurs le romancier, aussitôt qu'il se repose — sans même s'en apercevoir, pour

la commodité de la vie quotidienne, à la suite d'un long entraînement. Tel le chien de Pavlov, à qui le tintement d'une clochette fait sécréter de la salive, sur le plus faible indice il fabrique des personnages. Comme au jeu des « statues », tous ceux qu'il touche se pétrifient. Ils vont grossir dans sa mémoire la vaste collection de figurines de cire que tout au long de ses journées il complète à la hâte et que, depuis qu'il a l'âge de lire, n'ont cessé d'enrichir d'innombrables romans.

Or, nous l'avons vu, les personnages, tels que les concevait le vieux roman (et tout le vieil appareil qui servait à les mettre en valeur), ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle. Au lieu, comme autrefois, de la révéler, ils l'escamotent.

Aussi, par une évolution analogue à celle de la peinture — bien qu'infiniment plus timide et plus lente, coupée de longs arrêts et de reculs — l'élément psychologique, comme l'élément pictural, se libère insensiblement de l'objet avec lequel il faisait corps. Il tend à se suffire à lui-même et à se passer le plus possible de support. C'est sur lui que tout l'effort de recherche du romancier se concentre, et sur lui que doit porter tout l'effort d'attention du lecteur.

Il faut donc empêcher le lecteur de courir deux lièvres à la fois, et puisque ce que les personnages gagnent en vitalité facile et en vraisemblance, les états psychologiques auxquels ils servent de support le perdent en vérité profonde, il faut éviter qu'il disperse son attention et la laisse accaparer par les personnages, et, pour cela, le priver le plus possible de tous les indices dont, malgré lui, par un penchant naturel, il s'empare pour fabriquer des trompe-l'œil.

Voilà pourquoi le personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même. C'est à contrecœur

que le romancier lui accorde tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable : aspect physique, gestes, actions, sensations, sentiments courante, depuis longtemps étudiés et connus, qui contribuent à lui donner à si bon compte l'apparence de la vie et offrent une prise si comode au lecteur⁷. Même le nom dont il lui faut, de toute nécessité, l'affubler, est pour le romancier une gêne. Gide évite pour ses personnages les noms patronymiques qui risquent de les planter d'emblée solidement dans un univers trop semblable à celui du lecteur, et préfère les prénoms peu usuels. Le héros de Kafka n'a pour tout nom qu'une initiale, celle de Kafka lui-même. Joyce désigne par H. C. E., initiales aux interprétations multiples, le héros protéiforme de *Finnegans Wake*.

Et c'est bien mal rendre justice à l'audacieuse et très valable tentative de Faulkner, si révélatrice des préoccupations des romanciers actuels, que d'attribuer à un besoin pervers et enfantin de mystifier le lecteur le procédé employé par lui dans *Le Bruit et la Fureur* et qui consiste à donner le même prénom à deux personnages différents⁸. Ce prénom qu'il promène d'un personnage à l'autre sous l'œil agacé du lecteur, comme le morceau de sucre sous le nez du chien, force le lecteur à se tenir constamment sur le qui-vive. Au lieu de se laisser guider par les signes qu'offrent à sa paresse et à sa hâte les usages de la vie quotidienne, il doit, pour identifier les personnages, les reconnaître aussitôt, comme l'auteur lui-même, par le dedans, grâce à des indices qui ne lui sont révélés que si, renonçant à ses habitudes de confort, il plonge en eux aussi loin que l'auteur et fait sienne sa vision.

Tout est là, en effet : reprendre au lecteur son bien et l'attirer coûte que coûte sur le terrain de l'auteur.

Pour y parvenir, le procédé qui consiste à désigner par un « je » le héros principal, constitue un moyen à la fois efficace et facile, et, pour cette raison, sans doute, si fréquemment employé.

Alors le lecteur est d'un coup à l'intérieur, à la place même où l'auteur se trouve, à une profondeur où rien ne subsiste de ces points de repère commodes à l'aide desquels il construit les personnages. Il est plongé et maintenu jusqu'au bout dans une matière anonyme comme le sang, dans un magma sans nom, sans contours. S'il parvient à se diriger, c'est grâce aux jalons que l'auteur a posés pour s'y reconnaître. Nulle réminiscence de son monde familier, nul souci conventionnel de cohésion ou de vraisemblance, ne détourne son attention ni ne freine son effort. Les seules limites auxquelles, comme l'auteur, il se heurte, sont celles qui sont inhérentes à toute recherche de cet ordre ou qui sont propres à la vision de l'auteur.

Quant aux personnages secondaires, ils sont privés de toute existence autonome et ne sont que des excroissances, modalités, expériences ou rêves de ce « je », auquel l'auteur s'identifie, et qui, en même temps, n'étant pas romancier, n'a pas à se préoccuper de créer un univers où le lecteur se sente trop à l'aise, ni de donner aux personnages ces proportions et dimensions obligatoires qui leur confèrent leur si dangereuse « ressemblance ». Son œil d'obsédé, de maniaque ou de visionnaire s'en empare à son gré ou les abandonne, les étire dans une seule direction, les comprime, les grossit, les aplatit ou les pulvérise pour les forcer à lui livrer la réalité nouvelle qu'il s'efforce de découvrir.

De même le peintre moderne — et l'on pourrait dire que tous les tableaux, depuis l'impressionnisme,

sont peints à la première personne — arrache l'objet à l'univers du spectateur et le déforme pour en dégager l'élément pictural.

Ainsi, par un mouvement analogue à celui de la peinture, le roman que seul l'attachement obstiné à des techniques périmées fait passer pour un art mineur, poursuit avec des moyens qui ne sont qu'à lui une voie qui ne peut être que la sienne ; il laisse à d'autres arts — et notamment au cinéma — ce qui ne lui appartient pas en propre. Comme la photographie occupe et fait fructifier les terres qu'a délaissées la peinture, le cinéma recueille et perfectionne ce que lui abandonne le roman.

Le lecteur, au lieu de demander au roman ce que tout bon roman lui a le plus souvent refusé, d'être un délassément facile, peut satisfaire au cinéma, sans effort et sans perte de temps inutile, son goût des personnages « vivants » et des histoires.

Cependant, il semble que le cinéma est menacé à son tour. Le « soupçon » dont souffre le roman, le gagne. Sinon, comment expliquer cette inquiétude qu'à la suite des romanciers certains metteurs en scène éprouvent, et qui les pousse à faire des films à la première personne en y introduisant l'œil d'un témoin ou la voix d'un narrateur ?

Quant au roman, avant même d'avoir épuisé tous les avantages que lui offre le récit à la première personne et d'être parvenu au fond de l'impasse où aboutit nécessairement toute technique, il s'impatiente et cherche déjà, pour échapper à ses difficultés actuelles, d'autres issues.

Le soupçon, qui est en train de détruire le personnage et tout l'appareil désuet qui assurait sa puissance, est une de ces réactions morbides par lesquelles

un organisme se défend et trouve un nouvel équilibre. Il force le romancier à s'acquitter de ce qui est, dit Philip Toynbee, rappelant l'enseignement de Flaubert, « son obligation la plus profonde : découvrir de la nouveauté », et l'empêche de commettre « son crime le plus grave : répéter les découvertes de ses prédécesseurs ».

Temps modernes, février 1950.

**Conversation
et sous-conversation**

Qui songerait aujourd'hui à prendre encore au sérieux ou seulement à lire les articles que Virginia Woolf, quelques années après l'autre guerre, écrivait sur l'art du roman ? Leur confiance naïve, leur innocence d'un autre âge feraient sourire. « Il est difficile, écrivait-elle avec une enviable candeur, de ne pas tenir pour acquis que l'art actuel du roman est en progrès sur l'ancien... Les outils des classiques étaient frustes et leur matière était primitive. Leurs chefs-d'œuvre ont un air de simplicité. Quelles possibilités ne nous sont-elles pas offertes... » Et, plus naïvement encore : « Pour les modernes, ajoutait-elle avec fierté, l'intérêt se trouve dans les endroits obscurs de la psychologie. »

Sans doute, avait-elle quelques excuses : *Ulysse* venait de paraître. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* allait recevoir le prix Goncourt. Elle-même préparait *Mrs. Dalloway*. Elle manquait évidemment de recul.

Mais, pour la plupart d'entre nous, les œuvres de Joyce et de Proust se dressent déjà dans le lointain comme les témoins d'une époque révolue. Le temps n'est pas éloigné où l'on ne visitera plus que sous la conduite d'un guide, parmi les groupes d'enfants des écoles, dans un silence respectueux et avec une admiration un peu morne, ces monuments historiques. Voilà quelques années déjà qu'on est revenu des « endroits obscurs de la psychologie ». Ces pénombres où, il y a trente ans à peine, on croyait voir scintiller des trésors, ne nous ont livré que peu de chose. Il faut bien reconnaître que l'exploration, si audacieuse et si bien menée qu'elle ait pu être, poussée si loin et avec de si grands moyens, a abouti, tout compte fait, à une déception. Les plus impatients et les plus hardis d'entre les romanciers n'ont pas été longs à déclarer que le jeu n'en valait pas la chandelle et qu'ils préféreraient diriger ailleurs leurs efforts. Le mot « psychologie » est un de ceux qu'aucun auteur aujourd'hui ne peut entendre prononcer à son sujet sans baisser les yeux et rougir. Quelque chose d'un peu ridicule, de désuet, de cérébral, de borné, pour ne pas dire de prétentieusement sot, s'y attache. Les gens intelligents, les esprits avancés à qui un auteur imprudent oserait avouer — mais qui l'ose ? — son goût secret pour les « endroits obscurs de la psychologie » ne manqueraient pas de lui dire avec un étonnement apitoyé : « Ah! parce que vous croyez encore à tout cela ?... » Depuis les romans américains et les grandes vérités aveuglantes que n'a cessé de déverser sur nous la littérature de l'absurde, y

a-t-il encore beaucoup de gens qui y croient ? Joyce n'a tiré de ces fonds obscurs qu'un déroulement ininterrompu de mots. Quant à Proust, il a eu beau s'acharner à séparer en parcelles infimes la matière impalpable qu'il a ramenée des tréfonds de ses personnages, dans l'espoir d'en extraire je ne sais quelle substance anonyme dont serait composée l'humanité tout entière, à peine le lecteur referme-t-il son livre que par un irrésistible mouvement d'attraction toutes ces particules se collent les unes aux autres, s'amalgament en un tout cohérent, aux contours très précis, où l'œil exercé du lecteur reconnaît aussitôt un riche homme du monde amoureux d'une femme entretenue, un médecin arrivé, gobeur et balourd, une bourgeoise parvenue ou une grande dame snob qui vont rejoindre dans son musée imaginaire toute une vaste collection de personnages romanesques.

Que de peines pour parvenir aux résultats qu'obtient, sans contorsions et sans coupages de cheveux en quatre, disons Hemingway. Et dès lors pourquoi s'inquiéter, s'il les emploie avec un égal bonheur, qu'il se serve des outils qui ont déjà si bien servi à Tolstoï.

Mais il s'agit bien de Tolstoï ! Ce sont les auteurs du XVII^e et du XVIII^e siècle qu'on nous propose à tout moment pour modèles. Si quelque entêté continue, à ses risques et périls, à vouloir explorer à tâtons les « endroits obscurs », aussitôt on le renvoie à la *Princesse de Clèves* et à *Adolphe*. Qu'il relise donc un peu les classiques. Aurait-il la prétention de s'avancer plus loin qu'eux dans les pénombres de l'âme, et avec autant d'aisance et de grâce, et d'un pas aussi vif et léger !

Aussi, dès qu'un auteur, renonçant à l'héritage que lui ont légué ceux que Virginia Woolf appelait il y a trente ans les modernes, dédaignant les libertés (les

« facilités », dirait-il) qu'ils ont conquises, parvient à capter quelques mouvements de l'âme dans ces lignes pures, simples, élégantes et légères qui caractérisent le style classique, aussitôt on le porte aux nues. Avec quel empressement, quelle générosité, chacun s'évertue à découvrir un foisonnement de sentiments inexprimables derrière ses réticences et ses silences, à voir de la pudeur et une force contenue dans la prudence et l'abstinence que lui impose le constant souci de ne pas laisser perdre sa ligne à son style.

Cependant le malheureux obstiné qui, insoucieux de l'indifférence ou de la réprobation qui l'attendent, s'acharne à fouiller encore les régions obscures dans l'espoir d'en extraire quelques parcelles d'une matière inconnue, ne trouve pas pour autant cette paix de la conscience que devraient lui assurer son indépendance et son désintéressement.

Souvent, des doutes, des scrupules le tourmentent et ralentissent ses efforts. Car ces ténèbres secrètes qui l'attirent, où peut-il les trouver, les scruter, sinon en lui-même ou chez les quelques personnes de son entourage qu'il croit très bien connaître et auxquelles il s'imagine ressembler ? Et les mouvements infimes et évanescents qui s'y dissimulent, s'épanouissent de préférence dans l'immobilité et le repliement. Le fracas des actions qui s'accomplissent au grand jour les couvre ou les arrête.

Mais il sait bien, tandis que replié sur lui-même, macérant dans le liquide protecteur de son petit bocal bien clos, il se contemple et contemple ses semblables, qu'au-dehors des choses très importante » (peut-être, et il se le dit avec angoisse, les seules vraies choses importantes) se passent : des hommes probablement très dif-

férents de lui-même et de ses parents et amis, des hommes qui ont d'autres chats à fouetter que de se pencher sur leurs frémissements intimes, et chez qui d'ailleurs de grosses souffrances, de grandes et simples joies, de puissants besoins très visibles devraient, semble-t-il, écraser ces très subtils frémissements, des hommes à qui va sa sympathie et souvent son admiration, agissent et luttent, et il sait que pour être en accord avec sa conscience et répondre aux exigences de son temps, c'est d'eux et non de lui-même ou de ceux qui lui ressemblent qu'il lui faudrait s'occuper.

Mais si, s'arrachant à son bocal, il essaie de tourner son attention vers ces hommes et de les faire vivre dans ses livres, de nouvelles inquiétudes l'assaillent. Ses yeux, habitués aux pénombres, sont éblouis par la lumière crue du dehors. A force de n'examiner autour de lui que des espaces minuscules, de fixer longtemps un seul point, ils sont devenus comme des lentilles grossissantes qui ne peuvent embrasser d'un seul coup de vastes étendues. Sa longue macération dans son bocal lui a fait perdre sa fraîcheur innocente. Il a vu combien il était difficile, quand il examinait de tout près quelque recoin minuscule de lui-même, de faire l'inventaire de toutes les choses qui s'y trouvent : sans grande importance, il le sait bien, décevantes le plus souvent, mais dont un examen rapide et à distance ne lui aurait jamais permis même de soupçonner l'existence. Aussi, ces hommes du dehors, il a l'impression qu'il les voit mal. Leurs actes, qu'il respecte et admire, lui paraissent être comme des filets aux mailles très grosses : ils laissent passer à travers leurs larges trous toute cette matière trouble et grouillante dans laquelle il s'est habitué, et il n'arrive plus à se défaire de cette habitude, à

chercher la substance vivante, pour lui la seule substance vivante ; et ce qu'ils ramènent, il n'y voit souvent pas autre chose, il faut bien qu'il se l'avoue, que de grandes carcasses vides. Ces hommes qu'il voudrait tant connaître et faire connaître, quand il essaie de les montrer se mouvant dans la lumière aveuglante du grand jour, lui semblent n'être que de belles poupées, destinées à amuser les enfants.

D'ailleurs, s'il s'agit de montrer du dehors, vides de tous grouillements et frémissements secrets, des personnages, et de relater les actions et les événements qui composent leur histoire, ou de raconter à leur propos des histoires, comme on l'incite si souvent à le faire (n'est-ce pas là, lui répète-t-on, le don qui caractérise le mieux le véritable écrivain ?), le cinéaste qui dispose de moyens d'expression bien mieux adaptés à ce but et bien plus puissants que les siens arrive, avec moins de fatigue et de perte de temps pour le spectateur, à le surpasser aisément. Et quant à évoquer d'une façon plausible les souffrances et les luttes des hommes, à faire connaître toutes les iniquités souvent monstrueuses et difficilement croyables qui se commettent, le journaliste possède sur lui l'immense avantage de pouvoir donner aux faits qu'il rapporte — si invraisemblables qu'ils puissent paraître — cet air d'authenticité qui seul pourra forcer la conviction du lecteur.

Force lui est donc, sans encouragements, sans confiance, avec un sentiment souvent pénible de culpabilité et d'ennui, de retourner à lui-même. Mais là, tandis qu'après cette évasion le plus souvent imaginaire — il est d'ordinaire bien trop méfiant et découragé d'avance pour s'aventurer au-dehors — il s'est replongé dans son bocal, on ferait de sa situation une description trop

poussée au sombre si l'on ne disait qu'il lui arrive de connaître, à son propre étonnement et assez rarement il est vrai, des moments de satisfaction et d'espoir.

Il apprend un beau jour que même là-bas, au-dehors, non pas dans ces régions obscures et solitaires où il tâtonne et où s'était aventuré autrefois le mince peloton des modernes, mais dans les riches terres éternellement fertiles, bien peuplées et cultivées avec soin, où la tradition continue à s'épanouir au soleil, on a fini par s'apercevoir qu'il se passe tout de même quelque chose. Des romanciers qu'on ne peut pourtant pas accuser de prétentions révolutionnaires sont forcés de constater certains changements. Un des meilleurs romanciers anglais actuels, Henry Green, fait observer que le centre de gravité du roman se déplace : le dialogue y occupe une place chaque jour plus grande. « C'est aujourd'hui, écrit-il, le meilleur moyen de fournir de la vie au lecteur. Ce sera, va-t-il jusqu'à prédire, le support principal du roman pour encore un long moment. »

Cette simple remarque, dans le silence qui l'entoure, est pour notre obstiné le rameau d'olivier. Elle lui fait aussitôt reprendre courage. Elle va même jusqu'à réveiller ses rêves les plus fous. Sans doute l'explication que donne de ce changement M. Henry Green risque-t-elle de détruire tout ce que sa remarque contenait de promesses : c'est probablement, ajoute-t-il, que « de nos jours les gens n'écrivent plus de lettres. On se sert aujourd'hui du téléphone ». Quoi d'étonnant si, à leur tour, les héros de romans deviennent si bavards...

Mais cette explication n'est décevante qu'en apparence. Il ne faut pas oublier en effet que M. Henry Green est anglais. On sait que la pudeur incite souvent ses compatriotes à parler sur ce ton de simplicité badine

des choses graves. Ou peut-être est-ce là une pointe d'humour. Et peut-être aussi M. Henry Green, après une constatation si audacieuse, a-t-il éprouvé une certaine crainte : s'il poussait trop loin ses investigations jusqu'où ne pourrait-il pas se laisser entraîner? N'arriverait-il pas à se demander si ce seul indice qu'il relève n'est pas le signe de bouleversements profonds qui pourraient remettre en question toute la structure traditionnelle du roman. Ne finirait-il pas par aller jusqu'à prétendre que les formes actuelles du roman craquent de toutes parts, suscitant, appelant des techniques neuves adaptées à de nouvelles formes. Or les mots « nouvelles formes », « techniques », sont plus immodestes encore et plus gênants à prononcer que le mot lui-même de « psychologie ». Ils vous font aussitôt taxer de présomption, d'outrecuidance, et suscitent, tant chez les critiques que chez les lecteurs, un sentiment de méfiance et d'agacement. Il est donc plus décent et plus prudent de se contenter de parler du téléphone.

Mais le romancier qui nous occupe ne peut, quelle que soit sa crainte de paraître céder à une exaltation de mauvais aloi, se contenter de cette explication. Car c'est précisément surtout quand il s'agit de faire parler ses personnages qu'il lui semble que quelque chose est en train de changer et qu'il lui paraît le plus difficile de se servir des procédés jusqu'ici couramment employés. Il doit y avoir entre la constatation de M. Henry Green et ses propres impressions et ses répugnances autre chose qu'une simple coïncidence. Et dès lors voici que tout change : les troubles qu'il éprouve ne seraient pas, comme on le lui dit et comme il lui arrive dans ses moments de dépression de le penser, ceux de la sénilité mais ceux de la croissance ; ses efforts le feraient avancer

dans le sens d'un grand mouvement général. Et tous les arguments invoqués contre ceux que Virginia Woolf appelait les modernes se retourneraient à leur avantage.

On ne peut, répète-t-on, refaire ce qu'ils ont fait. Leurs techniques, aux mains de ceux qui essaient de s'en servir, tournent aussitôt au procédé ; le roman traditionnel, au contraire, conserve une jeunesse éternelle : ses formes généreuses et souples continuent, sans avoir besoin de subir de notables changements, à s'adapter à toutes les nouvelles histoires, à tous les nouveaux personnages et les nouveaux conflits qui s'élèvent au sein des sociétés qui se succèdent, et c'est dans la nouveauté de ces personnages et de ces conflits que résident le principal intérêt et le seul valable renouvellement du roman.

Et il est bien vrai qu'on ne peut refaire du Joyce ou du Proust, alors qu'on refait chaque jour à la satisfaction générale du Stendhal ou du Tolstoï. Mais n'est-ce pas d'abord parce que les modernes ont transporté ailleurs l'intérêt essentiel du roman ? Il ne se trouve plus pour eux dans le dénombrement des situations et des caractères ou dans la peinture des mœurs, mais dans la mise au jour d'une matière psychologique nouvelle. C'est la découverte ne serait-ce que de quelques parcelles de cette matière, une matière anonyme qui se trouve chez tous les hommes et dans toutes les sociétés, qui constitue pour eux et pour leurs successeurs le véritable renouvellement. Retravailler derrière eux la même matière et se servir par conséquent, sans les modifier en rien, de leurs procédés, serait à peu près aussi absurde que, pour les partisans du roman traditionnel, de refaire avec les mêmes personnages, les mêmes intrigues et dans le même style *Le Rouge et le Noir* ou *Guerre et Paix*.

D'autre part, les techniques dont se servent aujourd'hui, avec des résultats parfois encore admirables, les partisans de la tradition, inventées autrefois par les romanciers pour explorer la matière inconnue qui s'offrait à leurs regards et parfaitement adaptées à ce but, ces techniques ont fini par constituer un système de conventions et de croyances très solide, cohérent, bien construit et bien clos : un univers ayant ses lois propres et qui se suffit à lui-même. Par la force de l'habitude, par l'autorité que lui ont conférée au cours des siècles les grandes œuvres auxquelles il a donné naissance, il est devenu une seconde nature. Il a pris un aspect nécessaire et éternel. Si bien qu'aujourd'hui encore, ceux-mêmes, auteurs ou lecteurs, qui ont été le plus troublés par tous les bouleversements qui se sont produits depuis quelque temps hors de son épaisse enceinte, dès l'instant qu'ils y pénètrent, s'y laissent docilement enfermer, s'y sentent très vite chez eux, acceptent toutes ses limitations, se plient à toutes ses contraintes et ne songent plus à s'en évader.

Mais les modernes qui ont voulu s'arracher à ce système et en arracher leurs lecteurs, en se délivrant de ses contraintes ont perdu la protection et la sécurité qu'il offrait. Le lecteur, privé de tous ses jalons habituels et de ses points de repère, soustrait à toute autorité, mis brusquement en présence d'une matière inconnue, désarmé et méfiant, au lieu de s'abandonner les yeux fermés comme il aime tant à le faire, a été obligé de confronter à tout moment ce qu'on lui montrait avec ce qu'il voyait par lui-même.

Il n'a pas dû peu s'étonner alors, soit dit en passant, de l'opacité des conventions romanesques qui avaient réussi à masquer pendant si longtemps ce qui

aurait dû crever tous les yeux. Mais ayant bien regardé et jugé en toute indépendance, il n'a pas pu s'en tenir là. Les modernes, en réveillant ses facultés de pénétration, ont réveillé du même coup ses exigences et aiguisé sa curiosité.

Il a voulu regarder encore plus loin ou, si l'on aime mieux, d'encore plus près. Et il n'a pas été long à apercevoir ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur : un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme, tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un téléscripateur, le flot ininterrompu des mots.

Pour ce qui est de Proust, il est vrai que ce sont précisément ces groupes composés de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs qui, traversant ou côtoyant le mince rideau du monologue intérieur, se révèlent brusquement au-dehors dans une parole en apparence insignifiante, dans une simple intonation ou un regard, qu'il s'est attaché à étudier. Mais — si paradoxal que cela puisse sembler à ceux qui lui reprochent aujourd'hui encore son excessive minutie — il nous apparaît déjà qu'il les a observés d'une grande distance, après qu'ils ont eu accompli leur course, au repos, et comme figés dans le souvenir. Il a essayé de décrire leurs positions respectives comme s'ils étaient des astres dans un ciel immobile. Il les a considérés comme un enchaînement d'effets et de causes qu'il s'est efforcé d'expliquer.

Il a rarement — pour ne pas dire jamais — essayé de les revivre et de les faire revivre au lecteur dans le présent, tandis qu'ils se forment et à mesure qu'ils se développent comme autant de drames minuscules ayant chacun ses péripéties, son mystère et son imprévisible dénouement.

C'est cela sans doute qui a fait dire à Gide qu'il a amassé la matière première d'une œuvre plutôt qu'il n'a réalisé l'œuvre elle-même, et qui lui a valu le grand reproche, que lui font aujourd'hui encore ses adversaires, d'avoir fait de « l'analyse », c'est-à-dire d'avoir, dans les parties les plus neuves de son œuvre, incité le lecteur à faire fonctionner son intelligence au lieu de lui avoir donné la sensation de revivre une expérience, d'accomplir lui-même, sans trop savoir ce qu'il fait ni où il va, des actions — ce qui a toujours été et ce qui est encore le propre de toute œuvre romanesque.

Mais n'est-ce pas là reprocher à Christophe Colomb de n'avoir pas construit le port de New York?

Ceux qui viennent après lui et qui veulent essayer de faire revivre au lecteur, à mesure qu'elles se déroulent, ces actions souterraines, rencontrent ici quelques difficultés. Car ces drames intérieurs faits d'attaques, de triomphes, de reculs, de défaites, de caresses, de morsures, de viols, de meurtres, d'abandons généreux ou d'humbles soumissions, ont tous ceci de commun, qu'ils ne peuvent se passer de partenaire.

Souvent c'est un partenaire imaginaire surgi de nos expériences passées ou de nos rêveries, et les combats ou les amours entre lui et nous, par la richesse de leurs péripéties, par la liberté avec laquelle ils se déploient et les révélations qu'ils apportent sur notre structure intérieure la moins apparente, peuvent constituer une très précieuse matière romanesque.

Il n'en reste pas moins que l'élément essentiel de ces drames est constitué par le partenaire réel.

C'est ce partenaire en chair et en os qui nourrit et renouvelle à chaque instant notre stock d'expériences. C'est lui le catalyseur par excellence, l'excitant grâce auquel ces mouvements se déclenchent, l'obstacle qui leur donne de la cohésion, qui les empêche de s'amollir dans la facilité et la gratuité ou de tourner en rond dans la pauvreté monotone de la manie. Il est la menace, le danger réel et aussi la proie qui développe leur vivacité et leur souplesse; l'élément mystérieux dont les réactions imprévisibles, en les faisant repartir à tout instant et se développer vers une fin inconnue, accentuent leur caractère dramatique.

Mais, en même temps qu'afin de toucher ce partenaire, ils montent de nos recoins obscurs vers la lumière du jour, une crainte les refoule vers l'ombre. Ils font penser à ces petites bêtes grises qui se cachent dans les trous humides. Ils sont honteux et prudents. Le moindre regard les fait fuir. Ils ont besoin, pour s'épanouir, d'anonymat et d'impunité.

Aussi ne se montrent-ils guère au-dehors sous forme d'actes. Les actes, en effet, se déploient en terrain découvert et dans la lumière crue du grand jour. Les plus infimes d'entre eux, comparés à ces délicats et minuscules mouvements intérieurs, paraissent grossiers et violents : ils attirent aussitôt les regards. Toutes leurs formes sont depuis longtemps étudiées et classées ; ils sont soumis à une réglementation minutieuse, à un contrôle de chaque instant. Enfin de grands mobiles très évidents et connus, de grosses cordes bien visibles font marcher toute cette énorme et lourde machinerie ?

Mais, à défaut d'actes, nous avons à notre disposition les paroles. Les paroles possèdent les qualités

nécessaires pour capter, protéger et porter au-dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs.

Elles ont pour elles leur souplesse, leur liberté, la richesse chatoyante de leurs nuances, leur transparence ou leur opacité.

Leur flot rapide, abondant, miroitant et mouvant permet aux plus imprudentes d'entre elles de glisser, de se laisser entraîner et de disparaître au plus léger signe de danger. Mais elles ne courent guère de dangers. Leur réputation de gratuité, de légèreté, d'inconséquence — ne sont-elles pas l'instrument par excellence des passe-temps frivoles et des jeux — les protège des soupçons et des examens minutieux : nous nous contentons en général à leur égard d'un contrôle de pure forme ; elles sont soumises à une réglementation assez lâche; elles entraînent rarement de graves sanctions.

Aussi, pourvu qu'elles présentent une apparence à peu près anodine et banale, elles peuvent être et elles sont souvent en effet, sans que personne y trouve à redire, sans que la victime elle-même ose clairement se l'avouer, l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d'innombrables petits crimes.

Car rien n'égale la vitesse avec laquelle elles touchent l'interlocuteur au moment où il est le moins sur ses gardes, ne lui donnant souvent qu'une sensation de chatouillement désagréable ou de légère brûlure, la précision avec laquelle elles vont tout droit en lui aux points les plus secrets et les plus vulnérables, se logent dans ses replis les plus profonds, sans qu'il ait le désir ni le moyen ni le temps de riposter. Mais, déposées en lui, elles enflent, elles explosent, elles provoquent autour d'elles des ondes et des remous qui, à leur tour, montent, affleurent et se déploient au-dehors en paroles. Par

ce jeu d'actions et de réactions qu'elles permettent, elles constituent pour le romancier le plus précieux des instruments.

Et voilà pourquoi sans doute, comme le constate Henry Green, les personnages de roman deviennent si bavards.

Mais ce dialogue qui tend de plus en plus à prendre dans le roman moderne la place que l'action abandonne, s'accommode mal des formes que lui impose le roman traditionnel. Car il est surtout la continuation au-dehors des mouvements souterrains : ces mouvements, l'auteur — et avec lui le lecteur — devrait les faire en même temps que le personnage, depuis le moment où ils se forment jusqu'au moment où, leur intensité croissante les faisant surgir à la surface, ils s'enrobent, pour toucher l'interlocuteur et se protéger contre les dangers du dehors, de la capsule protectrice des paroles.

Rien ne devrait donc rompre la continuité de ces mouvements, et la transformation qu'ils subissent devrait être du même ordre que celle que subit un rayon lumineux quand, passant d'un milieu dans un autre, il est réfracté et s'infléchit.

Dès lors, rien n'est moins justifié que ces grands alinéas, ces tirets par lesquels on a coutume de séparer brutalement le dialogue de ce qui le précède. Même les deux points et les guillemets sont encore trop apparents, et l'on comprend que certains romanciers (Joye Cary notamment) s'efforcent de fondre, dans la mesure du possible, le dialogue avec son contexte en marquant simplement la séparation par une virgule suivie d'une majuscule.

Mais plus gênants encore et plus difficilement défendables que les alinéas, les tirets, les deux points et

les guillemets, sont les monotones et gauches : dit Jeanne, répondit Paul, qui parsèment habituellement le dialogue ; ils deviennent de plus en plus pour les romanciers actuels ce qu'étaient pour les peintres, juste avant le cubisme, les règles de la perspective : non plus une nécessité, mais une encombrante convention.

Aussi est-il curieux de voir comment aujourd'hui ceux-mêmes des romanciers qui ne veulent pas se mettre — inutilement, pensent-ils — martel en tête, et continuent à se servir avec une heureuse assurance des procédés du vieux roman, semblent ne pas pouvoir échapper sur ce point précis à un certain sentiment de malaise. On dirait qu'ils ont perdu cette certitude d'être dans leur bon droit, cette inconscience innocente qui donnaient aux : « dit, reprit, répliqua, rétorqua, s'exclama, etc. », dont M^{me} de La Fayette ou Balzac émaillaient allégrement leurs dialogues, cet air d'être solidement à leur place, indispensables et allant parfaitement de soi, qui nous les fait accepter aussitôt sans sourciller, sans même nous en rendre compte, quand nous relisons encore aujourd'hui ces auteurs. Combien auprès d'eux les romanciers actuels, au moment d'employer ces mêmes formules, semblent self-conscious, inquiets et peu sûrs d'eux.

Tantôt — comme les gens qui préfèrent afficher et même accentuer leurs défauts pour courir au-devant du danger et désarmer les critiques — ils renoncent avec ostentation à ces subterfuges (qui leur paraissent aujourd'hui trop grossiers et trop faciles) dont se servaient ingénument les vieux auteurs et qui consistaient à varier continuellement leurs formules, et exhibent la monotonie et la gaucherie du procédé en répétant inlassablement, avec une négligence ou une naïveté af-

fectées : dit Jeanne, dit Paul, dit Jacques, ce qui n'a d'autre résultat que de fatiguer et d'agacer encore davantage le lecteur.

Tantôt ils essaient d'escamoter ce malencontreux « dit Jeanne », « répliqua Paul », en le faisant suivre à tout bout de champ des derniers mots répétés du dialogue : « Non, dit Jeanne, non » ou : « C'est fini, dit Paul, c'est fini. » Ce qui donne aux paroles des personnages un ton solennel et chargé d'émotion qui ne répond visiblement pas à l'intention de l'auteur. Tantôt encore, ils suppriment autant que possible cet appendice encombrant en introduisant à tout instant le dialogue par le plus factice encore, et qu'aucune nécessité interne, on le sent, n'exige : Jeanne sourit : « Je vous laisse le choix » ou : Madeleine le regarda : « C'est moi qui l'ai fait. »

Tous ces recours à de trop apparents subterfuges, ces attitudes embarrassées, sont pour les partisans des modernes d'un grand réconfort. Ils y voient des signes précurseurs, la preuve que quelque chose se défait, que s'infiltré insidieusement dans l'esprit des tenants du roman traditionnel un doute sur le bien-fondé de leurs droits, un scrupule à jouir de leur héritage, qui fait d'eux, sans qu'ils s'en rendent compte, comme des classes privilégiées avant les révolutions, les agents des bouleversements futurs.

Ce n'est en effet pas un hasard que ce soit au moment d'employer ces brèves formules, en apparence si anodines, qu'ils se sentent le plus mal à l'aise. C'est qu'elles sont en quelque sorte le symbole de l'ancien régime, le point où se séparent avec le plus de netteté la nouvelle et l'ancienne conception du roman. Elles marquent la place à laquelle le romancier a toujours situé

ses personnages : en un point aussi éloigné de lui-même que des lecteurs ; à la place où se trouvent les joueurs d'un match de tennis, le romancier étant à celle de l'arbitre juché sur son siège, surveillant le jeu et annonçant les points aux spectateurs (en l'occurrence les lecteurs), installés sur les gradins.

Ni le romancier ni les lecteurs ne descendent de leur place pour jouer eux-mêmes le jeu comme s'ils étaient l'un ou l'autre des joueurs.

Et ceci demeure vrai quand le personnage s'exprime à la première personne, dès l'instant où il fait suivre ses propres paroles de : dis-je, m'écriai-je, répondis-je, etc. Il montre par là qu'il n'exécute pas lui-même et ne fait pas exécuter à ses lecteurs les mouvements intérieurs qui préparent le dialogue depuis le moment où ils prennent naissance jusqu'au moment où ils apparaissent au-dehors, mais que, se plaçant à distance de lui-même, il fait surgir ce dialogue devant un lecteur insuffisamment préparé qu'il est obligé d'avertir.

Placé ainsi au-dehors et à distance de ses personnages, le romancier peut adopter des procédés allant de celui des behavioristes à celui de Proust.

Il peut, comme les behavioristes, faire parler sans aucune préparation ses personnages, se tenant à une certaine distance, se bornant à paraître enregistrer leurs dialogues, et se donnant ainsi l'impression de les laisser vivre d'une « vie propre ».

Mais rien n'est plus trompeur que cette impression.

Car le petit appendice dont le romancier fait suivre leurs paroles, s'il montre que l'auteur lâche la bride à ses créatures, rappelle en même temps qu'il conserve toujours fermement les rênes en mains. Ces : dit, reprit, etc. délicatement intercalés au milieu du dialogue

ou le prolongeant harmonieusement, rappellent discrètement que l'auteur est toujours là, que ce dialogue de roman, malgré ses allures indépendantes, ne peut, comme le fait le dialogue de théâtre, se passer de lui et se tenir en l'air tout seul ; ils sont le lien léger mais solide qui rattache et soumet le style et le ton des personnages au style et au ton de l'auteur.

Quant aux fameuses implications et indications en creux que pensent obtenir en s'abstenant de toute explication les partisans de ce système, il serait curieux de demander au plus averti et au plus sensible des lecteurs de révéler sincèrement ce qu'il perçoit, abandonné ainsi à lui-même, sous les paroles des personnages. Que devine-t-il de toutes ces actions minuscules qui sous-tendent et poussent en avant le dialogue et lui donnent sa véritable signification ? Il est certain que la souplesse, la finesse, la variété, l'abondance des paroles permet au lecteur de pressentir derrière elles des mouvements plus nombreux, plus subtils et plus secrets que ceux qu'il peut découvrir sous les actes. On serait néanmoins surpris de la simplicité, de la grossièreté et de l'à-peu-pres de ses divinations. Mais on aurait tort de s'en prendre au lecteur.

Car, pour rendre ce dialogue bien « vivant » et plausible, ces romanciers lui donnent la forme conventionnelle qu'il a dans la vie courante : il rappelle trop alors au lecteur ceux qu'il a l'habitude d'enregistrer lui-même à la hâte, sans se poser beaucoup de questions, sans chercher, comme il dirait, midi à quatorze heures (il n'en a ni le temps ni les moyens, et c'est là précisément tout le travail de l'auteur), se contentant de ne percevoir derrière les paroles que ce qui lui permet de régler tant bien que mal ses propres conduites, évitant de s'attarder morbideusement sur de vagues et douteuses impressions.

Bien plus, ce que le lecteur découvre sous ces dialogues romanesques — si lourds de sens secrets qu'ait pu les vouloir leur auteur — est peu de chose auprès de ce qu'il peut lui-même découvrir quand, participant au jeu, tous ses instincts de défense et d'attaque en éveil, excité et sur le qui-vive, il observe et écoute ses interlocuteurs.

C'est peu de chose surtout auprès de ce que révèle au spectateur le dialogue de théâtre.

Car le dialogue de théâtre, qui se passe de tuteurs, où l'auteur ne fait pas à tout moment sentir qu'il est là, prêt à donner un coup de main, ce dialogue qui doit se suffire à lui-même et sur lequel tout repose, est plus ramassé, plus dense, plus tendu et survolté que le dialogue romanesque : il mobilise davantage toutes les forces du spectateur.

Et surtout les acteurs sont là pour lui mâcher la besogne. Tout leur travail consiste justement à retrouver et à reproduire en eux-mêmes, au prix de grands et longs efforts, les mouvements intérieurs infimes et compliqués qui ont propulsé le dialogue, qui l'alourdissent, le gonflent et le tendent, et, par leurs gestes, leurs mimiques, leurs intonations, leurs silences, à communiquer ces mouvements aux spectateurs.

Les romanciers behavioristes, qui se servent abondamment de dialogues sertis de brèves indications ou de discrets commentaires, poussent dangereusement le roman sur le domaine du théâtre, où il ne peut que se trouver en état d'infériorité. Et, renonçant aux moyens dont seul le roman dispose, ils renoncent à ce qui fait de lui un art à part, pour ne pas dire un art tout court.

Reste alors la méthode opposée, celle de Proust : le recours à l'analyse. Elle a sur la précédente

en tout cas cet avantage de maintenir le roman sur le terrain qui lui est propre et de se servir de moyens que seul le roman peut offrir ; et puis elle tend à apporter aux lecteurs ce qu'ils sont en droit d'attendre du romancier : un accroissement de leur expérience non pas en étendue (cela leur est donné à meilleur compte et de façon plus efficace par le document et le reportage), mais en profondeur. Et surtout elle ne conduit pas, sous le couvert de soi-disant renouvellements, à se cramponner au passé, mais s'ouvre largement sur l'avenir.

Pour ce qui est, en particulier, du dialogue, Proust lui-même dont il n'est pas exagéré de dire qu'il a plus qu'aucun autre romancier excellé dans les descriptions très minutieuses, précises, subtiles, au plus haut degré évocatrices, des jeux de physionomie, des regards, des moindres intonations et inflexions de voix de ses personnages, renseignant le lecteur, presque aussi bien que pourrait le faire le jeu des acteurs, sur la signification secrète de leurs paroles, Proust ne se contente pour ainsi dire jamais de simples descriptions et n'abandonne que rarement le dialogue à la libre interprétation des lecteurs. Il ne le fait que lorsque le sens apparent de leurs paroles recouvre exactement leur sens caché. Qu'il y ait entre la conversation et la sous-conversation le plus léger décalage, qu'elles ne se recouvrent pas tout à fait, et aussitôt il intervient, tantôt avant que le personnage parle, tantôt dès qu'il a parlé, pour montrer tout ce qu'il voit, expliquer tout ce qu'il sait, et il ne laisse au lecteur d'autre incertitude que celle qu'il est forcé d'avoir lui-même, malgré tous ses efforts, sa situation privilégiée, les puissants instruments d'investigation qu'il a créés.

Mais ces mouvements innombrables et minuscules qui préparent le dialogue sont pour Proust, à la

place d'où il les observe, ce que sont, pour le cartographe qui étudie une région en la survolant, les vagues et les remous des cours d'eau ; il ne voit et ne reproduit que les grandes lignes immobiles que ces mouvements composent, les points où ces lignes se joignent, se croisent ou se séparent ; il reconnaît parmi elles celles qui sont déjà explorées et les désigne par leurs noms connus : jalousie, snobisme, crainte, modestie, etc. ; il décrit, classe et nomme celles qu'il a découvertes ; il cherche à dégager de ses observations des principes généraux. Sur cette vaste carte géographique, représentant des régions pour la plupart encore peu explorées, qu'il déploie devant ses lecteurs, ceux-ci, les yeux fixés sur la pointe de sa baguette avec toute l'attention dont ils sont capables, s'efforcent de bien voir, de bien retenir, de bien comprendre, et se sentent récompensés de leurs peines lorsqu'ils ont réussi à reconnaître et à suivre des yeux jusqu'au bout ces lignes souvent nombreuses et sinueuses, quand, pareilles à des fleuves qui se jettent dans la mer, elles se croisent, se séparent et se mêlent dans la masse du dialogue.

Mais en faisant appel à l'attention volontaire du lecteur, à sa mémoire, en s'adressant sans cesse à ses facultés de compréhension et de raisonnement, cette méthode renonce du même coup à tout ce sur quoi les behavioristes, avec un optimisme exagéré, fondent tous leurs espoirs : cette part de liberté, d'inexprimable, de mystère, ce contact direct et purement sensible avec les choses, qui doivent faire se déployer les forces instinctives du lecteur, les ressources de son inconscient et ses pouvoirs de divination.

S'il est certain que les résultats qu'obtiennent les behavioristes en faisant appel à ces forces aveugles —

même dans celles de leurs œuvres où les implications sont le plus riches et les indications en creux le plus profondes — sont infiniment plus pauvres qu'ils ne veulent le croire, il n'en demeure pas moins que ces forces existent et qu'une des qualités de l'œuvre romanesque est de leur permettre, aussi, de se déployer.

Cependant, malgré ces reproches assez graves qu'on peut faire à l'analyse, il est difficile de s'en détourner aujourd'hui sans tourner le dos au progrès.

Ne vaut-il pas mieux essayer, en dépit de tous les obstacles et de toutes les déceptions possibles, de perfectionner pour l'adapter à de nouvelles recherches un instrument qui, perfectionné à son tour par des hommes nouveaux, leur permettra de décrire de façon plus convaincante, avec plus de vérité et de vie des situations et des sentiments neufs, plutôt que de s'accommoder de procédés faits pour saisir ce qui n'est plus aujourd'hui que l'apparence, et de tendre à fortifier toujours plus le penchant naturel de chacun pour le trompe-l'œil?

Il est donc permis de rêver — sans se dissimuler tout ce qui sépare ce rêve de sa réalisation — d'une technique qui parviendrait à plonger le lecteur dans le flot de ces drames souterrains que Proust n'a eu le temps que de survoler et dont il n'a observé et reproduit que les grandes lignes immobiles : une technique qui donnerait au lecteur l'illusion de refaire lui-même ces actions avec une conscience plus lucide, avec plus d'ordre, de netteté et de force qu'il ne peut le faire dans la vie, sans qu'elles perdent cette part d'indétermination, cette opacité et ce mystère qu'ont toujours ses actions pour celui qui les vit.

Le dialogue, qui ne serait pas autre chose que l'aboutissement ou parfois une des phases de ces drames,

se délivrerait alors tout naturellement des conventions et des contraintes que rendaient indispensables les méthodes du roman traditionnel. C'est insensiblement, par un changement de rythme ou de forme, qui épouserait en l'accentuant sa propre sensation, que le lecteur reconnaîtrait que l'action est passée du dedans au-dehors.

Le dialogue, tout vibrant et gonflé par ces mouvements qui le propulsent et le sous-tendent, serait, quelle que soit sa banalité apparente, aussi révélateur que le dialogue de théâtre.

Il ne s'agit là, évidemment, que de recherches possibles et d'espoirs.

Cependant ces problèmes que le dialogue pose de façon chaque jour plus pressante à tous les romanciers, qu'ils veuillent ou non le reconnaître, ont été jusqu'à un certain point résolus, mais de manière très différente, par un écrivain anglais encore peu connu ici, Ivy Compton-Burnett.

La solution absolument originale, à la fois élégante et forte, qu'elle a su leur donner, suffirait pour lui faire mériter la place qui lui est attribuée depuis quelques années par la critique anglaise unanime et par une certaine partie du public anglais : celle d'un des plus grands romanciers que l'Angleterre ait jamais eus.

On ne peut qu'admirer le discernement d'une critique et d'un public qui ont su voir la nouveauté et l'importance d'une œuvre déconcertante à bien des égards.

Rien de moins actuel, en effet, que les milieux que décrit Ivy Compton-Burnett (la riche bourgeoisie et la petite noblesse anglaise entre les années 1880 et 1900), rien de plus limité que le cercle familial où se meuvent ses personnages, ni de plus désuet que les descriptions

de leur aspect physique par lesquelles elle les présente, ni de plus surprenant que la désinvolture avec laquelle elle dénoue, suivant les procédés les plus conformistes, ses intrigues et l'opiniâtreté monotone avec laquelle, au long de quarante années de travail et à travers vingt ouvrages, elle pose et résout de façon identique les mêmes problèmes.

Mais ses livres ont ceci d'absolument neuf, c'est qu'ils ne sont qu'une longue suite de dialogues. L'auteur, là encore, les présente suivant la manière traditionnelle, se tenant à distance de ses personnages, à une grande distance cérémonieuse, se bornant le plus souvent, comme le font les behavioristes, à reproduire simplement leurs paroles et à renseigner tranquillement le lecteur, sans chercher à varier ses formules, au moyen du monotone : dit X., dit Y.

Mais ces dialogues sur lesquels tout repose n'ont rien de commun avec ces brefs colloques allègres et ressemblants qui, réduits à eux-mêmes ou accompagnés de quelques explications cursives, menacent de faire penser chaque jour davantage à ces petits nuages circonscrets d'un trait épais qui sortent de la bouche des personnages sur les dessins des comics.

Ces longues phrases guindées, à la fois rigides et sinueuses, ne rappellent aucune conversation entendue. Et pourtant, si elles paraissent étranges, elles ne donnent jamais une impression de fausseté ou de gratuité.

C'est qu'elles se situent non dans un lieu imaginaire, mais dans un lieu qui existe dans la réalité : quelque part sur cette limite fluctuante qui sépare la conversation de la sous-conversation. Les mouvements intérieurs, dont le dialogue n'est que l'aboutissement et pour ainsi dire l'extrême pointe, d'ordinaire prudemment mou-

chetée pour affleurer au-dehors, cherchent ici à se déployer dans le dialogue même. Pour résister à leur pression incessante et pour les contenir, la conversation se raidit, se guinde, prend cette allure précautionneuse et ralentie. Mais c'est sous leur pression qu'elle s'étire et se tord en longues phrases sinueuses. Un jeu serré, subtil, féroce, se joue entre la conversation et la sous-conversation.

Le plus souvent, le dedans l'emporte : à tout moment quelque chose affleure, s'étale, disparaît et revient, quelque chose est là qui menace à chaque instant de tout faire éclater. Le lecteur, sans cesse tendu, aux aguets, comme s'il était à la place de celui à qui les paroles s'adressent, mobilise tous ses instincts de défense, tous ses dons d'intuition, sa mémoire, ses facultés de jugement et de raisonnement : un danger se dissimule dans ces phrases douceâtres, des impulsions meurtrières s'insinuent dans l'inquiétude affectueuse, une expression de tendresse distille tout à coup un subtil venin.

Il arrive que la conversation ordinaire paraisse l'emporter, qu'elle refoule trop loin la sous-conversation. Alors parfois, au moment où le lecteur croit pouvoir enfin se détendre, l'auteur sort tout à coup de son mutisme et intervient pour l'avertir brièvement et sans explication que tout ce qui vient d'être dit était faux.

Mais le lecteur n'est que rarement tenté de se départir de sa vigilance. Il sait qu'ici chaque mot compte. Les dictons, les citations, les métaphores, les expressions toutes faites ou pompeuses ou pédantes, les platitudes, les vulgarités, les maniérismes, les coq-à-l'âne qui parsèment habilement ces dialogues ne sont pas, comme dans les romans ordinaires, des signes distinctifs que l'auteur épingle sur les caractères des personnages pour les ren-

dre mieux reconnaissables, plus familiers et plus « vivants » : ils sont ici, on le sent, ce qu'ils sont dans la réalité : la résultante de mouvements montés des profondeurs, nombreux, emmêlés, que celui qui les perçoit au-dehors embrasse en un éclair et qu'il n'a ni le temps ni le moyen de séparer et de nommer.

Sans doute cette méthode se contente-t-elle de faire soupçonner à chaque instant au lecteur l'existence, la complexité et la variété des mouvements intérieurs. Elle ne les fait pas connaître comme pourraient y parvenir les techniques qui plongeraient le lecteur dans leur flot et le feraient naviguer parmi leurs courants. Elle a du moins sur ces techniques cette supériorité, d'avoir pu atteindre d'emblée la perfection. Et par là elle a réussi à porter au dialogue traditionnel le plus rude coup qu'il ait subi jusqu'ici.

Il est évident que cette technique, comme aussi toutes les autres, paraîtra un jour prochain ne pouvoir plus décrire que l'apparence. Et rien n'est plus réconfortant et plus stimulant que cette pensée. Ce sera le signe que tout est pour le mieux, que la vie continue et qu'il faut non pas revenir en arrière, mais s'efforcer d'aller plus avant.

N. N. R. F., janvier, février 1956.

**Ce que voient
les oiseaux**

De tous les beaux sujets de méditation que nous offre l'attitude du public à l'égard des œuvres littéraires, et notamment du roman, certainement un des plus beaux est l'admiration, l'amour unanime et sans réserves de ce public, par ailleurs si divisé, si fluctuant, si capricieux, pour les chefs-d'œuvre consacrés. Il s'agit, cela va sans dire, non des lecteurs qui admirent de confiance, sur la foi des connaisseurs, mais de ceux à qui ces œuvres paraissent être si familières qu'on est bien obligé de croire qu'ils trouvent à les fréquenter un réel plaisir.

On sait quelles belles qualités il est convenu de penser que ce plaisir suppose chez ceux qui l'éprou-

vent. Il faudrait s'émerveiller. Et pourtant, on hésite. Les admirateurs de ces ouvrages en parlent souvent d'une façon si étrange... On est déconcerté par ces détails sans importance dont ils paraissent avoir été surtout frappés, qu'ils semblent avoir surtout retenus : des futilités qu'ils pourraient trouver aussi bien dans des œuvres dénuées de toute valeur littéraire — tels que particularités physiques, tics, traits de caractère de certains personnages, anecdotes, usages mondains, conseils pratiques, recettes pour réussir, règles de conduites, etc. — qui font un peu penser à cette réflexion que Rilke rapporte avoir entendue devant un portrait de la femme de Cézanne : « Comment a-t-il pu épouser un pareil laideron ? » ou à cette autre devant une toile de Van Gogh : « Pauvre homme, on voit bien qu'il vient d'être saisi. »

Mais, à y réfléchir, des remarques de cette sorte n'ont rien de bien inquiétant. Elles devraient plutôt rassurer. Ce ne sont peut-être là que ces manières familières et quelque peu désinvoltes qui révèlent une grande intimité. Cette façon de mettre en valeur des détails sans importance laisse peut-être entendre qu'on tient pour acquis et trop bien connu ce qui fait le véritable intérêt de ces ouvrages. Ou peut-être est-ce par un sentiment de pudeur qu'on évite de parler de ce qui tient trop au cœur ; ou bien il y a là une pointe de snobisme, le besoin — comme chez ce personnage de *Babbitt* qui disait aimer surtout Rome pour ces délicieux fettucine qu'on peut trouver dans une petite trattoria de la Via dellia Scrofa — de se montrer averti et blasé.

Il n'y a rien là, en tout cas, de bien grave, rien qui vaille la peine qu'on rompe par des intrusions indiscretes le secret du tête-à-tête éminemment respectable des chefs-d'œuvre de la littérature avec leurs lecteurs ;

et l'on s'empresserait de jeter sur cette union, si digne de tous les encouragements, le voile tissé de pudeur, de confiance et de respect, dont on a coutume de recouvrir les unions légitimes, s'il ne se produisait de temps à autre quelque chose de vraiment troublant.

Il arrive de temps en temps qu'une sorte de vertige, explicable chez des gens occupés à tant lire, prenne les plus écoutés des critiques : ils se mettent tout à coup à crier au chef-d'œuvre, à porter aux nues un ouvrage dénué de toute valeur littéraire, comme le prouvera, quelque temps après, l'indifférence, puis l'oubli où sa faiblesse ne manquera pas de le faire glisser.

Alors, à leur suite, un véritable raz-de-marée soulève le public et le porte au sommet de l'admiration et de l'enthousiasme.

On est stupéfait de voir avec quelle avidité, tous les interdits étant levés, les amateurs les plus fidèles et les plus enthousiastes des chefs-d'œuvre de la littérature, ceux qui se montrent d'ordinaire, en présence d'une œuvre nouvelle, si fermés, si sévères, si délicats, dévorent ces ouvrages comme s'ils étaient la plus succulente des nourritures. Plus succulente même, avouent-ils (et pourquoi se cacheraient-ils d'un goût que les critiques les plus respectés ont partagé ?) que celles que leur offrent les grandes œuvres du passé. Ici aucune accommodation n'est nécessaire ; on entre sans effort, on se trouve aussitôt de plain-pied ; les personnages nous ressemblent ou ressemblent aux gens que nous connaissons ou bien à ce que nous pensons que doivent être ceux de nos contemporains que nous aimerions connaître ; leurs sentiments, leurs idées, leurs conflits, les situations où ils se trouvent, les problèmes qu'ils ont à résoudre, leurs espoirs et leurs désespoirs sont les nôtres. On se sent

dans leur vie comme un poisson dans l'eau. En vain quelques esprits sophistiqués, quelques inadaptés montrent-ils une certaine réticence. C'est le manque d'art, disent-ils, de façon aussi vague que prétentieuse, qui les gêne. Ou peut-être la faiblesse du style. On les rabroue aussitôt ; ils s'attirent la désapprobation générale, ils suscitent autour d'eux la méfiance et l'hostilité. Ils se font traiter de partisans de l'art pour l'art. Accuser de formalisme. Et il faut dire qu'ils ne l'ont pas volé. A-t-on idée de prêter si maladroitement le flanc aux sarcasmes, de toucher à des questions aussi graves avec tant de gaucherie et de légèreté ?

Mais quelques mois, le plus souvent quelques années passent, et l'on assiste à ce fait étonnant : non seulement les nouveaux lecteurs de ces romans, mais leurs plus grands admirateurs eux-mêmes, quand par malchance ils commettent l'imprudence de les rouvrir, éprouvent à leur contact la même sensation pénible que devaient éprouver les oiseaux qui tentaient de picorer les fameux raisins de Zeuxis. Ce qu'ils voient n'est plus qu'un trompe-l'œil. Une plate et inerte copie. Les personnages ressemblent à des mannequins de cire, fabriqués selon les procédés les plus faciles et les plus conventionnels. Il est clair que ces livres ne peuvent même pas servir, tels certains romans du passé, de documents sur leur époque, tant on a peine à croire que ces schémas enfantins, ces poupées, imitant la plus grossière apparence, que sont leurs héros, aient jamais pu éprouver les sentiments, affronter les conflits, avoir à résoudre les problèmes qu'éprouvaient, affrontaient, avaient à résoudre les hommes vivants de leur temps.

Qu'est-il donc arrivé ? Et comment expliquer une pareille métamorphose ?

Il convient d'observer tout d'abord que les auteurs des ouvrages qui nous occupent ne sont pas dénués de talent. Ils possèdent incontestablement ce qu'il est convenu d'appeler les dons de romancier. Ils savent non seulement inventer une intrigue, développer une action, créer ce qu'on appelle une « atmosphère », mais encore, et surtout, ils savent saisir et rendre la ressemblance. Chaque geste de leurs personnages, la façon dont ils lisent leurs cheveux, rectifient le pli de leur pantalon, allument une cigarette ou commandent un café-crème, et aussi les propos qu'ils tiennent, les sentiments qu'ils éprouvent, les idées qui les traversent, donnent à tout moment au lecteur l'impression reconfortante et délicieuse de reconnaître ce qu'il a pu ou aurait pu lui-même observer. On peut même dire que la grande chance de ces romanciers, le secret de leur bonheur, et de celui de leurs lecteurs, réside en ceci, qu'ils viennent établir tout naturellement leur poste d'observation juste à cet endroit précis où le place aussi le lecteur. Ni au-deçà, là où se trouvent les auteurs et les lecteurs des romans-feuillets, ni au-delà, dans ces pénombres secrètes, dans ce bouillonnement confus où nos actes et nos paroles s'élaborent, non, juste là où nous avons l'habitude de nous placer nous-mêmes, quand nous voulons rendre compte assez clairement à nous-mêmes ou aux autres de nos sentiments ou de nos impressions. Et même, à en juger par les conversations des gens les plus avertis en matière de psychologie, dès qu'ils se mettent à échanger des confidences ou des médisances, à se décrire ou à décrire leur prochain, ces romanciers sont plutôt au-delà, juste un peu plus en profondeur.

Grâce à cette position heureuse, ils mettent leurs lecteurs en confiance ; ils leur donnent l'impression

d'être chez soi, parmi des objets familiers. Un sentiment de sympathie, de solidarité et aussi de reconnaissance les unit à ce romancier si semblable à eux-mêmes, qui sait comprendre si bien ce qu'eux-mêmes éprouvent, mais qui, en même temps, un peu plus lucide qu'eux, plus attentif, plus expérimenté, leur révèle sur eux-mêmes et sur les autres un peu plus que ce qu'ils croient connaître et les conduit, juste assez excités par un très léger effort, mais jamais fatigués ou découragés par un effort excessif, jamais ralentis ou arrêtés dans leur marche, vers ce à quoi ils aspirent quand ils se mettent à lire un roman ; un secours dans leur solitude, une description de leur situation, des révélations sur les côtés secrets de la vie des autres, des conseils pleins de sagesse, des solutions justes aux conflits dont ils souffrent, un élargissement de leur expérience, l'impression de vivre d'autres vies.

Ces besoins paraissent si naturels et le contentement que procure leur satisfaction est si fort, qu'on comprend l'impatience que provoquent, chez ces lecteurs, au moment où ils se sentent le plus comblés, les trouble-fête qui viennent leur parler d'« art » ou de « style ». Que leur importe, à ces lecteurs, que ces ouvrages ne soient pas destinés à durer ? Si, le jour où avec l'aide de ces livres, les difficultés avec lesquelles ils sont aux prises seront surmontées, où leur situation sera transformée, où leurs sentiments auront changé et leur curiosité sera excitée par de nouveaux modes de vie, l'intérêt pour ces ouvrages doit tomber et disparaître l'excitation qu'ils provoquent, il n'y a là rien à redire, on aurait tort de le regretter. Quel besoin y a-t-il de stocker pour un avenir inconnu des œuvres en apparence inusables ? Il s'agit de toute urgence d'apporter une aide efficace aux hommes de son temps. Qu'un livre s'use

après avoir servi, voilà qui est naturel et sain. On le jette et on le remplace.

Et cette opinion serait d'une si évidente sagesse que personne ne songerait à la contester, s'il n'y avait précisément ce seul point très troublant : cette impression pénible, dès que tombe l'excitation que procuraient ces ouvrages, que ce qu'ils décrivaient n'était pas la réalité. Ou plutôt que ce n'était qu'une réalité de surface, rien que la plus plate et la plus banale apparence. Plus banale et plus sommaire encore, contrairement à ce qui avait semblé d'abord que celle que nous percevons nous-mêmes, si pressés et distraits que nous soyons.

On sait combien, dans notre hâte, dans la nécessité où nous sommes, à chaque instant, d'aller au plus pressé, de nous guider d'après les plus grossières apparences, nous pouvons être ignorants et crédules. Il suffit de se rappeler quelle révélation a été pour nous le monologue intérieur ; la méfiance avec laquelle nous avons considéré et considérons parfois encore les efforts de Henry James ou de Proust pour démonter les rouages délicats de nos mécanismes intérieurs ; avec quel empressement nous acceptons de croire que telle grille — comme la psychanalyse — posée sur cette immense masse mouvante qu'on nomme notre « for intérieur », où l'on peut trouver tout ce qu'on veut, la recouvre tout entière et rend compte de tous ses mouvements ; et avec quelle satisfaction, quel sentiment de délivrance nous nous sommes laissés convaincre, et sommes restés, pour la plupart d'entre nous, convaincus, que ce « for intérieur », tout récemment encore si fertile en découvertes, n'existait pas, n'était rien : du vide, du vent.

Mais ce qui nous fait perdre tout jugement et porte notre crédulité à son comble, c'est ce besoin qui nous pousse

à chercher, dans les romans ces satisfactions dont nous avons déjà parlé et qu'il faut bien qualifier d'extra-littéraires, puisque aussi bien des ouvrages dénués de valeur littéraire que des œuvres ayant atteint le plus haut degré de perfection peuvent nous les donner.

Alors, notre suggestibilité, notre malléabilité déjà si grandes deviennent vraiment étonnantes : dans l'impatience où nous sommes d'éprouver ces jouissances qui nous sont si généreusement offertes dans ces livres, nous cherchons à nous reconnaître dans les images les plus grossières, nous nous faisons inconsistants à souhait pour pouvoir nous couler aisément dans les moules tout préparés qu'on nous tend ; nous devenons à nos propres yeux si exsangues et si vides que, si étriquées que soient ces formes, il nous semble qu'elles nous contiennent tout entiers. Mais il n'est pas jusqu'aux papiers tout imprimés que distribuent les diseuses de bonne aventure où nous n'ayons miraculeusement l'impression de nous reconnaître, dès l'instant où nous effleure le vague espoir d'y trouver un réconfort et d'y lire notre avenir!

Aussi, un roman qui parvient à satisfaire cette passion dangereuse devient-il pour nous à bon compte, l'image même de la vie, une œuvre du plus puissant réalisme. Nous le comparons aux meilleurs classiques, aux ouvrages les plus accomplis.

Ici les pires soupçons se confirment. Pour qu'une pareille confusion soit possible, il faut donc que ce soient des satisfactions de cette sorte que demandent aux œuvres de qualité leurs admirateurs. Il est permis de penser que la plupart des lecteurs de Proust l'ont aimé et l'aiment encore pour des raisons qui ont peu de chose à voir avec ce qui fait sa valeur et ne sont pas très différentes de celles pour lesquelles leurs parents ou leurs grands-parents aimaient Georges Ohnet.

C'est même, on en vient à le croire, ce qui a le plus vieilli dans les bons ouvrages, ce qui a été le plus imité, et, de ce fait, est devenu le plus couramment admis, paraît aller de soi, qui justement les rapproche, aux yeux de leurs admirateurs, des faux bons romans. Comme ceux-ci, ils ne dressent plus d'obstacles, n'exigent plus guère d'efforts, et permettent aux lecteurs, confortablement installés dans un univers familier, de se laisser glisser mollement vers de dangereuses délices.

Cependant les bons livres sauvent les lecteurs malgré eux. Ces livres, en effet, présentent avec les autres cette différence qu'on aurait bien tort de considérer comme négligeable : ils supportent d'être relus.

Et il ne faudrait pas croire que ce qui sépare les auteurs de ces deux sortes d'ouvrages, c'est surtout une différence de talent. A y bien regarder, c'est plutôt une différence radicale d'attitude envers l'objet sur lequel doivent porter tous leurs efforts, et, en conséquence, une totale différence de méthode. Si bien qu'on devrait ranger dans la même catégorie, dès qu'ils montrent la même attitude et adoptent les mêmes méthodes de travail, à côté des auteurs anciens dont les livres sont relus, même des auteurs actuels, quel que soit leur talent (le talent se trouvant réparti à peu près également dans les deux catégories) et si grande que puisse être l'incertitude sur le sort que l'avenir réserve à leurs livres.

S'il fallait désigner tous ceux-ci par un nom, c'est le nom de « réalistes » qu'il faudrait leur donner, pour les opposer aux autres, auxquels s'applique très exactement, si paradoxal et même scandaleux que cela puisse leur paraître, le nom de « formalistes ».

Mais, dira-t-on, qu'appellez-vous donc un auteur réaliste ? Eh bien, tout bonnement — et que cela

pourrait-il être d'autre ? — un auteur qui s'attache avant tout — quel que soit son désir d'amuser ses contemporains ou de les réformer, ou de les instruire, ou de lutter pour leur émancipation — à saisir, en s'efforçant de tricher le moins possible et de ne rien rogner ni aplatir pour venir à bout des contradictions et des complexités, à scruter, avec toute la sincérité dont il est capable, aussi loin que le lui permet l'acuité de son regard, ce qui lui apparaît comme étant la réalité.

Pour y parvenir, il s'acharne à débarrasser ce qu'il observe de toute la gangue d'idées préconçues et d'images toutes faites qui l'enveloppent, de toute cette réalité de surface que tout le monde perçoit sans effort et dont chacun se sert, faute de mieux, et il arrive parfois à atteindre quelque chose d'encore inconnu qu'il lui semble être le premier à voir. Il s'aperçoit souvent, quand il cherche à mettre au jour cette parcelle de réalité qui est la sienne, que les méthodes de ses prédécesseurs, créées par eux pour leurs propres fins, ne peuvent plus lui servir. Il les rejette alors sans hésiter et s'efforce d'en trouver de nouvelles, destinées à son propre usage. Peu lui importe qu'elles déconcertent ou irritent d'abord les lecteurs.

Si grande et si sincère est sa passion pour cette réalité qu'il ne recule pour elle devant aucun sacrifice. Il accepte le plus grand de tous ceux qu'un écrivain puisse être amené à consentir : la solitude et les moments de doute et de détresse qu'elle comporte (et que révèlent, chez quelques-uns des meilleurs, des exclamations comme celles-ci : « Je serai compris en 1880 » ou : « Je gagnerai mon procès en appel », où il est injuste de voir je ne sais quel rêve enfantin de conquête posthume et de gloire, alors qu'elles montrent chez ces écrivains le

besoin de se donner du courage, de fortifier leur certitude, de se persuader que ce qu'ils étaient à peu près seuls à voir était vrai, et non un mirage ou, comme il arrivait à Cézanne de le penser, l'effet de quelque défaut de la vue).

Le style (dont l'harmonie et la beauté apparente est à chaque instant pour les écrivains une tentation si dangereuse), n'est pour lui qu'un instrument ne pouvant avoir d'autre valeur que celle de servir à extraire et à serrer d'aussi près que possible la parcelle de réalité qu'il veut mettre au jour. Tout désir de faire du beau style pour le plaisir d'en faire, pour se donner et pour donner aux lecteurs des jouissances esthétiques, est pour lui proprement inconcevable, le style, à ses yeux, ne pouvant être beau qu'à la façon dont est beau le geste de l'athlète : d'autant plus beau qu'il est mieux adapté à sa fin. Sa beauté, faite de vigueur, de précision, de vivacité, de souplesse, de hardiesse et d'économie des moyens, n'est que l'expression de son efficacité.

Cette réalité à laquelle tous ces écrivains se sont attachés avec une passion si exclusive et si sincère, quand il est arrivé à certains d'entre eux de la saisir, que ce soit sous son aspect métaphysique ou poétique ou psychologique ou social ou — c'était parfois là leur chance, il faudrait plutôt dire leur récompense — sous tous ces aspects à la fois, rien ne parvient plus à la détruire ni seulement à la dégrader. A travers des idées souvent périmées, des sentiments trop connus ou désuets, des personnages plus frustes que ceux que, depuis, nous avons appris à connaître, une intrigue dont ni les péripéties, ni le dénouement n'ont plus rien d'imprévu, sous le lourd appareil que ces romanciers ont dû construire pour la capter et où elle nous paraît aujourd'hui emprisonnée,

nous la sentons comme un noyau dur qui donne sa cohésion et sa force au roman tout entier, comme un foyer de chaleur qui irradie à travers toutes ses parties, quelque chose que chacun reconnaît, mais qu'on ne sait désigner autrement que par des termes imprécis, tels que : « la vérité » ou « la vie ». C'est à cette réalité-là que nous revenons toujours, malgré nos trahisons et nos égarements passagers, prouvant par là qu'en fin de compte c'est à elle que nous aussi nous tenons par-dessus tout.

Il en va tout autrement des formalistes et de leurs ouvrages. Et c'est bien à eux que convient ce nom de formalistes, quoiqu'ils ne l'emploient, le plus souvent qu'avec dérision pour l'appliquer aux écrivains de l'autre camp, se réservant, si étrange que puisse paraître une pareille inconscience, celui de « réalistes ».

Il est bien clair pourtant que la réalité n'est pas leur principale affaire. Mais la forme, toujours, celle que d'autres ont inventée et dont une force magnétique les empêche de jamais pouvoir s'arracher. Tantôt cette forme est celle, aux lignes harmonieuses et pures, où les écrivains dits « classiques » enserraient si étroitement l'objet fait d'un seul bloc de cette matière dense et lourde sur lequel ils concentraient leurs efforts. Peu importe à ces formalistes que cet objet, ayant été désintégré en particules innombrables, ne soit plus qu'une immense masse fluctuante qui ne se laisse plus enfermer entre ces sobres contours. C'est la simplicité élégante de la forme classique qu'avant tout ils s'efforcent d'atteindre, quand bien même cette forme qu'ils fabriquent ne serait plus aujourd'hui qu'une mince coquille vide qui craquera à la plus légère pression.

Tantôt, abandonnant l'harmonie et la sobre élégance, ils adoptent une forme dont la caractéristique es-

sentielle est qu'elle tend à faire « ressemblant ». Elle y parvient sans difficulté, étant ainsi faite qu'elle ne peut plus guère aujourd'hui saisir et cerner quoi que ce soit d'encore mal connu, d'insolite, et donc, au premier abord, d'invraisemblable et de déconcertant. Il n'en était pas ainsi autrefois, au temps où elle a été inventée pour révéler ce qui était encore inconnu et caché. Mais, depuis lors, ce qui est inconnu et caché s'étant déplacé et se trouvant hors de son atteinte, elle s'est vidée de son contenu vivant et ne fait plus guère que recouvrir d'assez grossières et schématiques apparences : silhouettes de personnages typifiés, simplifiés à l'excès, sentiments convenus, actions conduites moins en accord avec une expérience sincère qu'avec la convention romanesque que cette forme impose, dialogues qui rappellent moins ceux que nous pourrions entendre, si nous écoutions très attentivement et d'une oreille non prévenue ce que nous disons nous-mêmes et ce qui se dit autour de nous, que ceux qu'échangent d'ordinaire les personnages de ces sortes de romans.

Seule une longue habitude, devenue pour nous une seconde nature, notre soumission à toutes les conventions généralement admises, notre distraction continuelle et notre hâte, et, par-dessus tout, cette avidité qui nous pousse à dévorer les appétissantes nourritures que ces romans nous offrent, nous font accepter de nous laisser prendre aux surfaces trompeuses que cette forme fait miroiter devant nous.

Quand on voit l'emprise que ces formalistes parviennent à exercer aujourd'hui sur le roman, on ne peut s'empêcher de donner raison à ceux qui affirment que le roman est le plus désavantagé de tous les arts.

Il est difficile, en effet, d'imaginer que les romanciers puissent se permettre quoi que ce soit de com-

parable à l'évasion qu'ont tentée les peintres, quand ceux-ci ont fait sauter d'un seul coup tout le vieux système de conventions — qui servait moins à révéler, comme autrefois, qu'à masquer ce qui était à leurs yeux le véritable objet pictural, — supprimant le sujet et la perspective et arrachant le spectateur aux apparences familières où il avait l'habitude de trouver des satisfactions avec lesquelles la peinture n'avait plus grand-chose à voir. Il est vrai que cette évasion n'a été que de courte durée. Les nouveaux formalistes, imitateurs de ces peintres, eurent vite fait de transformer ces formes vivantes en formes mortes, et les spectateurs d'y retrouver, au lieu des joies faciles que leur procuraient les sujets ressemblants de la vieille peinture, celle que donne la vue d'agréables motifs décoratifs.

Mais comment le romancier pourrait-il se délivrer du sujet, des personnages et de l'intrigue? Il aurait beau essayer d'isoler la parcelle de réalité qu'il s'efforcerait de saisir, il ne pourrait qu'elle ne soit intégrée à quelque personnage, dont l'œil bien accommodé du lecteur reconstituerait aussitôt la silhouette familière aux lignes simples et précises, que ce lecteur affublerait d'un « caractère », où il retrouverait un de ces types dont il est si friand, et qui accaparerait par son aspect bien ressemblant et « vivant » la plus grande part de son attention. Et ce personnage, quelque effort que le romancier puisse faire pour le maintenir immobile, afin de pouvoir concentrer son attention et celle du lecteur sur des frémissements à peine perceptibles ou il lui semble que s'est réfugiée aujourd'hui la réalité qu'il voudrait dévoiler, il n'arrivera pas à l'empêcher de bouger juste assez pour que le lecteur trouve dans ses mouvements une intrigue dont il suivra avec curiosité les péripéties et attendra avec impatience le dénouement.

Ainsi, quoi que fasse le romancier, il ne peut détourner l'attention du lecteur de toutes sortes d'objets que n'importe quel roman, qu'il soit bon ou mauvais, peut lui fournir.

Bien des critiques, d'ailleurs, encouragent, en s'y laissant aller eux-mêmes, cette distraction et cette légèreté des lecteurs, et entretiennent la confusion.

Il est étonnant de voir avec quelle complaisance ils s'appesantissent sur l'anecdote, racontent « l'histoire », discutent les « caractères » dont ils évaluent la vraisemblance et examinent la moralité. Mais c'est en ce qui concerne le style que leur attitude est le plus étrange. Si le roman est écrit dans un style qui rappelle celui des classiques, il est bien rare qu'ils n'attribuent à la matière que ce style recouvre, si indigente soit-elle, les qualités d'*Adolphe* ou de *La Princesse de Clèves*. Si, au contraire, un de ces romans aux personnages si ressemblants et aux intrigues si passionnantes, se trouve être écrit dans un style plat et lâché, ils parlent de ce défaut avec indulgence, comme d'une imperfection regrettable, sans doute, mais sans grande importance, qui ne peut choquer que les délicats, qui n'entame en rien la valeur véritable de l'œuvre : quelque chose d'aussi superficiel, d'aussi insignifiant qu'une petite verrue ou un simple bouton sur un beau et noble visage. Alors que c'est plutôt le bouton révélateur qui apparaît sur le corps du pestiféré, la peste n'étant ici rien d'autre qu'une attitude peu sincère et peu loyale envers la réalité.

Mais la confusion est portée à son comble quand, s'appuyant précisément sur cette tendance du roman à être un art toujours plus retardataire que les autres, moins capable de se dégager des formes périmées, vidées de tout contenu vivant, on veut en faire une arme

de combat, destinée à servir la révolution ou à maintenir et à perfectionner les conquêtes révolutionnaires.

Alors on aboutit à des résultats étranges qui constituent, non seulement pour le roman — ce qui ne serait, après tout, pas si grave, et on pourrait, s'il le fallait, s'y résigner — mais pour la révolution à faire et pour les masses qu'elle doit libérer, ainsi que pour la sauvegarde des conquêtes d'une révolution déjà accomplie, une assez inquiétante menace : en effet, les satisfactions que nous avons nommées extra-littéraires, conseils, exemples, éducation morale et sociale, etc. qu'il est dans la nature du roman de dispenser si généreusement à ses lecteurs, devenant la raison d'être essentielle du roman, il se produit un renversement de toutes les valeurs : tout ce qui asservit le roman à une forme académique et figée est précisément ce dont on se sert pour faire du roman une arme révolutionnaire : des personnages comme des poupées de cire, aussi « ressemblants » que possible, si « vivants » qu'au premier coup d'œil le lecteur devrait avoir envie de les toucher du doigt pour voir s'ils vont ciller, comme on a envie de le faire aux poupées du musée Grévin — voilà ce qu'il faut pour que les lecteurs se sentent à l'aise, pour qu'ils puissent sans difficulté s'identifier à eux et revivre ainsi avec eux leur situation, leurs souffrances et leurs conflits.

Mais des « types » encore plus grossièrement bâtis, les schémas les plus simples, le héros positif et irréprochable et le traître, feront même mieux l'affaire, étant pour ces masses, dont ces romanciers sous-estiment la sensibilité et la lucidité, des miroirs à alouettes magnifiques ou de très efficaces épouvantails. Une intrigue alertement menée selon les règles du vieux roman fera pirouetter ces poupées et créera cette excitation

facile qui soutient si bien l'attention fragile du lecteur. Et le style, sorte de style de digest, identique dans tous ces ouvrages, puisqu'il ne sert jamais à révéler une réalité neuve en faisant craquer le vernis d'apparences convenues qui la recouvre, mais coule mollement sans rencontrer d'obstacle, enduisant des surfaces lisses, eh bien, ce style ne sera jamais trop banal, trop simple, trop coulant, puisque ce sont là des qualités qui peuvent rendre l'œuvre accessible aux grandes masses et leur faciliter l'ingurgitation de ces nourritures substantielles qu'on se fait un devoir de leur offrir.

Ainsi, au nom d'impératifs moraux, on aboutit à cette immoralité que constitue en littérature une attitude négligente, conformiste, peu sincère ou peu loyale à l'égard de la réalité.

En présentant aux lecteurs une réalité pipée et tronquée, une pauvre et plate apparence où, le premier instant d'excitation et d'espoir passé, ils ne retrouvent rien de ce qui constitue véritablement leur vie ni des vraies difficultés avec lesquelles ils sont aux prises ni des véritables conflits qu'ils ont à affronter, on éveille en eux la désaffection et la méfiance, on les décourage dans leurs efforts pour trouver dans la littérature cette satisfaction essentielle qu'elle seule peut leur donner : une connaissance plus approfondie, plus complexe, plus lucide, plus juste que celle qu'ils peuvent avoir par eux-mêmes de ce qu'ils sont, de ce qu'est leur condition et leur vie.

Il est arrivé et il arrive que des écrivains découvrent, dans une expérience sincère et vivante dont les racines pénètrent loin dans ce fonds inconscient d'où jaillit tout effort créateur, en faisant éclater les vieilles formes sclérosées, cet aspect de la réalité qui peut servir

directement et efficacement à la propagation et à la victoire des idées révolutionnaires. Mais il peut arriver aussi (même dans une société qui s'efforcera d'être la plus juste et la mieux conçue pour assurer le développement harmonieux de tous ses membres : cela, on peut l'affirmer comme une certitude, sans aucun risque de se tromper), il peut arriver que des individus isolés, inadaptés, solitaires, morbidelement accrochés à leur enfance et repliés sur eux-mêmes, cultivant un goût plus ou moins conscient pour une certaine forme d'échec, parviennent, en s'abandonnant à une obsession en apparence inutile, à arracher et à mettre au jour une parcelle de réalité encore inconnue.

Leurs œuvres, qui cherchent à se dégager de tout ce qui est imposé, conventionnel et mort, pour se tourner vers ce qui est libre, sincère et vivant, seront forcément tôt ou tard des levains d'émancipation et de progrès.

On conçoit qu'il ait pu paraître et qu'il paraisse encore prématuré de permettre à des masses, qui avaient été maintenues pendant des siècles dans l'ignorance, d'accéder trop rapidement à une connaissance plus approfondie de la complexité et des contradictions de leur vie : cela risquerait de les détourner d'un travail de construction dont dépend leur existence et qui doit concentrer sur lui toute leur attention et exiger tous leurs efforts.

Cependant, l'indifférence, la désaffection grandissante, non seulement de leurs élites, mais des masses elles-mêmes pour des œuvres littéraires sans vitalité, fabriquées suivant les vieux procédés d'un formalisme sclérosé, et le goût de ces masses pour les grandes œuvres du passé qui leur ont été révélées, prouvent que le mo-

ment n'est pas loin où l'on devra non seulement laisser travailler sans les décourager ces individus inadaptés et ces solitaires, mais encore les pousser à s'abandonner à leur manie.

Janvier 1956.

NOTES

1. *Roger Grenier*, Utilité du fait divers, T.M. n° 17, p. 95.
2. *Maurice Blanchot*, Faux Pas, p. 257 et 259.
3. *Cl. Edm. Magny*, Roman américain et Cinéma. Poésie 45, n° 24, p. 69.
4. *André Gide*, Dostoïevski, p.145.
5. *Id.*, p.185.
6. *La Table ronde*, janvier 1948, p. 145.
7. « *Pas une seule fois, s'écriait Proust, un de mes personnages ne ferme une fenêtre, ne se lave les mains, ne passe un pardessus, ne dit une formule de présentation. S'il y avait même quelque chose de nouveau dans ce livre, ce serait cela...* » (Lettre à Robert Dreyfus.)
8. Quentin est le prénom de l'oncle et de la nièce. Caddy, celui de la mère et de la fille.
9. Ce sont ces gros mobiles, ces vastes mouvements très apparents et eux seuls, que voient d'ordinaire les auteurs et les lecteurs, entraînés dans le mouvement de l'action et talonnés par l'intrigue, des romans behavioristes. Ils n'ont ni le temps ni le moyen — ne disposant d'aucun instrument d'investigation assez délicat — de voir avec exactitude les mouvements plus fugitifs et plus fins que ces grands mouvements pourraient dissimuler.

Aussi comprend-on la répugnance qu'éprouvent ces auteurs pour ce qu'ils nomment « l'analyse », qui consisterait pour eux à montrer ces grands mobiles bien visibles, à mâcher ainsi à leurs lecteurs

une besogne déjà trop facile et à se donner à eux-mêmes l'impression désagréable d'enfoncer des portes ouvertes.

Il est curieux cependant d'observer comment, pour échapper à l'ennui de tourner dans le cercle étroit des actions habituelles où ils ne trouvent vraiment plus grand-chose à glaner, pris du désir propre à tout romancier de conduire leurs lecteurs vers des régions inconnues, hantés malgré tout par l'existence des « endroits obscurs », mais toujours fermement persuadés que l'acte seul les révèle, ils poussent leurs personnages à accomplir des actions insolites et monstrueuses que le lecteur alors, confortablement installé dans sa bonne conscience et ne retrouvant dans ces actes criminels rien de ce qu'il a appris à voir dans ses propres conduites, considère avec une curiosité orgueilleuse et horrifiée, puis écarte paisiblement pour retourner à ses moutons, comme il fait chaque matin et chaque soir après avoir lu les faits divers des journaux, sans que l'ombre épaisse qui baigne ses propres régions obscures en ait été un instant dissipée.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Вступительная статья А. Таганова</i>	7
ТРОПИЗМЫ	13
ЭРА ПОДОЗРЕНИЯ	133
<i>Предисловие</i>	135
От Достоевского до Кафки	143
Эра подозрения	193
Прямой и скрытый диалог. Разговор и под-разговор	215
То, что видят птицы	255
<i>Примечания</i>	283
ТЕКСТЫ НА ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ	
TROPISMES	291
L'ÈRE DU SOUPÇON	329
<i>Préface</i>	331
De Dostoïevski à Kafka	337
L'ère du soupçon	367
Conversation et sous-conversation	385
Ce que voient les oiseaux	415
<i>Notes</i>	437

Литературно-художественное издание

Натали Саррот

**Тропизмы
Эра подозрения**

Продюсер, составитель и ведущий редактор
Г. Долинова

Редактор *Н. Краснопольская*
Художественное оформление и компьютерная
верстка *Е. Морозовой*

Саррот Натали

Тропизмы. Эра подозрения. Перевод
с французского / Вступ. ст. А. Таганова. Худож.
оформл. Е. Морозовой. – Москва: Полиформ-
Талбури, 2000. – 448 с.

ISBN 5 – 93516 – 005 – 6

В книгу известной французской писательницы Натали Саррот вошли различные по жанру и написанные в разное время произведения: «Тропизмы» (1939) — 24 новеллы-миниатюры, и «Эра подозрения» (1947—1956) — сборник из четырех литературоведческих эссе. Оба они занимают особое место в творческом наследии писательницы и могут рассматриваться как своего рода ее художественные манифесты. Кроме того, в книге помещены оригинальные тексты на французском языке.

Сдано в набор 05.07.2000. Подписано в печать 21.07.2000.
Формат 70 х 90/32. Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура
«Таймс». Усл. п. л. 16,04. Тираж 3000. Заказ 3659.

Издательство «Полиформ-Талбури»
ЛР № 066650 от 08.07.99.

Отпечатано в Ивановской областной типографии.