Acta fabula
Revue des parutions
vol. 22, n° 4, Avril 2021
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.13542

Une histoire de l'intense

A history of intensity

Judith Schlanger

Judith Schlanger, *Une histoire de l'intense*, Paris : Hermann, coll. « Savoir lettres », 2021, 98 p., EAN 9791037003515.

Pour citer cet article

Judith Schlanger, « Une histoire de l'intense », Acta fabula, vol. 22, n° 4, Entretien, Avril 2021, URL : https://www.fabula.org/revue/document13542.php, article mis en ligne le 03 Avril 2021, consulté le 05 Juillet 2025, DOI : 10.58282/acta.13542

Ce document a été généré automatiquement le 05 Juillet 2025

Judith Schlanger, « Une histoire de l'intense »

Résumé - Queneau aimait à dire que toute œuvre de fiction est soit une odyssée, soit une iliade. Les odyssées, telles qu'il l'entend, se présentent comme « l'histoire d'une personnalité », romans de formation, épopées de l'individuation, corps à corps entre moi et ma vie. Les iliades, quant à elles, mettent l'accent sur le devenir historique, en représentant la fragile ténacité des existences humaines affrontées à la violence de l'histoire. Queneau soupçonnait que les odyssées sont beaucoup plus nombreuses que les iliades. Le nouveau livre de Judith Schlanger, *Une histoire de l'intense*, est consacré à l'une d'entre elles, au roman, *Guerre et Paix*, qui est sans doute, après l'épopée homérique, l'iliade la plus universellement célébrée de la littérature occidentale. Plus exactement, elle considère, dans le roman de Tolstoï, le questionnement qui fait de lui une iliade, questionnement qui trouve à s'expliciter dans de longues méditations sur la violence et le hasard, sur l'inéluctable et sur le présent ensauvagé, rendu méconnaissable par la frappe de l'événement.

Judith Schlanger, « A history of intensity »

Summary - Queneau liked to say that every work of fiction is either an odyssey or an iliad. Odysseys, as he understands them, are presented as "the story of a personality", novels of formation, epics of individuation, a hand-to-hand encounter between myself and my life. The Iliades, on the other hand, emphasise historical becoming, representing the fragile tenacity of human existences confronted with the violence of history. Queneau suspected that odysseys are far more numerous than iliads. Judith Schlanger's new book, *Une histoire de l'intense*, is devoted to one of them, the novel, *War and Peace*, which is arguably, after the Homeric epic, the most universally celebrated iliad in Western literature. More precisely, she considers, in Tolstoy's novel, the questioning that makes it an iliad, a questioning that finds explicitness in long meditations on violence and chance, on the inescapable and on the impoverished present, rendered unrecognizable by the strike of the event.

Ce document a été généré automatiquement le 05 Juillet 2025

Une histoire de l'intense

A history of intensity

Judith Schlanger

Propos de Judith Schlanger recueillis par Christophe Pradeau

Queneau aimait à dire que toute œuvre de fiction est soit une odyssée, soit une iliade[1]. Les odyssées, telles qu'il l'entend, se présentent comme « l'histoire d'une personnalité », romans de formation, épopées de l'individuation, corps à corps entre moi et ma vie. Les iliades, quant à elles, mettent l'accent sur le devenir historique, en représentant la fragile ténacité des existences humaines affrontées à la violence de l'histoire. Queneau soupçonnait que les odyssées sont beaucoup plus nombreuses que les iliades. Le nouveau livre de Judith Schlanger, *Une histoire de l'intense*, est consacré à l'une d'entre elles, au roman, *Guerre et Paix*, qui est sans doute, après l'épopée homérique, l'iliade la plus universellement célébrée de la littérature occidentale. Plus exactement, elle considère, dans le roman de Tolstoï, le questionnement qui fait de lui une iliade, questionnement qui trouve à s'expliciter dans de longues méditations sur la violence et le hasard, sur l'inéluctable et sur le présent ensauvagé, rendu méconnaissable par la frappe de l'événement. La lecture de Judith Schlanger s'arrête sur les grands développements théoriques que le lecteur, impatient de connaître la suite, traverse toujours trop vite, et que la mémoire conserve mal, comme s'ils se trouvaient occultés par la marche lente des nuages, qui passent très haut, dans le ciel profond d'Austerlitz, ou par l'éclat de la comète de 1812, qui s'impose soudain à l'attention de Pierre Bézoukhov, par un beau temps de gel, au-dessus du boulevard Prétchistenki.

L'œuvre de Judith Schlanger est riche d'une vingtaine d'ouvrages. Elle a raconté, dans *Le Font cerclé de fer* (Circé, 2015[2]), autobiographie intellectuelle qui se donne pour le « roman d'éducation d'une idée », ses années de formation, les essais, impasses et tâtonnements qui l'auront conduite à inscrire sa vie dans l'élan et la

[1] Queneau est revenu à plusieurs reprises sur cette proposition typologique maximaliste, en variant définitions et corpus exemplaire. Voir notamment, « *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1950, p. 53-76 ; et *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, 1962, p. 57-65.

[2] Une première version de ce livre avait paru en 2000, aux éditions Belin, dans la collection de Claude Lefort, « Littérature et Politique », sous le titre de *Fragment épique*.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

discipline d'une œuvre. De livre en livre, elle n'aura eu de cesse de questionner les liens qui solidarisent le vital et l'intellectuel, de mettre au jour les enjeux existentiels des œuvres de pensée. Après une étude sur Schelling[3], elle s'est attachée à déterminer les conditions et les enjeux de l'invention intellectuelle dans un essai, d'abord passé inaperçu, qui s'est imposé, au fil des années, comme un classique de l'épistémologie des sciences humaines, *Les Métaphores de l'organisme* (1971[4]). Ce livre important trouve à se prolonger tout au long des années 1970 et 1980 dans une série d'essais consacrés au langage de la pensée et à son invention[5] : de *Penser la bouche pleine* (1975) à *L'Invention intellectuelle* (1983). Dans les années 1990, l'attention de Judith Schlanger se déplace progressivement des sciences vers la littérature. *La Mémoire des œuvres* (1992[6]) est un moment charnière dans cette évolution. Elle y décrit les mécanismes et les processus qui solidarisent, hiérarchisent et distribuent en perspective les œuvres, constituant ainsi en littérature la masse informe des livres. Il est question, dans ce livre d'une densité lumineuse, de l'admiration, de l'épreuve du temps, de la notion de chef-d'œuvre, de la qualité des « abstraits littéraires », de l'actualisation, du « présent pertinent », des littératures nationales et de la littérature mondiale, de la visibilité et de l'oubli. Peu de livres donnent à comprendre avec une telle évidence, et comme de l'intérieur, ce qui fait le propre du séjour des œuvres. Le livre de synthèse de 1992 avait été précédé d'une série d'études de cas, recueillies dans *La lectrice est mortelle* (2013[7]), initialement parues en revue, consacrées à ces pratiques — lecture, écriture, commentaire —, qui définissent le mode de vie lettré et rendent possible la perpétuelle relance de la littérature. Qu'est-ce qui caractérise la lecture formatrice de l'enfance et de l'adolescence ? Qu'est-ce que j'attends de la relecture, à distance de temps, d'un livre qui a compté pour moi ? Que nous dit de notre rapport au livre le faux souvenir de lecture, cet étrange phénomène d'interpolation mémorielle ? Quel est le pouvoir de l'interprétation ? Comment faire place, dans le temps d'une vie, à cette longue patience qu'exigent les entreprises au long cours ? Ces études, consacrées à des écrivains comme Robert Browning, Romain Rolland, Virginia Woolf, Dorothy Richardson ou à des cinéastes comme Méliès ou Stan Brakhage, font le lien entre *La Mémoire des œuvres* (1992) et *La Vocation* (1997[8]), autre livre majeur, qui propose une vaste enquête historique, philosophique et littéraire, sur la laïcisation de la notion de vocation, devenue, au xixe siècle, la « substance même du

3 *Schelling ou la réalité finie. Essai sur la philosophie de la nature et de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

4 *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971, rééd. Paris, L'Harmattan, 1995.

5 *Penser la bouche pleine*, La Haye, Mouton, 1975, rééd. Paris, Fayard, 1983 ; *Le Comique des idées*, Paris, Gallimard, 1977 ; *L'Enjeu et le débat*, Paris, Gonthier-Denoël, 1979 ; *L'Invention intellectuelle*, Paris, Fayard, 1983.

6 *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992 ; éd. révisée, Lagrasse, Verdier Poche, 2008.

7 *La lectrice est mortelle*, Paris, Circé, 2013.

8 *La Vocation*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « La couleur de la vie », 1997 ; éd. révisée, Hermann, coll. « Philosophie », 2010.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

roman moderne ». *La Vocation* sera prolongé, dans les années 2000 et 2010, par une série de livres qui s'attachent à explorer le mystère de la conscience biographique. Judith Schlanger se demandait, dans « L'amour en Chine », une des études recueillies dans *La Lectrice est mortelle* : « Dans quelle mesure est-ce que "je" suis et ne suis pas "ma vie" ? Dans quel rapport ma parole actuelle, mon jugement présent, ma conscience vive, se trouvent-ils avec mon passé ? Jusqu'à quel point, jusqu'à quelle profondeur, ma vérité est-elle d'ordre narratif ? » Ces questions, constituées en dramaturgie par la notion de vocation, se retrouvent dans un bref essai, *Ma vie et moi*, publié en 2019, chez Hermann, dans lequel Judith Schlanger se demande pourquoi nous séparons mal notre identité de notre vie mais aussi pourquoi il peut arriver, pour le dire avec les mots d'Emmanuel Berl, à l'ouverture de *Sylvia*, que j'ai le sentiment que « ma vie ne ressemble pas à ma vie[9] ». Depuis une dizaine d'années, Judith Schlanger alterne des ouvrages consacrés à des notions, l'influence (*Le Neuf, le différent et le déjà-là*, Hermann, 2014) ou la densité littéraire (*Trop dire ou trop peu*, Hermann, 2016), et des études de cas, présentés comme des expériences ou des aventures de lecture, ou comme des traversées, voyages à l'intérieur d'existences réelles ou imaginaires. *Fuyant poursuivant* (Circé, 2018) rapproche quatre histoires de chasse obsessive, empruntées à Melville, William Godwin, Mary Shelley et Defoe, qui s'enchâssent et s'imbriquent, à la façon d'un symbole. *L'Humeur indocile* (Les Belles lettres, 2009) se présentait, une décennie plus tôt, comme un florilège de vies de lettrés, glanées par Judith Schlanger dans sa bibliothèque intérieure, existences singulières, librement associées, où Gertrude Duby-Blom voisine avec Alexandra David-Néel, Berenson avec B. Traven, mais dont le rapprochement suggérait, de façon plus lâche et mystérieuse que dans *Fuyant poursuivant*, quelque chose comme une image dans le tapis. Cette tension entre la visée théorique et l'appétit du singulier, qui traverse l'œuvre entier, trouve une sorte de point d'équilibre dans *Présence des œuvres perdues* (Hermann, coll. « Savoir lettres », 2010), l'un de ses livres les plus influents, où elle invente, à partir d'épisodes et d'exemples fascinants, un objet théorique, sur lequel faire fond pour penser la perte, le rôle et les fonctions de la perte dans l'englobant culturel.

C. P.

Judith Schlanger s'est aimablement prêtée au jeu de l'entretien conduit par Christophe Pradeau pour *Acta fabula*.

---

*

9 Emmanuel Berl, *Sylvia* [1952], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2006, p. 7.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Dans *La Lectrice est mortelle* (Circé, 2013), vous avez réfléchi aux enjeux existentiels de la relecture. Tel n'est pas votre propos dans *Une histoire de l'intense*. Mais votre réflexion résulte manifestement d'une relecture. Que gardiez-vous en mémoire de *Guerre et Paix* – lu à quel âge ? – ; que vous attendiez-vous à y trouver en rouvrant ce livre ? Qu'est-ce qui vous a décidé à retraverser ces quelque deux mille pages ? Plus brutalement – mais la question est peut-être indiscrète – est-ce le désir de considérer les rapports entre violence et histoire qui vous a reconduite à *Guerre et Paix* ? Ou bien est-ce la relecture du roman, entreprise pour de toutes autres raisons, pour le simple plaisir de retrouver Natacha, Pierre ou le prince André, qui a fait du sentiment de l'inéluctable une question ?

Je cherchais à écrire un essai sur le temps historique et, à vrai dire, je n'arrivais pas à parler d'une manière générale, donc abstraite, de la fonction du présent dans les affaires humaines. Pour faire un détour de lecture et d'attente, j'ai pris une pile de gros classiques si possible volumineux. D'où *Guerre et Paix*. C'est un livre que je n'avais jamais relu depuis l'adolescence, où il s'était englouti en moi parmi les grands livres massifs et importants qu'on absorbe en vrac au-delà de ses forces. L'adolescence se noue souvent autour de quelques livres de croissance qui jouent un rôle intime précieux, mais j'avais traversé celui-là en aveugle et il n'avait pas compté pour moi. Je l'ai découvert, si j'ose dire, comme un livre neuf. Il va de soi que c'est un choc. *Guerre et Paix* bouleverse sur bien des plans, mais ce qui m'a le plus directement secouée c'est que le livre croise directement le problème que j'essayais de me poser : comment parler d'un présent multiple immaîtrisable, et que peut là-dessus le raisonnement abstrait ? Avec un débordement de puissance extraordinaire, Tolstoï fait de cette question le nœud brûlant de l'œuvre. Je n'ai pas résisté à explorer sa prise et sa vision.

Je l'ai relu ? Non, je l'ai lu. Et j'ai été très frappée par la réflexion qui accompagne le récit, tantôt en sourdine, tantôt par des notations ou des remarques, tantôt par des interrogations véhémentes, tantôt par des dissertations distinctes. Ce souffle de réflexion ouvre le roman privé ou le roman historique vers une perspective de plus en plus générale et de plus en plus profonde. L'invasion de 1812 est posée comme un événement massif auquel l'œuvre donne un relief énorme, symbolique, et à partir duquel le livre interroge le cours de l'histoire et son sens jusqu'à des considérations métahistoriques. Un même questionnement de fond revient et soulève le texte : quel est le moteur de l'histoire, qu'est-ce qui meut l'histoire sous la cohue des événements ?

Je sais bien qu'on lit habituellement *Guerre et Paix* d'une lecture romanesque qui ne s'arrête pas trop aux exposés réflexifs qui trouent le récit. Pourtant, dans leur immense sincérité tâtonnante, ces développements qui repartent chaque fois de zéro et ne débouchent sur rien, accompagnés de remarques et de réflexions dans la

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

narration même, sont, sur plusieurs années, un grand laboratoire personnel de pensée. Ici l'effort de lucidité échoue nécessairement puisque, comme le dit et le montre tout le livre, il n'y a pas de lois, de causes ou de règles de ce qui se passe, et comment dégagerait-on des régulations là où il n'y a pas de sens. L'effort rationnel qui s'obstine ne peut que constater chaque fois et chaque fois encore qu'il est débordé. Mieux, qu'il est nié. Et chaque fois il revient.

---

*

Le parti pris de questionner, *depuis* le roman de Tolstoï, la manière dont la guerre exacerbe le scandale de la violence et du hasard, le vertige intérieur de l'inéluctable, n'est pas sans évoquer les démarches de Simone Weil et de Rachel Bespaloff[10], qui, dans les premières années de la Seconde Guerre mondiale, s'installent dans *L'Iliade* pour penser ce que vous appelez « l'intense », autrement dit la mise en tension du présent par la guerre, le brutal surcroît de fragilité qui s'impose aux existences individuelles. Vous citez la première nommée, non la seconde. Pourriez-vous, si cela a un sens pour vous, situer votre démarche aux regards de ces deux philosophes ?

Comme Shakespeare, *Guerre et Paix* est une source infinie de commentaires intéressants. Il y en a des milliers (et je ne lis pas le russe), donc j'ai très vite renoncé. J'ai pourtant mentionné Isaiah Berlin et George Steiner, sans d'ailleurs épouser leurs interprétations de Tolstoï, parce que leur ton de connivence m'a plu. C'était une façon de me situer, non dans leurs positions mais, toutes proportions gardées, dans leur registre. C'est par plaisir que j'ai rappelé Simone Weil, qui a si bien dit que l'agression active ou passive a pour effet de déshumaniser. Pour Rachel Bespaloff, c'est très simple, je ne l'ai pas lue et je le regrette, il se trouve que jusqu'ici je ne l'ai pas rencontrée. Plus largement, ma démarche a été myope, concentrée et dénuée d'érudition, qu'il s'agisse des interprétations de la pensée du livre ou de la critique des procédés littéraires. Ce n'est pas une réaction savante. Je me suis concentrée sur cette immense affaire comme sur une fable. J'ai essayé de comprendre directement, sans le critiquer, comment la guerre, qui révèle tout en aggravant tout, est ici le centre mythique de la violence de l'histoire et au fond la vérité de l'expérience historique.

---

*

[10] Simone Weil, *L'Iliade ou le poème de la force* (*Les Cahiers du Sud*, n° 230-231, décembre 1940 et janvier 1941), rééd. *Œuvres*, éd. Florence de Lussy, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1999, p. 527-552 ; Rachel Bespaloff, *De l'Iliade*, New York, Brentano's ; Paris, Allia, 2004.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Dans *De l'Iliade*, Bespaloff établit un parallèle entre le roman de Tolstoï et le poème homérique. Selon elle, Homère et Tolstoï auraient en commun un même « amour viril » et une même « horreur virile de la guerre » : « Ni pacifistes, ni bellicistes, ils savent, ils disent la guerre telle qu'elle est. » Vous insistez, de votre côté, sur les partis pris de Tolstoï, sur la façon dont il déforme l'événement en refusant de prendre en compte les motivations. Ce parti pris, qui accentue l'absurdité de la campagne de 1812, le conduit notamment à représenter la Révolution française comme une catastrophe naturelle qui bouleverse, pendant un quart de siècle, la vie de millions d'Européens, un événement sans plus de signification qu'une éruption volcanique. En refusant d'envisager le rôle des idées dans la marche du monde, Tolstoï s'interdit de penser l'impact de la Révolution sur le siècle tout entier, autrement dit de la considérer en termes d'héritage. Voyez-vous dans cette façon de « couper le son », selon votre formule, un choix de composition qui contribuerait à dire « la guerre telle qu'elle est » ? Ou bien ce refus de considérer les motivations constitue-t-il un biais ? Pouvez-vous, pour le dire autrement, évaluer ce choix en termes de perte et de gain ?

Escamoter ce que les agents historiques pensent de ce qu'ils font, faire l'impasse sur ce qui les motive, les réduire à des silhouettes de pantins tragiques : est-ce un procédé pictural à la façon des grands aplats des peintres modernistes, est-ce un procédé littéraire à la façon des romanciers américains objectivistes qui montrent des comportements vus de l'extérieur sans entrer dans les subjectivités ? Ou bien éliminer certains niveaux de prise, durcir, accentuer, déformer, relève-t-il d'une prise personnelle qui correspond à un tempérament ? On s'est posé une question analogue au sujet de la vision du Greco. Ici on voit que les principaux personnages eux-mêmes, et d'ailleurs ceux des autres romans de Tolstoï, sont riches d'analyses psychologiques : ce n'est pas sur le for intérieur que Tolstoï fait l'impasse. Ce qui est éliminé est tout un niveau de l'histoire, le niveau de l'intelligence idéologique et de l'action politique, là où nous essayons justement d'avoir prise tant bien que mal sur les affaires humaines. Du coup la Révolution française et les bouleversements qui l'accompagnent jusqu'à la marée de l'invasion de la Russie en 1812, deviennent une pure présence factuelle massive, à la fois impuissante et oppressante. Cette façon de poser les choses non seulement rend la perspective historique sombre et sans espoir, mais rend aussi ses enjeux dérisoires. C'est assurément une présentation tendancieuse, mais est-elle un choix artistique ou une déformation de la sensibilité de l'écrivain ? Un tour d'écriture ou un tour d'esprit ? Qui le saurait ?

---

*

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Vous avez des formules magnifiques pour dire les interpolations de la paix dans la guerre et de la guerre dans la paix, les « éclaircies lumineuses » qui ensoleillent brièvement jusqu'aux heures les plus sombres, le « goût de la violence au fond de l'innocence familiale », les dissonances qui affectent les vies heureuses « embarrassées dans l'imperfection de vivre ensemble ». Cette présence de la paix dans la guerre et de la guerre dans la paix peut être rapportée à cet esprit de complexité dont on a fait l'une des qualités du roman, du roman tel que le pratique Tolstoï, mais plus généralement du genre romanesque et de la pensée du roman. Comment cet esprit de complexité s'accorde-t-il selon vous avec le choix délibéré de Tolstoï de considérer l'événement historique comme une catastrophe naturelle, ce qui revient à le simplifier brutalement ? Cette nouvelle question reformule, vous l'aurez compris, la précédente, en la déplaçant.

Si *Guerre et Paix* est un roman, ce n'est pas seulement parce que le livre est né comme un roman familial où l'on voit la vie privée de quelques personnes bientôt prise et débordée par une immense vague historique. Il est essentiel que ce soit un roman pour une raison plus profonde et d'ailleurs bien connue : le roman est le mode qui peut donner voix à la multiplicité de l'expérience. Qui peut retrouver les jeux de la chance, séjourner dans le hasard, suivre les personnes, s'attacher aux aventures individuelles, mettre en relief les cas particuliers. Dans le cas de *Guerre et Paix*, rendre sensible le chatoiement dispersé de l'expérience répond à l'optique de l'œuvre. C'est une façon de recouvrir l'aveu très grave de l'impuissance de fond par la richesse du divers et l'émotion des aventures personnelles, car nous ne vivons pas le réel privé de sens comme un réel nu mais au contraire comme un réel toujours plein, occupé de soi et surchargé. Un grand pari littéraire moderne a été que l'incarnation subjective et l'histoire d'un cas voient plus loin et plus profond qu'un exposé réflexif général pour rejoindre une question sur le fond. Nombre d'écrivains modernes préfèrent le pouvoir du roman à celui de la pensée abstraite, parfois munis d'un talent qui n'égale pas leur sérieux. *Guerre et Paix* est un point de parfaite alliance entre le propos du livre, qui est l'impuissance et l'insignifiance violente des événements, et l'étoffe du livre, qui accompagne les personnes.

---

*

Comme vous le rappelez, *Guerre et Paix* est composé autour de deux récits de bataille : Austerlitz (1805) et Borodino (1812). La principale bataille rangée de la campagne de 1812 concentre en elle toutes les équivoques. Significativement, elle n'a pas le même nom dans la mémoire française (Moskowa) et dans la mémoire russe du conflit (Borodino). Techniquement, on doit la considérer comme une

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

victoire française, puisque les pertes de la Grande Armée sont moins élevées que celles des troupes de Koutouzov, que Napoléon reste maître du champ de bataille et qu'elle lui ouvre la route de Moscou. Mais, comme on sait, les Russes refusent de se reconnaître vaincus. Par ce refus, Borodino est érigé à la hauteur d'une victoire morale. De même, la prise de Moscou, dont Napoléon attend qu'elle mette fin à la campagne, se transforme en l'attente vaine d'une capitulation. Vous commentez ces refus et ces stratégies dilatoires, qui contreviennent aux lois de la guerre, en invitant à voir dans Borodino un tournant de la campagne mais aussi et surtout « un révélateur qui détruit le sens même de tout engagement militaire » ; autrement dit trouverait à s'affirmer en Borodino la supériorité de la valeur morale sur l'art de la guerre. On a souvent interprété ces refus en terme de changement de paradigme, comme l'invention d'une nouvelle règle du jeu, d'une conception nouvelle de la guerre, guerre totale, engageant toutes les forces d'une nation, substituant, comme en Espagne quelques années plus tôt, une logique de harcèlement et de guérilla à celle de la bataille rangée et des campagnes réglées. Comment articulez-vous votre lecture et cette tradition d'interprétation ?

Borodino et l'Espagne antinapoléonienne ouvrent-ils une nouvelle sorte de guerre ? Les guerres de guérilla existaient depuis l'Antiquité et n'ont pas empêché la progression de plus en plus impressionnante des campagnes armées. Sans entrer dans les interprétations d'historiens, je m'en suis tenue au rôle de Borodino dans l'économie de l'œuvre. Borodino règne dans le livre selon son éclairage interne, comme un révélateur, comme un type ou un mythe. Par rapport au combat lui-même, Tolstoï est un militaire qui perçoit la bataille et la décrit en militaire, et il est permis de supposer que son rejet pacifiste lui est douloureux, entre autres, parce qu'il est un désaveu de son âme militaire. Au reste ce ne sont que des suppositions. Je suis incapable d'apprécier cette bataille mal embouchée que le récit rend aussi vive et confuse que possible, comme aussi la vision biaisée qui reste d'Austerlitz. Ce qui ressort, c'est la fausse puissance des chefs, la bravoure des jeunes combattants et la vanité de toutes ces morts.

Au moins autant que la bataille proprement dite, *Guerre et Paix* est un récit de guerre qui montre les foules déplacées sur les routes, les soldats qui traînent affamés ou blessés, les civils réfugiés en plein désarroi, le désastre général des populations. La guerre ici ne se ramène pas à une bonne ou moins bonne stratégie et à une journée de combats gagnée ou perdue. Ce qui ressort est l'éparpillement brûlant d'une réalité qui blesse en aveugle et qu'on ne maîtrise pas. De ce point de vue c'est un regard très moderne sur le phénomène de la guerre malheureuse où l'on peut reconnaître bien des expériences récentes.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

*

Guerre et Paix est un livre sombre et même nihiliste, si l'on considère, comme vous le faites, que le fond du nihilisme est « le déni d'un savoir possible ». Le livre pose qu'il est impossible de comprendre le moteur de l'histoire et de lui reconnaître un sens. Les lectures biographiques de l'événement (ce sont les grands hommes qui font l'histoire), culturalistes (ce sont les idées qui sont le moteur de l'histoire) et systématiques (le rôle du temps tel que le posent en principe les philosophies de l'histoire) sont battues en brèche. Tolstoï oppose le primat du hasard à toutes les tentatives de compréhension de l'histoire. Or, écrivez-vous, « le fonctionnement du hasard n'est pas pénétrable », dès lors qu'il n'est pas « mû par des règles mais par le jeu variable des circonstances ». Vous en tirez la conclusion suivante, qui engage une réflexion sur le propre du roman : « [S]i l'on dévalue l'activité volontaire des chefs dans la conduite des événements, le régime du hasard oblige à reconnaître les noms propres, les aventures particulières, les destins individuels, c'est-à-dire à ancrer la réflexion dans le roman. » Une fois le livre refermé, que reste-t-il de *Guerre et Paix* ? Les vies que nous avons accompagnées, auxquelles nous nous sommes attachés, qui nous entretiennent dans un souvenir nettement plus lumineux que celui que la lecture du livre lui-même semblait devoir imposer. En janvier 1906, Alain-Fournier, qui vient de lire *Tessd'Urberville*, écrit à Jacques Rivière : « Je suis encore sous l'impression de Tess. Le cours de mes idées en fut quelque peu changé. Et maintenant, ce personnage de Tess est pour moi, autour de moi, dans ma vie, quelqu'un. » En mettant l'accent sur la dimension théorique de *Guerre et Paix*, sur les immenses « élaborations abstraites » du roman, vous n'oubliez pas cette loi du roman, qui s'accomplit dans la présence active d'une existence réalisée en nous. Pour la plupart des lecteurs, il ne reste de *Guerre et Paix*, à distance de temps, que quelques images lumineuses : l'éclat adolescent de Natacha, André Bolkonski accompagnant du regard le passage des nuages sur le champ de bataille d'Austerlitz. La rumination sombre des développements théoriques tend à s'effacer devant l'insistance de ces présences et de ces moments suspendus et ce d'autant plus, bien entendu, que les diverses adaptations cinématographiques ou lyriques du roman, qui en prolongent et en relaient la résonance, ne font aucune place ou presque aux exposés théoriques. Comment évaluez-vous l'efficacité du versant abstrait de *Guerre et Paix*, qui tend à s'estomper dans la mémoire, rapporté à l'extraordinaire capacité des personnages de Tolstoï à habiter nos consciences ?

Quand une lecture nous marque d'idées ou de convictions, ce n'est pas de la survie, ce n'est pas du souvenir, c'est de l'adhésion. Ce que la fiction nous laisse est beaucoup plus concret et moins délimité : un moment fugitif de la sensibilité, une formulation qui ne disparaît pas, et surtout quelques personnes prises dans leur

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

cours de vie, quelques figures en relief, souvent quelques noms aimés. Ce n'est pas plaider pour l'ignorance que reconnaître à la culture une dimension légitime d'appréciation familière et d'intégration naïve. L'usage humaniste des grands classiques et des grands mythes implique cette familiarité directe, ce rapport immédiat qui s'empare des scénarios, des figures et souvent aussi des noms, et les intègre d'une façon personnelle, intime même, très probablement déformée, mais plus que vivante : vitale. Il y a des moments (temporaires ? définitifs ?) où certains aspects, certains pans, de l'héritage ne relèvent plus que d'un regard distancié et d'une attention savante indirecte. Des œuvres qui ont été importantes ne sont plus que l'affaire de quelques lettrés savants, voire de quelques thèses. Mais *Guerre et Paix*, lu ou moins lu, est encore présent dans la mémoire actuelle à l'arrière de l'imagination de soi, et ses aventures romanesques lues ou filmées ou évoquées peuvent encore se transformer en nous, subsister autrement et nous dire autre chose d'encore imprévu.

Et comment s'étonner du privilège des vies racontées sur les positions soutenues ? Surtout quand le message est que la réalité ne présente que des surfaces disparates et des cas particuliers. Ce n'est pas seulement affaire de sensibilité, cela correspond aussi au propos du livre. Il est normal que le souvenir de Natacha reste en nous plus vivement que le souvenir des développements d'idées, dans un livre qui proclame inlassablement l'impuissance des idées.

---

*

« Ce n'est pas un essai sur *Guerre et Paix* », écrivez-vous aux premières pages de votre livre. Vous vous revendiquez d'une « lecture directe », affranchie des protocoles de l'érudition, « profondément étrangère à la critique littéraire ». Pouvez-vous préciser quel est, dès lors, le statut du roman de Tolstoï dans votre méditation sur « la pure violence de l'histoire » ?

Les grands romans classiques devenus des romans populaires enseignent à vivre, donnent une assise à l'affectivité et aux troubles personnels. C'était une de leurs fonctions tacites sur lesquelles l'école comptait sans le dire. De ce point de vue, la lecture personnelle d'un chef-d'œuvre a toujours quelque chose d'autodidacte. Dans mon cas, je l'ai dit, *Guerre et Paix* est un tard venu. Alors que des millions de jeunes vies se sont construites sur les prénoms des personnages du roman, qui est un des romans les plus adulés de la tradition occidentale, jusque récemment je les ai ignorés au niveau des rêves. Mais ce n'est pas seulement la tension du livre entre le tourbillon débordant du multiple et le désir intellectuel de comprendre, ce n'est pas seulement cette tension que j'ai admirée. Alors que je cherchais avant tout à

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

comprendre le nihilisme radical de Tolstoï (nihilisme qui n'est pas resté le sien par la suite) c'est toute l'étoffe romanesque prise dans le tissu éclatant de l'œuvre qui est entrée en moi avec force, et je ne suis plus comme si je n'avais pas connu les errances spirituelles de Pierre, les illuminations et les assombrissements du prince André, et Natacha petite sœur de Psyché.

Pour ces livres trop célèbres et trop attachants qui viennent à nous en route et n'étaient pas présents en nous depuis toujours, comment reconnaissons-nous en les rencontrant que certains nous appartiennent déjà comme des membres retrouvés de la famille ? Quel est le pouvoir des classiques qui ne nous ont pas formés ? Que restera-t-il d'eux en nous et surtout qui restera-t-il ? L'intégration des découvertes tardives n'est pas une question secondaire, c'est celle de l'intimité littéraire. Des lectures récentes ont aussi le pouvoir de pénétrer en nous au-delà de la lecture, et des figures nouvelles venues, ou ce qui revient au même nouvellement découvertes, peuvent subsister dans l'imagination, pour ainsi dire, depuis toujours, c'est-à-dire jusqu'au fond. Il n'est pas nécessaire de l'avoir connue en ayant l'âge où elle apparaît pour aimer Natacha et se résigner mal à la voir devenue grosse et geignarde. Nous restons (heureusement) perméables jusqu'au bout, sinon nous serions perdus pour ce qui fait le secret imaginatif de notre vie.

Je ne sais évidemment pas si quelqu'un s'emparera durablement de moi après cette lecture, et éventuellement qui. Pour l'instant j'ai un pincement de cœur pour la petite cousine pauvre qui restera toujours négligée au service de la famille heureuse et n'aura jamais de vie propre. Et je suis très impressionnée par la figure de Koutouzov dessinée à travers le livre, personnage vaguement déplaisant qui porte pourtant en lui l'énigme de la grandeur. Que le général en chef ait sauvé la patrie, cela contredit tout ce que pose le livre sur l'impuissance et l'illusion des interventions volontaires. On peut dire que son rôle historique est à contre-courant de toute la perspective, mais aussi que son rôle personnel confirme le quiétisme nihiliste de fond puisque ses manifestations sont essentiellement passives ou négatives. Koutouzov, en la contrariant, rend la perspective plus dense, plus complexe, moins pure mais plus proche de l'expérience humaine commune reconnaissable. Et la silhouette de cet individu peu attachant et terne m'accompagne pour l'instant. Cette figure impossible à la fois historique et fabuleuse rend le propos plus profond et plus riche, complique le nihilisme radical et le rend plus dense, plus humain et plus intéressant.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Judith Schlanger
Voir ses autres contributions

Courriel : jacjud@mail.huji.ac.il

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.