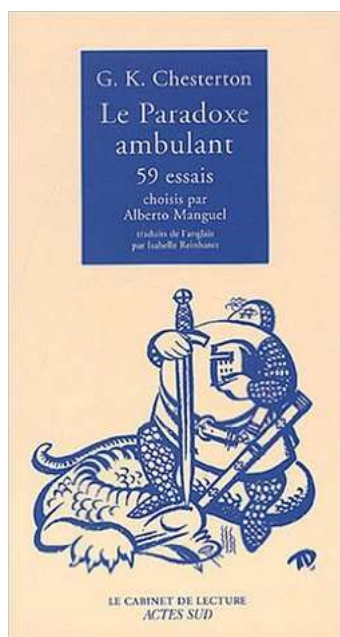


Prendre Chesterton au mot

(postface d'Alberto Manguel au livre de G. K. Chesterton *Le Paradoxe ambulante*)



Gilbert Keith CHESTERTON

Le Paradoxe ambulante :
59 essais choisis
par Alberto Manguel

Actes Sud, coll. « Le Cabinet de lecture », 2004

traduit de l'anglais
par Isabelle Reinharez

Postface d'Alberto Manguel traduite
par Christine Le Bœuf

Les noms, mais c'est tout. Pour ma part, je ne critique jamais les faits. Mes seules critiques ont aux mots. Voilà pourquoi je hais, en littérature, le réalisme vulgaire.

Oscar Wilde
Le Portrait de Dorian Gray

Quand on lit Chesterton, on se sent submergé par une extraordinaire impression de bonheur. Sa prose est le contraire d'académique : elle est joyeuse. Ses mots rebondissent dans un jaillissement d'étincelles, tel un jouet mécanique soudain venu à la vie, cliquetant et tourbillonnant de bon sens, cette merveille étonnante entre toutes. Le langage était pour Chesterton un jeu de construction avec lequel fabriquer des théâtres de marionnettes et des armes pour rire et, ainsi que l'a observé Christopher Morley, « **de ses jeux de mots naissait souvent un jeu de réflexion véritable** ». Son écriture a quelque chose de riche et de précis, de coloré et de bruyant. La prétendue sobriété anglaise ne lui convenait guère, ni dans le vêtement (son vaste manteau flottant, son vieux chapeau mou et son pince-nez de gnome lui donnaient l'air d'un personnage de pantomime), ni dans les mots (il ne cessait de tourner et retourner une phrase que lorsqu'elle se déployait comme une liane en fleur, lançant des rameaux dans de multiples directions avec une fougue tropicale et s'épanouissant en plusieurs idées à la fois). Il écrivait et lisait avec la passion d'un glouton pour le manger et le boire, quoique sans doute avec plus de plaisir, et les souffrances du scribouillard penché sur la page blanche de Mallarmé semblent n'avoir jamais été les siennes, pas plus que les angoisses de l'érudit entouré de volumes anciens. La lecture d'un livre était pour lui une activité plus physique qu'intellectuelle. Le père John O'Connor, modèle du père Brown, disait, que lorsque Chesterton lisait un livre, « **il le retournait, en cornait des pages griffonnait dedans, s'asseyait dessus, l'emmenait au lit et roulait sur lui, et puis se relevait et l'inondait de thé – s'il éprouvait un intérêt suffisant** ». Et il écrivait avec le même brio, en débordant de son siège devant une table tachée de bière dans quelque café enfumé de Fleet Street. Là, un des serveurs italiens le décrivit ainsi : « **C'est un homme très intelligent. Il est assis et il rit. Et puis il écrit. Et puis il rit de ce qu'il a écrit.** »

Dès son premier recueil d'essais, *Le Défenseur*, publié en 1901 alors qu'il avait vingt-sept ans, Chesterton apparaît comme un homme en constant état d'interrogation : non pas un état solennel et méditatif, où l'esprit développe paresseusement une idée page après page et ligne numérotée après ligne numérotée, mais un état où l'esprit virevolte, attiré par ici et détourné par là, joyeux et toujours étonné. « **Ce qu'il y avait de merveilleux dans l'enfance, a-t-il écrit dans son autobiographie, c'est que tout y était merveille. Ce n'était pas simplement un monde plein de miracles ; c'était un monde miraculeux. Ce qui provoque en moi ce choc, c'est presque tout ce dont je me souviens vraiment ; pas les choses que je penserais les plus dignes de constituer des souvenirs.** » C'est là un don qu'il semble avoir possédé toute sa vie. Tout ce dont il se souvenait « **vraiment** » devenait digne de méditation. Aucun sujet ne paraît hors de son atteinte, sinon de son intérêt. Quelle que fût la question, et si sérieuse qu'elle fût, Chesterton refusait la solennité, surtout s'il était sérieux. Dans une lettre à sa future épouse, Frances Blogg, il discute avec gravité de la nature des choses domestiques :

Mon idée (...) est de faire d'une maison une réelle allégorie : qu'elle explique réellement sa propre signification essentielle. Des dictons mystiques ou anciens devraient être inscrits sur chaque objet, et plus l'objet sera prosaïque, mieux cela vaudra. "As-Tu envoyé la pluie sur la Terre ?" sur le porte-parapluies, peut-être sur le parapluie. "Même les cheveux de ta tête sont tous comptés" donnerait un sens considérable aux brosses à cheveux ; les mots concernant "l'eau vive" révéleraient la musique et la sainteté de l'évier ; enfin, on pourrait inscrire "Notre Dieu est un Feu dévorant" au-dessus du foyer de la cuisine, en guise d'assistance aux méditations mystiques de la cuisinière.

Parce que ce qui lui importait, c'étaient les connexions et les relations entre les faits, non les faits en eux-mêmes, l'exactitude – au sens documentaire du terme – était sans importance à ses yeux. Il était sans indulgence pour ce qu'il appelait « **les beautés de l'intellect** », qui le faisaient désespérer de l'âme d'un homme sérieux. Il comprenait que ses réflexions sur l'histoire de France ne seraient guère modifiées s'il s'apercevait que Napoléon était né en 1768 au lieu de 1769 – ou du moins que l'année exacte lui importait moins que la petite taille du général et son sale caractère, deux sujets auxquels il pouvait réfléchir avec plaisir et profit. Dans son amusante biographie de Robert Browning, écrite pour la très sage collection des « English Men of Letters », non content de citer le poète de manière erronée, il alla jusqu'à inventer un vers pour l'un de ses poèmes les plus connus, *Mr Sludge le médium*.

Lorsque parut le *Dickens* de Chesterton, George Bernard Shaw lui écrivit une longue lettre où il relevait toute une série d'énormités. Chesterton ne s'en émut pas, et à une époque récente, Peter Ackroyd, l'un des derniers biographes de Dickens, saluait Chesterton, en dépit de ces erreurs, comme le meilleur critique de Dickens.

Il avait commencé à écrire à l'école ; à vingt ans, dans une foulée ininterrompue et presque sans changement de style, il livrait des articles sur les sujets les plus divers à un certain nombre de magazines londoniens tels que *The Bookman* et *The Speaker*. (Bien qu'il fasse état dans son autobiographie de ses débuts dans la revue *Academy* en 1895, il n'existe aucune trace de ses articles dans cette publication cette année-là ; plus tard, *Academy* écrivit non sans aigreur que les livres de Chesterton étaient « toujours et inévitablement assommants ».) En ce qui concerne ces premiers talents, il faisait preuve d'une désinvolture caractéristique : « Ayant totalement échoué dans l'apprentissage du dessin ou de la peinture, j'ai troussé avec assez d'aisance quelques critiques des points faibles de Rubens ou des talents mal dirigés du Tintoret. J'ai découvert la plus facile des professions, et je ne l'ai jamais abandonnée. »

Ses idées sur la société étaient antiaristocratiques et vaguement apparentées à celles de l'ancien Parti libéral britannique : il croyait aux boutiquiers honnêtes, aux pauvres convenables et aux riches corrompus, qu'il voyait comme des chameaux insatiables marchant pesamment vers le chas clignotant d'une aiguille. Il attaqua avec vigueur l'arrogance de ceux qui, au nom d'une supériorité de fortune, de sang ou d'éducation, dictaient aux « classes inférieures » (c'est-à-dire « l'humanité sauf nous ») les efforts destinés à réformer leur existence. Il se moqua des juges et censeurs qui prétendaient qualifier de « criminels et dégradants » les romans d'aventures à bon marché. « Voici une théorie magistrale, observa-t-il, et c'est une niaiserie. » Il faisait le pied de nez à l'égoïsme et à l'indifférence des riches : « Parmi les Très Riches, vous ne trouverez jamais un homme vraiment généreux, même par hasard. Ils peuvent donner leur argent, mais ils ne se donneront jamais eux-mêmes. » Il montra du doigt les politiciens philanthropes qui croyaient savoir mieux que le peuple ce qui était bon pour le peuple. « Cette croyance, écrivit-il, est la plus empoisonnée de toutes les iniquités politiques qui rongent les entrailles du monde. » Et, en résumé, il voyait en tous ces grands personnages les citoyens de nations devenues démentes. « Elles se sont habituées à leur propre déraison ; le chaos est leur cosmos ; et le tourbillon est le souffle de leurs narines. Ces nations courent le réel danger de perdre la tête en masse ; de se réduire à une vaste vision d'imbécillité, avec des villes chancelantes et des campagnes folles, le tout parsemé de cinglés industriels. » Et là-dessus, avec un panache tout chestertonien, de lancer son *J'accuse* : « L'un de ces pays est l'Angleterre moderne. »

Dans ses essais comme dans sa fiction, un sens vigoureux de la justice sociale anime l'écriture. Sa fiction, extension de ses essais, consiste en intrigues bien ficelées qui commencent dans l'horreur mystérieuse, sont animées d'un mouvement insolite, et finissent (toutes sauf ce chef-d'œuvre qu'est *Le Nommé Jeudi*) par une solution raisonnable qui d'une certaine manière, par sa simplicité même, amplifie l'horreur soupçonnée. Ses essais aussi racontent des histoires, dans lesquelles la plupart des personnages, sauf peut-être l'auteur, sont de simples esquisses, les rouages d'une action mémorable. Avec Borges, Chesterton pouvait dire de ses écrits : « Ils ne sont pas, ils n'essaient pas d'être psychologiques. » Ce qui compte, ce sont les arguments et les mots qui font exister le texte au moyen d'une rhétorique personnelle, et l'emboîtement d'épisodes formant une arche d'une logique exquise, soutenue par la seule perfection de ses assemblages. Dans l'écriture de Chesterton, l'émotion et la raison - ces sœurs siamoises artificiellement séparées - sont à nouveau une. Par exemple, l'émotion provoquée par la vision, dans un tribunal londonien, d'une femme qui a « négligé ses enfants » trouve son expression parfaite dans la riposte : « et qui paraissait avoir été négligée par quelqu'un ou quelque chose ». Ou encore la colère provoquée par deux policiers qui l'interpellent parce qu'il joue dans les bois avec un couteau, et puis le laissent aller parce qu'il est l'hôte d'un homme riche, l'amène à conclure : « L'inférence semble douloureusement évidente : ou bien lancer son couteau dans un bois solitaire n'est pas une preuve d'infamie, ou bien connaître un homme riche est une preuve d'innocence. » Ce n'est pas seulement intelligent ; cela sonne vrai, à la raison comme à l'oreille.

Dans l'ancien débat sur le fond et la forme, ou le sens et les sons, Chesterton se tenait à mi-chemin. Il ne suivait qu'en partie l'admonestation de la duchesse à Alice : « Prends soin du sens et les sons prendront soin d'eux-mêmes. » Chesterton croyait que le sens, si on le recherche comme il convient, peut exploiter les effets des sons et surgir spontanément du choc de cymbales rhétoriques - de l'oxymoron et du paradoxe, de l'hyperbole et de la métonymie. Il avait tendance à partager l'opinion de Pope, qui a un jour comparé les tenants du son seul à ces gens qui vont à l'église « non pour la doctrine, mais pour la musique » (*Essai sur la critique*, 1711). Chesterton aimait la musique des mots, mais il était conscient de leur capacité limitée de signification : quelque doctrine qu'ils pussent annoncer, elle devait par nécessité rester incomplète, miroitements aléatoires plutôt qu'éclairs de vérité. Dans son étude du peintre Watts, il écrit :

Toute religion et toute philosophie doivent certes avoir pour fondement l'affirmation de l'autorité ou de l'exactitude de quelque chose. Mais on peut se demander s'il est plus sain ou plus satisfaisant de fonder notre foi sur l'infailibilité du pape, ou sur l'infailibilité du *Livre de Mormon*, que sur cet ahurissant dogme moderne de l'infailibilité du langage humain. Chaque fois qu'un homme dit à un autre : « Expliquez-nous clairement ce que vous pensez », il suppose l'infailibilité du langage : c'est-à-dire qu'il suppose l'existence d'un schéma parfait d'expression verbale pour toutes les humeurs internes et pour toutes les pensées de l'homme. Chaque fois qu'un homme dit à un autre : « Prouve ce que tu avances ; défends ta foi », il suppose l'infailibilité du langage : c'est-à-dire qu'il suppose qu'un homme a un mot pour chaque réalité sur la terre, au ciel ou en enfer. Il sait qu'on trouve dans l'âme des teintes plus étonnantes, plus innombrables et plus indescriptibles que les couleurs d'une forêt en automne ; il sait que se trouvent au large dans le monde, où ils rendent d'étranges et terribles services, des crimes qui n'ont jamais été condamnés et des vertus qui n'ont jamais été baptisées. Et pourtant il croit sérieusement que ces choses-là peuvent toutes, dans tous leurs tons et demi-tons, dans tous leurs mélanges et toutes leurs unions, être représentées avec exactitude par un système arbitraire de grognements et de couinements. Il croit que n'importe quel agent de change civilisé peut véritablement extraire de lui-même des bruits qui dénotent tous les mystères de la mémoire et toutes les souffrances du désir.

C'est, paradoxalement, avec de tels mots, écrits contre le pouvoir des mots, que Chesterton accroît la confiance du lecteur en ce pouvoir qu'il met en doute.

Ce qui a donné de la cohérence à sa curiosité éclectique et lui a procuré une mythologie et un vocabulaire unifiés, c'est l'Église catholique, dont l'immense complexité autorisait des pirouettes verbales qui auraient suscité la désapprobation du sévère protestantisme. Confrontée au dépouillement des temples de Cromwell, son âme turbulente se laissait gaiement attirer par l'or, le rose et le blanc de Rome, où il voyait le reflet du grand optimisme de l'Église. « Jésus-Christ a été crucifié, observait-il, non à cause de ses propos sur Dieu, mais parce qu'il avait dit qu'un homme pouvait en trois jours détruire et rebâtir le Temple. » Et il ajoutait : « Tous les grands révolutionnaires, d'Isaïe à Shelley, ont été des optimistes. » Il n'avait pas trente ans quand le sacré devint sa grammaire, et après son mariage avec Frances Blogg (catholique romaine et pratiquante assidue), il trouva dans les rigueurs du rituel et les mystères de l'antique religion un contexte et un but pour sa prose ainsi qu'une signification pour l'univers. « L'univers est un problème, pas un théorème, écrivit-il. Et le mot du dernier jour sera QEF - "ce qui était à faire" ».

Lorsqu'il était adolescent, élevé dans la religion anglicane, il s'était soudain trouvé dans une humeur morbide apparemment insondable, qu'il appela plus tard un état d'« anarchie morale ». Cet accablement s'exprimait par « un besoin insurmontable de noter ou de dessiner des idées ou des images horribles ; une plongée de plus en plus profonde, comme dans un suicide spirituel aveugle », qui l'affecta de façon intermittente jusqu'à sa conversion. Ce qu'étaient exactement ces idées et ces images, nous l'ignorons, mais il n'est pas impossible qu'une ombre, un écho, bien après qu'il était devenu catholique, ait réapparu dans ses dernières œuvres – comme, par exemple, les horreurs énumérées dans *Le Nommé Jeudi*, telles que l'homme « qui avait rêvé toute la nuit qu'il tombait du haut de précipices et s'était réveillé le matin où il devait être pendu » ou le visage qui paraissait si énorme quand on l'approchait qu'on se prenait à craindre qu'à la fin « il ne soit trop grand pour être possible ». De telles traces, de même que les inexactitudes dans ses essais, représentent bien ce que Chesterton appelait « le côté obscur du cœur ».

Mais son œuvre présente un aspect plus sombre, dont il semble n'avoir pas eu la moindre conscience. Il est impossible de lire Chesterton à fond sans rencontrer de maladroitesses observations antisémites, antiféministes et racistes qui font un usage assez léger de ces mêmes procédés rhétoriques grâce auxquels ses essais nous paraissent intelligents, émouvants et brillants. Comme si, soudain, une face ténébreuse et laide de la folie collective prenait le pouvoir et obligeait l'écrivain à payer une dette à son époque et aux gens au pouvoir à son époque, en s'imposant au langage du souvenir, en lui dictant des mots guindés, superficiels, odieux. Ce sont des instants où l'on sent que sa mémoire fertile, ce jaillissement d'émerveillement qui était, disait-il, la source de son imagination, ne vient pas de Chesterton, l'individu, mais de l'homme de son temps, membre d'une classe qui parlait avec dérision de « nos amis les Israélites », des « nègres primitifs » et du « sexe faible ». Alors son éclectisme politique perd son individualisme, le paradoxe devient contradiction, et on lit ses *bons mots** comme de simples slogans conservateurs. Si Chesterton a affirmé son hostilité à Hitler, il a proféré aussi de lamentables déclarations antisémites :

*J'aime bien les juifs
Les juifs aiment l'argent
Peu importe lequel
J'aime bien les juifs
Oh, mais quand ils perdent,
Sacrébleu, que c'est drôle.*

Il s'est opposé à la très impérialiste guerre des Boers à un moment où même G. B. Shaw et H. G. Wells l'approuvaient, mais son anti-impérialisme était issu de la conviction que rien d'étranger ne pouvait faire partie de l'Angleterre ; les esprits anglais ne profiteraient pas, pensait-il, « de l'étude de Wagga-Wagga et de Tombouctou ». Il croyait avec passion à la liberté pour tous, mais riait des efforts des femmes pour se libérer : « Vingt millions de jeunes femmes se dressèrent en criant : On ne nous dictera pas [notre conduite], et entreprirent de devenir sténographes. » Si drôle que soit la phrase, le comique en est gâté par le fait qu'elle a été écrite en un temps de répression brutale des suffragettes, celui des derniers sursauts d'un impérialisme vorace et de l'apparition du Troisième Reich. Et là, le langage ne sonne plus vrai. Chesterton doit l'avoir su, puisque, en admirable contradiction avec ces déclarations, il a écrit à propos du danger moral qu'elles comportent : « Il existe, à l'arrière-plan, une terrible loi de métamorphose qui veut que si l'âme se penche trop ostensiblement pour examiner quelque chose, elle ne s'en relève jamais. »

Il y a des écrivains qui, dans les passages les plus compatissants, les plus sensibles de leurs écrits, font l'effet de poseurs ; ils ne paraissent humains que dans leurs propos les plus odieux : Lautréamont, par exemple, lorsqu'il décrit la torture délibérée d'un enfant, et Jonathan Swift, dans ses satires brutales. D'autres, sous leurs emportements, laissent presque à contrecœur entrevoir leur humanité, comme par distraction ou par erreur, jusque dans leur misanthropie : Léon Bloy, Ezra Pound, Philip Larkin. Leurs éclats ont quelque chose de forcé. Chesterton n'appartient ni à l'une ni à l'autre de ces catégories ; c'est lui-même qu'il réfute, inlassablement, avec une rigueur mortelle. Un soir où son contradicteur dans un débat ne se présentait pas, Chesterton défendit les deux points de vue dans une discussion brillante du pour et du contre de la question du jour. De même, ses observations les plus étroites d'esprit sont démolies quelques pages plus loin par ses propres arguments. L'homme qui rit d'un homme parce qu'il est noir ou d'une femme parce qu'elle veut l'indépendance est le même qui écrit : « J'imagine très bien qu'un homme se coupe la gorge parce qu'il a assisté à la flagellation d'une femme dénudée à une époque guère

* En français dans le texte original. (N.d.T.)

lointaine de l'histoire d'Angleterre et d'Irlande, ou vu un nègre brûlé vif comme cela se fait encore aux États-Unis. Mais un peu de cette honte affreuse gît en chacun d'entre nous. »

Il est curieux qu'un écrivain aussi fertile et qui suscite autant la réflexion n'ait quasiment pas eu de successeurs. Les Anglais l'ont lu une fois et oublié, ou rangé au rayon des anciens ; les Français l'ont admiré (l'admirent encore), mais de loin. L'un des rares auteurs qui ont consciemment adopté la voix de Chesterton est Borges. Borges avait dévoré et digéré Chesterton, et lui rendit l'hommage de le raconter à nouveau, en espagnol, en prenant pour modèle les histoires du père Brown pour ses propres récits policiers et en appliquant à ses essais le style de discours de Chesterton. En 1960, Borges a écrit une courte fable, *Le Complot*, dans laquelle le destin de Jules César, qui meurt en prononçant les mots : « **Toi aussi, mon fils !** » à l'intention de son bien-aimé Brutus, est comparé à celui d'un gaucho argentin, acculé et frappé à coups de couteau par une poignée d'autres gauchos. Dans sa chute, il reconnaît son filleul parmi les assaillants et dit « **avec un doux reproche et une lente surprise** » (Borges ajoute cet avertissement : « **Ces mots doivent être entendus, non lus** ») : « *Pero, che !* » Le récit se termine par ces mots : « **Il est tué et ne sait pas qu'il doit mourir pour qu'une scène se répète.** » « *Pero, che !* » est intraduisible, sinon que, quelque quarante ans plus tôt, Chesterton, cherchant une équivalence, avait écrit : « **Comme si on pouvait traduire le "Et tu, Brute" de César par : "Quoi, toi ici ?"** » L'expression argentine utilisée par Borges reflète exactement cette incrédulité laconique.

Que les événements et leurs causes changent en fonction de la façon dont on les raconte, représentation de leurs traits communs ou de noirs océans de différences ; que notre compréhension de l'univers puisse dépendre de l'arrangement de mots sur une page et de l'inflexion donnée à ces mots ; que les mots, à la fin, soient tout ce que nous avons pour nous défendre et que la valeur des mots, comme celle de nos individus mortels, se cache dans leur faillibilité même et dans leur élégante fragilité, tout cela, Chesterton le savait et n'a cessé d'en rendre compte. Que nous ayons ou non le courage d'être d'accord avec lui, voilà, manifestement, une autre question.

ALBERTO MANGUEL (2004)

Table

LE PARADOXE AMBULANT

- ❖ Du bonheur de courir après son chapeau
- ❖ Un morceau de craie
- ❖ Des avantages de n'avoir qu'une jambe
- ❖ Du bonheur de rester au lit
- ❖ Une course en taxi dans la campagne
- ❖ Le paradoxe ambulancier
- ❖ Défense des raseurs
- ❖ L'amour du plomb
- ❖ Des couleurs dans une boîte de couleurs
- ❖ Le miroir
- ❖ Déménager
- ❖ Démence et lettres
- ❖ Le fou

ÉCRIRE MAL

- ❖ Défense des romans de quatre sous
- ❖ Écrire mal
- ❖ Des mauvaises comparaisons
- ❖ Des croyances
- ❖ De la mauvaise poésie
- ❖ De bonnes histoires gâchées par de grands auteurs
- ❖ Des conventions romanesques
- ❖ Le roman de la rime.
- ❖ Les petits oiseaux qui refusent de changer
- ❖ L'humour
- ❖ Le théâtre de marionnettes
- ❖ Fausse théorie et théâtre
- ❖ Défense de la règle des trois unités
- ❖ Les tableaux allégoriques de Watts

DÉFENSE DU NONSENSE

- ❖ Défense du *nonsense*
- ❖ Les contes de fées
- ❖ Un conte de fées
- ❖ *La Grand-Mère du dragon*
- ❖ L'ange rouge
- ❖ Le romantisme sous la pluie
- ❖ L'âge des légendes
- ❖ L'âme de chaque légende
- ❖ La philosophie des îles
- ❖ Défense de la farce

LE DÉFENSEUR

- ❖ Le défenseur
- ❖ Des usages funéraires
- ❖ Le secret d'un train
- ❖ Les droits du rituel
- ❖ Des dieux et des lutins du foyer
- ❖ Défense de la publicité
- ❖ Dans un pays à l'envers
- ❖ Donner des noms - de baptême ou d'oiseaux
- ❖ Le prêtre du printemps
- ❖ Tagtug ou l'arbre de la connaissance
- ❖ Du censeur
- ❖ L'amour romantique
- ❖ Du véritable artiste
- ❖ La vulgarité

LE CULTE DES RICHES

- ❖ Les douze hommes
- ❖ Le culte des riches
- ❖ L'avare et ses amis
- ❖ Le fonctionnaire fou
- ❖ De l'enfant
- ❖ La perpétuation de la punition
- ❖ Si je n'avais qu'un seul sermon à prêcher
- ❖ Deux agents de police et une morale