

Ainsi formulée la question a quelque chose de condescendant : une instance supérieure – la philosophie – semble convoquer le roman populaire pour l'évaluer et statuer sur son sort. Mais les choses se passent-elles ainsi dans la culture vivante ?

Pour tenter néanmoins de répondre à cette question, tout en gardant à l'esprit ce qu'elle sous-entend de discutabile, je vais prendre appui sur trois figures du roman populaire au XX^e siècle : Simenon, Romain Gary et Patrick Modiano – le dernier continue de publier, mais son oeuvre a surgi dans les années 60 du siècle dernier.

Je donnerai ainsi une assise historique à mon propos pour esquisser une réponse à la question qu'on peut résumer ainsi : la réflexion philosophique peut-elle trouver quelque profit à fréquenter le roman populaire et, si oui, lequel ?

Rappelons quelques données générales. En premier lieu que le roman populaire est une sorte de bas de gamme dans un genre que la grande tradition littéraire considérait comme mineur : le roman, bien en dessous de la poésie épique, lyrique et tragique. En second lieu que, dans la culture européenne, depuis son commencement grec, toute littérature est nettement distinguée de la philosophie. D'abord elle est plus ancienne : au commencement était Homère. Ensuite et surtout elle s'en sépare par le régime de discours : celui de la philosophie use de concepts et vise à l'universel, en cela il se joint à la science, dans un même idéal de vérité. Celui de la littérature raconte et décrit, et demeure ainsi dans le particulier et même le singulier de l'expérience humaine, où la vérité se diffracte en mille images : d'Ulysse à Jean Valjean, en passant par Don Quichotte. La culture, du moins en Occident, s'est ainsi dédoublée en répartissant les rôles où la littérature semble récupérer ce que sa noble compagne, qui pense les choses de très haut, a laissé de côté. Parfois on fait cela en famille : William et Henry James, le grand aîné, père de la philosophie américaine, le pragmatisme, et le cadet, touriste dilettante, qui se contente d'écrire des romans.

Rouvrons un instant le *Discours de la méthode*. Dans les premières pages Descartes revient sur la formation qu'il a reçue au Collège. Il dit sa nette préférence pour la rigueur des mathématiques tout en laissant une petite place à la composante littéraire : les fables dont *la gentillesse réveille*

l'esprit, la poésie avec *des délicatesses et des douceurs très ravissantes*. En somme la littérature fait découvrir un plaisir honnête et donne de la conversation, on paraît moins plouc. Mais quelques lignes plus loin le ton change : il faut se garder de *tomber dans les extravagances des paladins de nos romans*. Si toutefois on a, comme Descartes lui-même, *un extrême désir d'apprendre à distinguer le vrai d'avec le faux*. C'est à ce désir dominateur qu'on reconnaît un philosophe.

A la question posée il me semble qu'un philosophe cartésien, sévèrement rationaliste, répondra par la négative : le roman se promenant sans retenue dans l'imaginaire, inventant des histoires, fabriquant de la fiction est extérieur à la réflexion philosophique qui s'accomplit dans la méditation. Oeuvre d'imagination d'un côté, travail de la raison de l'autre.

Dans les textes majeurs de ce qu'on appelle le grand rationalisme, ce très riche courant philosophique qui de Descartes va jusqu'à Kant, je ne vois guère de mentions de romans.

En revanche, une réflexion philosophique qui se donne pour cible principale sinon unique le Vivre humain, c'est-à-dire une philosophie existentielle, modifie complètement les perspectives. Dans un essai très récent de François Jullien, *La transparence du matin* – notons le caractère littéraire de ce titre – il est expressément question du roman (chapitre III). Dans le cadre du problème de l'accès au Vivre. Vivre, bien que donné immédiatement, toujours déjà là, se dérobe à un accès direct de la réflexion, parce qu'il se déroule continûment, parce qu'il est processuel. Vivre en tant que tel met ainsi en échec la philosophie – c'est aussi une grande idée de Valéry dans ses *Carnets* - et d'autant, précise Jullien, que cette forme de réflexion, depuis son commencement grec, est ontologique, est équipée de catégories pour dire et penser l'Etre.

Mais, continue Jullien, si le Vivre ne peut pas être directement saisi par des concepts, il est possible de l'*évoquer*, indirectement, par d'autres stratégies langagières. Selon lui, trois et seulement trois : la littérature dont le roman représente une forme évoluée, la religion quand elle use d'un discours antilogique, la notation du vécu au vol, comme le haïku japonais que consigne et collectionne un Journal personnel. Remarquons au passage : l'Extrême Orient a su user de ces trois stratégies, mais c'est l'Europe moderne qui a porté le roman à son point d'accomplissement, et toutes les autres cultures du monde s'y sont mises, par exemple en Afrique des romanciers et romancières dont les grands parents étaient analphabètes, baignaient dans une littérature toute orale, d'écoute collective, en groupe,

produisent maintenant des textes qui d'ailleurs intègrent cette mémoire orale – des textes faits pour être lus, seul.

Pour approcher le Vivre il y a ainsi trois grands *biais*. Le roman est l'un d'eux. Pour les modernes que nous sommes vivre *se réfléchit dans le roman*. Jusqu'à l'invention du cinéma, c'est là que dans les familles instruites on apprenait la vie (Emma Bovary formée par le roman sentimental), d'où les surveillances sourcilleuses dont ce genre était l'objet. Car le roman peut transporter de l'immoralité. Ce qu'on appelle l'enfer des bibliothèques.

Le jeune Staline est chassé du séminaire où sa mère pieuse et illettrée avait réussi à le faire entrer pour avoir été surpris en train de lire *Les Misérables*. Jullien : *Le roman a été la grande machine à penser vivre, et plus encore à l'époque moderne*. Ou formule brève : *vivre est la grande affaire du roman*.

Comment opère le romancier, cet artiste admiré ? Quel est votre secret, a-t-on souvent demandé à Simenon. Réponse du philosophe : *Vivre, s'il ne se voit pas, ne cesse d'offrir des indices...que sait repérer le romancier*. Il ou elle (Colette par exemple), délaissant les généralités ressassées, les clichés, se singularise par un oeil acéré braqué sur les choses de la vie, saisissant et engrangeant des signes très discrets, éphémères que nous, individus ordinaires, n'apercevons qu'un instant. Le roman nous les restitue et ainsi nous apprend à voir.

Mais vivre ne s'aborde qu'au creux du singulier, dans le cadre d'existences individuelles. C'est à celles-là que l'écrivain est supérieurement attentif, et qu'il va ramener dans les histoires qu'il raconte. Quand Edith Wharton, jeune romancière, demande conseil au grand aîné Henry James, la réponse tient en trois mots : « Write you know ». Ecrire sans connaître ne peut conduire qu'à répéter ce qu'on a lu, ce qui a déjà été écrit. Lévi-Strauss a confié avoir commencé un roman, puis constatant au bout de 50 pages que c'était du mauvais Conrad avoir définitivement renoncé pour rédiger *Tristes tropiques* qui ne romance pas. En amont des *Frères Karamazov* se tient le témoignage consigné dans *Souvenirs de la maison des morts*, les cinq années de bagne de Dostoïevsky.

Jullien estime que Proust est *une apogée du roman*, son œuvre une « cathédrale » où vivre puisse à la fois se décrire et se réfléchir. L'histoire qu'il raconte n'est pourtant issue que de la sienne, il est son propre Narrateur. « Une littérature qui repose sur le potin », a dit méchamment Borgès. Alors apogée en quoi ? Jamais sur le vécu une série romanesque,

comme cette *Recherche du temps perdu*, n'avait rassemblé autant d'indices aussi fins, presque imperceptibles, pour les travailler et les assortir en une grandiose composition. Proust est un modèle, son œuvre, loin de signifier « la mort du roman », en relance l'exigence et la vitalité, comme un défi. Nous avons besoin de romans. Même Freud en lisait - notamment *Les frères Karamazov* qu'il replace dans le sillage de la tragédie grecque et de Shakespeare, ses modèles littéraires. Il a dit sa grande estime pour Romain Rolland, Zweig, Schnitzler, Thomas Mann. Ce que la philosophie dispense si peu – l'intelligence lucide de la vie quotidienne – la littérature, dans sa profuse diversité, le donne généreusement. Le jeune André Breton, interdisant le roman au groupe surréaliste, vire au censeur ridicule, comme quand il classe avec des notes les grandes œuvres de l'esprit.

Alors reposons la question : cette valorisation du roman, dans la perspective d'une philosophie existentielle, doit-elle aller – descendre - jusqu'au roman dit populaire ? Faut-il laisser ce sous-genre au peuple dont il est un des divertissements, d'ailleurs apparemment en perte de vitesse dans les nouvelles générations ? Ou bien y chercher du potentiel philosophique, mais alors lequel ?

Mon propos va se situer très en dessous du sommet proustien réservé aux spécialistes de la littérature, dont je ne suis pas. Je m'en tiendrai au trio de romanciers indiqués en commençant.

Mon hypothèse sera qu'ils forment un triangle isocèle dont Simenon et Gary sont les angles de la base et Modiano celui du sommet.

Réglons un premier point : qu'est-ce qu'un roman populaire ? C'est - clin d'oeil aux anciens - de la lecture pour tous. Le romancier populaire invente des histoires qui captivent un très vaste lectorat, comprenant le plus modeste en niveau d'instruction. Ainsi, ce type de roman n'existe que par l'école (savoir lire) mais sans que l'école ait contribué à son succès. Proust, malgré son importance reconnue dans toutes les bonnes universités du monde, n'est pas un écrivain populaire, ce dernier n'est pas mis au programme des examens et concours, et dans les dissertations qu'on y rédige il serait incongru de le citer.

Autre caractéristique du roman populaire : il nourrit le cinéma, le 7^o art met ses histoires en images. Quand on demande à Simenon de présider le festival de Cannes, il accepte. Comme il accepte les invitations des médias, où il prend le temps de s'expliquer, sans façons, à l'adresse de son très large public (qui va jusqu'au Japon dont le cinéma a produit un commissaire Maigret local). Mais parmi ses innombrables fans on trouve aussi Gide, Colette, Mauriac, Henry Miller. Le romancier populaire est le seul écrivain fédérateur.

Simenon est l'exemple parfait. Les deux autres, Gary et Modiano, collent moins bien au modèle mais possèdent l'essentiel : un large lectorat, sans que l'école et

l'université s'en soient mêlées. L'un et l'autre n'ont jamais snobé les médias. A la radio comme à la télévision, Gary avec sa gueule, sa voix et son humour était simplement excellent. Ses compte-rendus de ses conversations avec De Gaulle hilarants. Pour adapter plusieurs de ses romans, il s'est occupé directement de cinéma – pas seulement des actrices. Modiano, présent à la télévision dès le début de son œuvre, commencée très jeune, n'y brillait pas malgré sa haute taille. Apprenant son prix Nobel il bredouille des phrases confuses où surnagent les mots « surpris », « bizarre ». Pour le cinéma je ne vois guère que *Lacombe Lucien*, dont il écrit les dialogues à la demande de Louis Malle. Un film qui tient la route.

Partons du binôme Simenon / Gary, l'un né en 1903, l'autre en 1914. Plusieurs traits les rapprochent. D'abord, une origine familiale hors de l'hexagone, ce ne sont pas des « Français de souche », comme on dit. Simenon ne vient pas de très loin : petite bourgeoisie wallonne de Liège, à 19 ans il débarque à Paris. Gary – c'est un pseudonyme - arrive du vaste Yiddishland d'Europe orientale ; fuyant avec sa mère la révolution bolchevique, ils s'installent à Nice dans les années 20.

Deuxième point commun : toute leur vie, ils seront des globe-trotters, habitant souvent à l'étranger. Sur la société française, où ils s'intègrent profondément, leur regard n'est pas seulement originellement extérieur, mais aussi distancié. L'histoire mondiale de la France, telle que la conçoit Patrick Boucheron, les aurait sûrement intéressés.

Autre point de rapprochement : ce sont de grands féministes. La prostituée est une figure positive, surtout chez Gary. Lui et Simenon auraient sûrement approuvé le mouvement « Me-Too ».

En revanche, la part auto-biographique de leur œuvre les sépare. Simenon, pendant une quarantaine d'années – le dernier en 1972 - écrit plus de deux cents romans où, à une exception près, il n'apparaît jamais. Extraordinaire galerie de portraits où défile la France de la même époque. L'exception c'est *Pedigree*, écrit d'ailleurs à la troisième personne, sur le conseil de Gide. A cinquante ans, un médecin lui a dit qu'il ne lui restait qu'un an à vivre, et il décide alors, pour son fils, d'écrire sa propre histoire. Exactement comme le personnage du *Train*, le roman analysé par Jullien dans son essai *De l'intime* : c'est un récit, longtemps après les faits, que le narrateur destine à son fils.

Au contraire, Gary est souvent présent dans ses romans, et parfois directement : *La promesse de l'aube* où il raconte son enfance et adolescence niçoises, l'étonnant couple formé avec sa mère qui a décrété qu'il serait soit grand écrivain français soit ambassadeur de France – il sera les deux. Presque toujours il est là, sous un masque ou un autre, on reconnaît sa voix, notamment son humour qu'il définit ainsi : *une affirmation de supériorité de l'homme sur ce qui*

lui arrive. Dans la plupart des histoires que raconte Gary, on rit. Dans les histoires de Simenon, jamais. Les touches d'humour y sont toujours amères.

Une première remarque générale. Le roman de Simenon – qu'il soit policier (les enquêtes de Maigret) ou dit « dur » - peut être rangé dans la grande veine balzacienne du tableau de société, veine régulièrement revisitée (Zola, etc.). Le roman de Gary, en revanche, est fort difficile à classer, à caser. Sorte d'électron libre il saute d'un continent à l'autre, et les histoires qu'il raconte, on ne les a jamais lues. Littérairement c'est un marginal, un franc-tireur qui s'aventure en terres inconnues.

L'art du roman chez Simenon. Je constate, après bien d'autres, qu'en un peu moins de deux cents pages, réparties en quelques longs chapitres, il compose une intrigue parfaitement agencée, sans aucun temps mort. Un regard toujours mobile rapporte les faits dans une langue qu'on a dite plate ou blanche, en tout cas qu'on peut comprendre au sortir de l'école primaire. Les mots sont usuels, très concrets, aucune étymologie à vérifier, pas de métaphore inspirée.

Le romancier cadre immédiatement son personnage – souvent un homme, parfois une femme (*Betty*, Marie Trintignant) ou un couple (*Le chat*, Gabin-Signoret). Dans un lieu bien réel, identifié - tel arrondissement de Paris, Moulins, La Rochelle, l'île de Porquerolles...

Schéma général : au sein d'une existence, une fêlure apparaît et progresse, se creuse au fil des chapitres. Dit autrement : une identité se brouille, les repères familiaux et sociaux rassurants se dérobent, une dérive commence, souvent une fuite, qui sera le sujet du roman et qui presque toujours se terminera mal.

Gide écrit à Simenon : « Cette sorte d'intoxication qui désempare de soi-même le lecteur dès qu'il ouvre un livre de vous ». En effet : comment une prose aussi simple peut-elle ainsi fixer son lecteur ? Par deux caractéristiques, me semble-t-il. D'une part, les scènes et dialogues sont d'une extrême précision visuelle, on perçoit chaque frémissement des personnages, on assiste en direct, pas un mot de trop. De l'autre, et toujours avec une très grande économie de moyens, une densité physique, sensuelle émane des situations, on ne les voit pas seulement, on y baigne par tous les sens, mais dans une esthétique qui n'a rien de délicat, d'artistique. Le roman proustien, lui, se meut dans la haute culture, littéraire, musicale, picturale. Rien de tel dans les milieux où évoluent les destins ordinaires que Simenon scrute à la loupe, à un passage difficile, voire crucial de leur parcours. Des destins que plombe généralement le sentiment de culpabilité.

Un seul exemple parmi cent autres : *L'ours en peluche*, roman « dur » de 1960, pas parmi les plus célèbres. Il raconte les derniers jours d'un grand médecin parisien, un gynécologue. Devenu un grand patron mais issu d'un milieu modeste. Vers la fin du roman : une nuit, il erre dans Paris, suicidaire, à la dérive, s'arrêtant dans des bars, prenant des taxis, et vers minuit il tire la

sonnette de celui qui fut son grand copain d'études, qu'il n'a pas vu depuis des années, et qui est psychiatre. S'engage, devant un verre de whisky, une conversation-consultation que je trouve parfaite. L'ami psychiatre, alerté, interroge, l'air de rien. L'autre répond, ne ment pas, lui dit avoir connu récemment un passage à vide pendant un accouchement, le premier de sa carrière, mais il omet l'essentiel, qu'il a un revolver sur lui. Dialogue sur le fil, jusqu'au bout. Ils se quittent sans que la chose soit dite. Pour un cinéaste le travail de base est fait.

Un échantillon de la prose de Simenon. Fin de l'entrevue : *La porte était ouverte. Une main se tendait vers la minuterie. Il avait encore la possibilité de parler. Après ce serait fini. Il serait livré à lui-même. Il n'y aurait plus rien pour l'aider.* Quelques lignes plus loin : *Dans la rue, Chabot ne savait que dire au chauffeur, ni quelle adresse donner. Il n'allait nulle part.*

Le personnage simenonien type est un anti-héros qui assiste à son propre décrochement existentiel. Une remarque d'ordre historique : la série des romans « durs » commence en 1932. La même année, c'est l'entrée tonitruante de l'anti-héros dans les lettres françaises : le *Bardamu* de Céline dans *Voyage au bout de la nuit*. Langue parlée, vivante, véhémence, grossière. Sur ce coup de force littéraire, et coup de jeune dans l'écriture, va se greffer explicitement en 1938 l'anti-héros sartrien de *La Nausée* et en 1942 il passe la Méditerranée, c'est un pied-noir, un peu déclassé, *L'étranger* de Camus. Dans ces deux célèbres romans de Sartre et de Camus, pas d'effet de style, le narrateur décrit ce qui lui arrive, au ras du quotidien. *Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier.*

En somme, le filon littéraire découvert par Céline et qu'ensuite Sartre puis Camus exploitent brillamment mais sans s'y attarder, Simenon l'a également découvert de son côté, et en extraira toute une cohorte d'anti-héros. Sont-ils d'une teneur inférieure aux trois grands modèles reconnus ? Je laisse la question ouverte.

Modiano dans son discours pour le Prix Nobel à Stockholm fait observer que la cathédrale édiflée par Proust, la *Recherche du temps perdu*, est tournée vers le XIX^e siècle, une société encore stable, avec ses vieilles hiérarchies, tout en haut le boulevard Saint Germain. Proust, tout comme Swann, est un juif qui s'est faulilé jusqu'au sommet, dans la proximité des ducs et duchesses. Du temps qui suivait l'affaire Dreyfus cela n'a pas dû être simple.

Simenon, après 1918, commence à 16 ans une carrière journalistique à la rubrique « chiens écrasés ». Gary, quelque dix ans plus tard, fréquente le lycée Masséna de Nice où il brille seulement en littérature. Je veux dire que tous les deux, à la différence de Proust, sont du XX^e siècle, dans une société française saignée, traumatisée par la Première guerre mondiale, et qui commence de se massifier, avec une classe moyenne en extension, mais dans un climat international agité, communisme et fascismes contestent violemment l'ordre

démocratique. A l'échelle européenne la tête philosophique du temps (Husserl) parle de « crise » dans la pensée, cependant que Freud diagnostique un « Malaise dans la civilisation ».

A ce grand tremblement social où de l'anomie se profile – rupture par rapport à l'avant 1914 - j'associe l'apparition en littérature de la figure de l'anti-héros. Le *Bardamu* célinien est un ancien combattant - dont récemment, par exhumation de textes, se sont enrichies les aventures. Le personnage de Sartre comme celui de Camus sont des solitaires, des marginaux, plongés l'un dans la nausée de l'existence, l'autre dans son absurdité. Trois romans fameux que le cinéma a dans l'ensemble évité. Pour *L'étranger* de Camus tentative à moitié réussie du grand Visconti.

Revenons à notre duo. Simenon, c'est l'identité brouillée, la marginalité subie. Gary, c'est l'identité refusée, la marginalité choisie.

Je ne résumerai pas la trajectoire de Gary, de l'aviateur de la France libre en 1940 à son suicide en 1980. Son œuvre se meut amplement dans l'espace : Europe (*Education européenne*), Afrique (*Les racines du ciel*), Amérique du nord (*Tulipe, Chiens blancs*) et du sud (*Les mangeurs d'étoiles*), Polynésie (*La tête coupable*), tout en revenant régulièrement en France, entre la Côte d'azur et Paris. Gary circule également dans le temps et l'histoire (*Europa*). Mais toujours dans des lieux où il a vécu. Il écrit en français ou en anglais, comprend un tas de langues, dont le yiddish.

Gary est l'homme des coups. Son plus célèbre est d'avoir obtenu deux fois le Prix Goncourt. Il s'en est expliqué dans un petit texte posthume : *Vie et mort d'Emile Ajar*. Je rappelle l'affaire : dans les années post 68, alors que sa carrière littéraire décline, à Paris on trouve ses derniers romans fatigués, celle d'Ajar monte en flèche, avec des intrigues très originales : *Gros-Calin* (1974) le petit employé de bureau qui nourrit un python dans sa salle de bain, ce qui l'oblige, cas de conscience, à lui procurer des souris, *La vie devant soi* (1975) l'histoire de Madame Rosa, vieille femme juive qui a connu Auschwitz, et qui, autrefois - je cite son protégé Momo, un petit maghrébin - « se défendait avec son cul » puis, retraitée, a ouvert dans son appartement au dernier étage d'un immeuble de Belleville « une pension sans famille pour les gosses qui sont nés de travers ». C'est-à-dire qu'elle y recueille pendant quelques mois les enfants de consœurs en activité pour les soustraire tant à l'Assistance publique qu'à la vengeance des « proxynètes ». Le roman raconte la fin de vie de cette femme digne et courageuse que Momo accompagne jusqu'au bout. Pour l'incarner au cinéma, il fallait Simone Signoret.

Dans son petit livre posthume, Gary raconte la mystification, ridiculise la critique parisienne – les rares à avoir compris qu'il était Ajar étaient de simples lecteurs – et donne ses raisons : *J'étais las de n'être que moi-même...recommencer, revivre, être un autre fut la grande tentation de mon*

existence... le vieux coureur d'aventures que je suis n'a jamais trouvé d'assouvissement dans aucune. Dans le langage de Jullien, Gary, c'est l'homme qui *dé-coïncide*, en quête d'une *seconde vie*. Sa cohérence, c'est d'avoir été successivement plusieurs et d'avoir mis lui-même le point final à l'aventure, avec pour ultime phrase : *Je me suis bien amusé. Au revoir et merci.*

L'idée-force de la philosophie existentielle de Jullien, à savoir que le Vivre humain possède la capacité de résister à son propre enlèvement, et que dès lors vivre devient ex-ister, se tenir hors de soi, est formulée directement à maintes reprises par Gary : *Je n'adhère à rien à part entière ... La vie, c'est fait pour recommencer.*

Résister. La grande date où Gary renaît une première fois, c'est juin 1940. Il rejoint le « Rebelle » de Londres, bien avant Malraux. *Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande.* La célèbre formule de Sartre ne le concerne pas, puisque d'emblée il a refusé de vivre *sous*, en décidant de se tenir *hors*. Mais pas *hors* comme on se met hors d'atteinte, puisqu'il revient au-dessus de la France et de l'Allemagne, dans un avion de combat. Il a pris soin, avant-guerre, d'acquérir une formation de pilote.

De son côté Simenon, déjà riche et célèbre, continue d'écrire comme si de rien n'était, et avec le cinéma français qui marche fort bien pendant l'Occupation, il gagne beaucoup d'argent. Installé dans un château, dans les Charentes, il aide très généreusement les réfugiés belges. Pas l'ombre d'un propos collaborationniste. Simenon n'est pas Céline. Mais après-guerre il part habiter aux Etats-Unis pendant dix ans.

D'Angleterre Gary part donc en mission. De son groupe, plus d'une centaine d'hommes, il est en 1944 un des six survivants. Entre deux missions il écrit son premier grand roman : *Education européenne*, mais jamais il ne fera le récit de sa guerre. Contraste complet avec la Première Guerre mondiale qu'avait très vite suivi une floraison de récits (de Barbusse à Jünger), la Seconde se termine par un grand silence. Gary, ancien combattant, ne se raconte pas, mais parsèment ses romans avec les noms propres de ses compagnons disparus, par exemple le Morel des *Racines du ciel*.

Comme l'ampleur de son œuvre est considérable – regardez le nombre de livres qui lui sont actuellement consacrés – je m'en tiendrai à ses deux derniers romans, celui signé Ajar : *L'angoisse du roi Salomon*, et celui qu'il signe : *Les cerfs-volants*. Le roi Salomon est un vieux tailleur juif qui a fait fortune dans le quartier du Sentier, c'est le roi du pantalon. Il a passé l'Occupation à Paris terré dans une cave, sans que la femme qu'il aimait – une chanteuse réaliste - lui rende la moindre visite, étant à la colle avec un milicien, mais elle ne l'a pas trahie. Notez : c'est du Modiano. Il la retrouve des années plus tard dame pipi dans une brasserie. Il la sort de là en lui achetant un appartement, mais ils ne se

fréquentent pas. Maintenant, vieilliss, réconciliés, ils se préparent à aller terminer ensemble leur vie à Nice.

Les cerfs-volants, tout dernier roman de Gary, a une histoire. En 1976 l'Ordre des Compagnons de la Libération – les mille et quelques noms inscrits aux Invalides dont celui de Gary – lui demande d'écrire l'histoire de ce groupe qui compte alors déjà pas mal de disparus. Il accepte, se met au travail, mais assez vite renonce et en informe le chancelier de l'Ordre en ces termes : *Mes raisons sont simples : j'aurais fait œuvre d'injustice. Les oubliés, les disparus en auraient pâti. J'avais à choisir entre un ouvrage énumératif et le vedettariat – bien involontaire – de quelques-uns : or l'équité m'interdisait un tel choix. Il eût fallu ressusciter le témoignage des morts.*

A la place de la commémoration impossible Gary écrit un roman. Commémoration impossible au romancier qui ne parle que du singulier de l'existence, qui se refuse à la distance généralisante du regard historique ou sociologique. Le romancier n'est pas un employé dans la grande maison des sciences humaines. Ni d'ailleurs employé de personne. C'est donc par un roman que Gary répond à la demande de mémoire. Il invente l'histoire d'un facteur en Normandie, petit-fils de communard, dont le passe-temps est de fabriquer de magnifiques cerfs-volants. Pendant l'Occupation, ses cerfs-volants portent des messages de la Résistance, ça lui vaut le voyage à Auschwitz, d'où il est libéré par l'Armée rouge, séjour à Moscou, mais il préfère la Normandie où se termine son odyssée. Ce dernier roman est serein, apaisé.

Gary a écrit en 1965 un essai qui se présente comme une « préface » à une série de romans, intitulé *Pour Sganarelle*. Long texte, un peu répétitif, sans grand écho à l'époque, où il précise sa conception du roman qui s'oppose frontalement au *Qu'est-ce que la littérature ?* de Sartre, son voisin à Montparnasse, que par ailleurs il affirme aimer beaucoup. Pour une fois théorisant, Gary dit écrire des romans picaresques, en précisant qu'il s'agit de la forme moderne et humoristique de l'épopée.

Je le crois volontiers et, par rapport à ce picaresque, réjouissant, échevelé, frénétique, quelque peu difforme - à la russe -, Simenon avec ses montages narratifs ultra précis me semble faire dans le tragique, mais un tragique minuscule, descendu dans le quotidien, et détecté à travers les différentes couches de l'immense classe moyenne. Les histoires qu'il raconte décomposent la mécanique implacable du destin, où parfois cependant un être surnage : *Le destin des Malou*, *Le petit saint*, *La neige était sale*. Ou bien s'en extrait quelques jours et se souvient, en instruit son fils : *Le train*. Ce roman décrit par le menu une expérience vécue de l'intime qui sert de point de départ à la conceptualisation qu'en élabore Jullien dans l'essai du même nom. Cet essai trace une généalogie de l'intime qui peut étonner : Augustin, le Rousseau des *Confessions*, Simenon.

L'univers simenonien est dur, comme on dit, mais sans haine – contrairement au dernier Céline, celui de *Nord*, la fuite en Allemagne en 1944, des pages qui exsudent de haine. Sans haine : Maigret arrête les assassins, c'est son travail, mais ne les juge pas.

Avec Simenon et Gary le roman populaire du XX^e siècle se déploie dans deux directions opposées : enfoncement et longue distance. Opposés aussi sont les deux parcours existentiels. Après avoir mis le point final à son œuvre romanesque, Simenon se retire en Suisse, petit-bourgeoisement, il dicte au magnétophone des mémoires interminables et sans grand intérêt, à l'exception de la brève *Lettre à ma mère* (1974) qui complète *Pedigree*. Gary met fin lui-même à l'aventure. Une journaliste lui avait demandé comment il voyait la vieillesse. Réponse : *Catastrophe. Mais ça ne m'arrivera jamais.*

Patrick Modiano né en 1945 me semble emprunter à ces deux maîtres, tout en s'en écartant par une entreprise romanesque entièrement commandée par un travail de mémoire personnelle dès lors inévitablement évalué à l'aune de Proust. Mais il s'écarte aussi de la cathédrale proustienne car il est à la recherche non pas du temps perdu mais du temps immédiatement antérieur à sa naissance : les années dites d'Occupation où à Paris se sont connu une actrice belge et un italien juif aux activités douteuses, sa mère et son père.

Modiano est un écrivain modeste, comme artisanal, qui depuis 1968 enchaîne avec régularité des romans qui ont trouvé un vaste lectorat, mais sans jamais théoriser son travail d'écriture. Une sorte d'anti-Gide, le romancier réflexif qui simultanément écrit *Les faux-monnayeurs* et tient le Journal de sa propre création – à mon avis d'amateur un chef d'œuvre que ce roman novateur inspiré par un fait-divers clermontois. Modiano, il faudra le Prix Nobel de littérature pour le faire sortir de sa réserve, pour qu'il s'explique un peu.

A Stockholm un discours d'une demi-heure, d'une extrême élégance dans sa simplicité. Je me permets de résumer ce grand texte. Il décrit d'abord dans quel état mental confus il écrit chaque roman, sans distance critique, comme un *somnambule* ou un conducteur engagé la nuit sur une route verglassée et qui malgré tout continue d'avancer. Qu'à la fin le livre se détache de lui et part de sa vie propre, et qu'il va donc devoir recommencer. Qu'en effet sa vocation romanesque a une matrice biographique, qu'il est bien un enfant de la guerre, et que son imaginaire premier est associé à la grande ville et à ses mystères : Paris. Mais que la solitude dans laquelle l'écrivain travaille, à l'opposé de tout narcissisme, est la condition de son identification aux êtres, qu'elle le met dans un état de réceptivité, oublieux de soi-même, où la vie prend *une sorte de phosphorescence* qu'elle n'avait pas à première vue. De sorte que les biographies d'écrivain, aussi détaillées soient-elles, passent à côté de l'essentiel, car c'est *dans ses livres que l'écrivain est au meilleur de lui-même*, où pourtant il parle à voix basse. Cette réflexion ou plutôt description de l'acte d'écriture

évoque à plusieurs reprises le temps présent, celui de l'interconnexion généralisée, dont Modiano se demande quelle expression romanesque il produira. Il ne doute pas qu'il en produise une, mais estime, paradoxalement, qu'*aujourd'hui la mémoire est beaucoup moins sûre d'elle-même et qu'elle doit lutter sans cesse contre l'amnésie et l'oubli*. Dernière phrase du discours : *La vocation du romancier devant cette grande page blanche de l'oubli est de faire resurgir quelques mots à moitié effacés comme ces icebergs perdus qui défilent à la surface de l'océan*.

Le travail mémoriel, loin de se refermer sur une singularité confinée, monadique en termes philosophiques, s'ouvre et circule. Il s'ouvre moins sur du collectif que sur du commun, c'est-à-dire du partageable. Et l'attribution du Nobel me paraît parfaitement justifiée.

Regardons rapidement – pour avoir trop parlé de Simenon et de Gary – l'oeuvre considérable de Modiano. Dès son premier roman - coup de maître – *La place de l'Etoile*, il manie un humour à la Gary : en juin 1942 un officier allemand s'approche d'un jeune homme et lui demande : « Pardon Monsieur, où est la place de l'Etoile ? » Le jeune homme qui s'appelle Schlemilovitch lui répond en désignant son côté gauche. Mais son écriture adopte l'économie de moyens dont Simenon a montré l'efficacité. Un échantillon tiré de *Livret de famille* (1977). Ce sont quatorze récits d'allure autobiographique. Les premières phrases du second : *A quelle époque ai-je connu Henri Marignan ? Oh, je n'avais pas encore vingt ans. Je pense souvent à lui. Parfois, il me semble qu'il fut une des multiples réincarnations de mon père. J'ignore ce qu'il est devenu*. Modiano, comme Simenon, ne se regarde jamais en train d'écrire, il avance, et nous, lecteur, avec lui.

On dit parfois que Modiano écrit toujours le même roman, comme hanté par la même sombre parenthèse de l'histoire nationale. Même quand il retrace, rue par rue, les derniers jours à Paris, avant déportation, d'une fillette juive, *Dora Bruder*. Mais la remarque n'est que partiellement vraie, car sa mémoire avec le temps ne cesse de se compliquer, d'intercaler de nouvelles couches, comme toute mémoire vivante. Vieillissant Modiano complique son roman récit, mais chacun fait de même avec sa propre mémoire, tant qu'il en a une.

Essayons de conclure. Le roman explore la vie, dans sa singularité irréductible, il l'explore en la scrutant, dans ses tréfonds ambigus, et il l'explore aussi en suivant ses trajectoires paradoxales, en jouant les passe-frontière. Deux axes de pénétration. Simenon excelle dans le premier, qui a été solidement mis en place au XIX^e siècle, de Balzac aux grands écrivains russes, Gary innove dans le second. Avec l'auteur des *Innocents* – son dernier roman « dur » - on descend dans l'épaisseur du social, le célèbre romancier belge poursuit et magnifie le travail du petit journaliste de faits

divers, avec l'auteur de *Lady L*, on se transporte aux marges du corps social, en compagnie de figures excentriques et scandaleuses, la très grande dame a commencé sa carrière dans la prostitution. Après *Education européenne* qui est le roman de la Résistance à l'échelle du continent, Gary écrit *Le grand vestiaire* qui raconte les aventures du fils d'un instituteur de province, résistant, mort au combat. Ce fils de héros, dès la Libération, monte à Paris entamer une carrière de trafiquant délinquant sous la houlette d'un ancien dénonciateur soumis au chantage d'un policier véreux. Quand la santé physique et mentale de ce père indigne de substitution se détériore, le jeune sans illusions ne le laisse pourtant pas tomber. On rit tout au long de cette histoire pleine de rebondissements.

Simenon, romancier « brut », pur raconteur d'histoires, est un maître. Son regard psychologique pénétrant s'accompagne d'un scepticisme politique complet. Dans toute situation sociale il ne voit qu'un rapport de forces avec des gagnants et des perdants, les seconds l'intéressant plus que les premiers. En matière politique Gary, l'errant, n'est pas banalement sceptique, il est extralucide. Le paradis socialiste, il voit à travers immédiatement, dès un séjour juste après-guerre à l'ambassade de France en Bulgarie qui très vite exige son expulsion, le déclare persona non grata. Il ne se trompe jamais, ni sur le communisme ni sur le gauchisme ni sur le tiers-mondisme ni sur le racisme américain ni sur l'antiracisme ni sur l'irénisme intéressé des organisations internationales. Les idéologies identitaires, je pense, ne l'auraient pas surpris. Pas plus que les craquements dans l'environnement. Dès les années 50 il flaire le péril écologique (*Les racines du ciel*). En géopolitique Sartre aurait dû lui demander des conseils, sinon des leçons. Sartre et bien d'autres théoriciens

Au passage observons que le roman s'épanouit dans la société démocratique. Un régime autoritaire ou totalitaire surveille ou asservit le romancier. Dans l'ex URSS Simenon était très lu, autant pour sa langue simple que pour son contenu dont les idéologues soviétiques estimaient qu'il étalait la décrépitude morale des sociétés bourgeoises.

Aujourd'hui, dans ce temps présent si inédit, la vieille relation de tutelle entre philosophie et littérature est obsolète, tout comme d'ailleurs entre philosophie et science. Littérature et science sont complètement émancipées, et n'ont que faire de l'autorité de la philosophie. On serait même tenté d'opposer la vitalité et la créativité littéraire et scientifique au caractère répétitif, tourné vers le passé de la philosophie. Mais laissons ces grandes questions de culture.

Reprenons notre petite question : *Que faire du roman populaire en philosophie ?* Tout roman, populaire ou non, raconte une histoire. Le roman populaire le fait dans la langue la plus accessible. Et le peuple s'y reconnaît. Une philosophie strictement rationaliste, centrée sur l'épistémologie, ne verra guère d'intérêt à ce sous-produit de la culture, elle le laissera volontiers aux lecteurs d'en bas. Elle en signalera même, comme Descartes, le risque permanent d'écart, au mauvais sens du terme. Comme quand on dit « romancer », c'est-à-dire prendre des libertés avec le réel ou « c'est du roman ».

Complètement différente est l'évaluation d'une philosophie existentielle qui procède par enquêtes dans le champ sans limites assignables du Vivre humain. Jullien : « Vivre s'enfante dans la contradiction, est à la fois paradoxal et ambigu ». Or sur ce terrain-là le romancier populaire ou non, adepte de la phrase longue ou courte, est un défricheur à l'égard de qui il serait mal venu que le philosophe adopte une position de surplomb présomptueuse.

Une philosophie existentielle qui resserre sa réflexion sur la condition humaine et dont la démarche première, propédeutique est de décrire le vécu, avant toute explication et interprétation, verra au contraire dans le roman un allié précieux et même indispensable quand dans les histoires qu'il invente il fait transparaître ou comme dit Modiano phosphorer certains épisodes de la vie qui soudain au détour d'une page paraît moins opaque. Un tel livre, dans cette perspective philosophique, n'est pas décoratif ou illustrateur de thèses. Il est à lui seul, par lui-même, une percée tonique dans le sens du vécu qui semble souvent, comme le note Modiano et comme l'exemple de Simenon le montre, échapper à l'auteur lui-même. Il y a une générosité naturelle du grand romancier – bien au-delà de sa vie propre, parfois grise, conformiste ou même, dans certains épisodes, infâme (Céline). Grâce à lui on respire mieux.

Dans l'essai *Une seconde vie* Jullien définit une forme d'intelligence indépendante du niveau d'instruction car ne résultant que de l'expérience – intelligence qui par suite échappe aux mesures, à la psychométrie. C'est, dit-il, une *intelligence décapante*, qui opère par *décantation* et sait *distinguer le filigrane de la vie*, dont le réel paraît à *nu, déshabillé*, débarrassé de ses oripeaux d'illusions. Cette forme d'intelligence, Jullien l'appelle simplement *lucidité*. Les philosophes existentiels ont coutume de

conceptualiser des termes de la langue courante : Pascal, le *divertissement*, Kierkegaard, l'*angoisse*, Nietzsche le *ressentiment*, Sartre, le *projet*.

La lucidité est la forme d'intelligence dans laquelle, en état d'écriture, excelle le romancier. Une philosophie dont l'ambition est d'élucider le Vivre – et non plus de penser l'Être – se gardera donc de le snober. D'autant qu'il lui faut reconnaître que sur le terrain du Vivre le romancier l'a presque toujours précédée, et qu'il sait présenter ses trouvailles, sans lourd appareil conceptuel ni ces pirouettes verbales qui, en dehors de la corporation des philosophes, n'amuse pas grand monde.

Philosophes et romanciers fréquentent parfois les mêmes lieux, mais avec des intentions différentes. Le philosophe – c'est dans son ADN – recherche une vision d'ensemble, dont n'a pas besoin le romancier qui travaille au cas par cas. On n'exige pas de lui un message moral ou politique, mais seulement qu'il creuse assez profond le coin de l'expérience humaine qu'il a choisi de montrer à travers une histoire inventée. On se fiche des convictions royalistes de Balzac et on distingue chez Céline le sinistre idéologue antisémite et le grand écrivain. Le grand roman est lucide, mais ponctuellement lucide, sans théorie.

Pour reprendre une distinction conceptuelle de Jullien dans son dernier essai *La transparence du matin* le roman populaire se tend entre les *bords opposés de l'inanité et de l'inouï*. Racontant le singulier d'une existence il sait en révéler des tréfonds que n'atteignent guère les concepts philosophiques ou scientifiques. L'inanité de la vie, Simenon l'a explorée plus complètement que Céline, Sartre et Camus, il l'a rendu sensible et accessible au plus grand nombre. Quant à l'inouï de la vie, c'est une dimension où l'oeuvre de Gary est pionnière. Quand Gary plaisante, il est parfaitement sérieux. Le vrai sérieux se moque du sérieux, *Pour Sganarelle* se moque de la littérature engagée de Sartre.

Un mot sur Sartre. Il a réussi l'exploit stylistique de jouer sur les deux registres : le romancier a décrit la *nausée* que le philosophe a ensuite analysée et conceptualisée comme *contingence*. Une virtuosité qui rappelle celle des grands écrivains du XVIII^e siècle. Mais sa propre théorisation de la littérature, lui imposant des normes politico-morales, le fait repartir en arrière. Comme disait Gainsbourg, nobody is perfect.

Le roman est un besoin de la société démocratique, et en a accompagné la formation historique. Il a pris toute son envergure avec l'école, dont la mission première est l'enseignement de la langue. La composante populaire du roman mesure son avancée dans le corps social. Mais une avancée qui résulte d'une multitude d'actes individuels où, à l'aide d'un texte déposé sur un étrange objet exploratoire, en papier, ou maintenant sur écran, un individu cherche à mieux comprendre ce qui lui est arrivé et aussi ce qui l'attend.

Que faire du roman populaire en philosophie ? Le lire et le relire, quand il est du calibre des trois œuvres que j'ai effleurées.

Sur Simenon, une abondante littérature critique, quoiqu'en reflux. La biographie de Pierre Assouline me paraît très utile.

Sur Gary – maintenant en Pléiade, enfin ! – beaucoup de publications. Subjectivement j'en retiendrai quatre : Nancy Huston, *Tombeau pour Romain Gary* qu'elle appelle *l'insaisi*. Mariam Anissimov, par ailleurs biographe de Primo Levi et de Vassili Grossman, qui a vécu dans l'appartement de Gary les derniers mois de sa vie. Elle témoigne notamment qu'il ne fumait pas, ne buvait pas, s'entretenait physiquement, en apparence un sexagénaire en pleine forme. Titre du livre : *Les yeux bordés de reconnaissance*. Delphine Horvilleur pour *Il n'y a pas de Ajar*, sous-titre *Monologue contre l'identité*. Cette dame étant rabbin de profession, donc très calée dans la langue de la Bible, son livre fourmille d'étymologies suggestives, dont celle-ci : *Gary, écrit en hébreu, signifie quelque chose comme « mon étranger » ou « l'étranger » en moi*.

Enfin le récit « Tous immortels », dont j'attends beaucoup, de celui qui joua le rôle d'Ajar, Paul Pavlowitch, le neveu, en réalité le petit cousin de Gary. A France-Culture il a assuré que son mystificateur de parent ne vivait pleinement que quand il écrivait. Donc à l'opposé de Simenon qui, lui, écrivait par crises (pour un roman : d'une semaine à quinze jours), crises qui se terminaient assez mal. On n'en finirait pas de confronter ces deux grands conteurs d'histoires de la littérature française du siècle dernier.