

L'Image de la France chez W. Koeppen

Jean-Paul Mauranges

Volume 3, numéro 3, décembre 1970

Les relations littéraires franco-allemandes au XX^e siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500146ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500146ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mauranges, J.-P. (1970). L'Image de la France chez W. Koeppen. *Études littéraires*, 3(3), 329–345. <https://doi.org/10.7202/500146ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1970

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

L'IMAGE DE LA FRANCE CHEZ W. KOEPPEN

jean-paul mauranges

Depuis 1945 rares sont les écrivains de langue allemande qui se sont intéressés de près ou de loin à la France. Wolfgang Köppen¹ fait presque figure d'exception avec un livre entièrement consacré à la France², mais aussi avec d'autres écrits moins directement centrés sur elle³.

L'auteur est connu au point que l'association Henrich Böll-Wolfgang Köppen — d'ailleurs incongrue, les deux hommes étant foncièrement antithétiques, comme l'estime Hans Mayer⁴ — a prévalu avant l'apparition d'un autre « couple » moins surprenant : Max Frisch-Dürrenmatt. Köppen chroniqueur — nous laisserons de côté la querelle des critiques⁵ qui se demandent où est le vrai, le grand Köppen, dans ses romans

¹ Nous donnons ici quelques brèves notes bio-bibliographiques : W. Köppen est né le 23 juin 1906 à Greifswald. Rédacteur au *Börsen-Courier* de Berlin, il voyage en Italie, en France, en Hollande, en Russie et en Amérique. Il vit actuellement à Munich. Œuvres principales non traduites en français : *Eine unglückliche Liebe*, roman (« Un amour malheureux »), 1934 ; *Die Mauer schwankt*, roman (« le Mur chancelle ») ; *Tauben im Gras*, roman (« Pigeons dans l'herbe »), 1951 ; *Das Treibhaus*, roman (« la Serre »), 1953 ; *Der Tod in Rom*, roman (« la Mort à Rome »), 1954 ; *Nach Russland und anderswohin Empfindsame Reisen* (« Voyages sentimentaux en Russie et ailleurs »), 1958 ; *Amerikafahrt* (« Voyage en Amérique »), 1959 ; *Reisen nach Frankreich* (« Voyages en France »), 1961. Pour de plus amples détails on consultera avec profit : Reinhard Döhl, « Wolfgang Köppen » in *Deutsche Literatur seit 1945*, Kröner, Stuttgart, pp. 103-130.

² *Reisen nach Frankreich*, Stuttgart, Henry Goverts, 1961.

³ *Amerikafahrt* ; deux pages capitales sur la France. Honoré de Balzac, *Ein literarisches Portrait (die Kultur, 9, 1960-1, n° 161)*. Nachwort zu Gustave Flaubert, *Reisetagebuch aus Ägypten*, 1963.

⁴ Cf. Hans Mayer, *Zur deutschen Literatur der Zeit*, Rowohlt 1967, p. 316.

⁵ Essentiellement Marcel Reich-Ranicki, *Literarisches Leben in Deutschland*, (der Fall W. Köppen, pp. 26-35) et Reinhard Döhl, *Deutsche Literatur seit 1945* (W. Köppen, pp. 103-230).

ou dans ses récits de voyage — a été fort bien accueilli par la presse et le public lettré lors de la publication de son premier récit *Voyages en Russie et ailleurs*⁶ et son reportage américain fut de nouveau un succès. Son troisième ouvrage du genre, consacré à la France, s'avéra par contre être un échec. Le livre est épuisé et n'est pas réédité⁷, même si tel ou tel libraire d'Allemagne semble le déplorer.

Essayons de comprendre les raisons de cet échec, en nous demandant aussi si tous les torts sont à mettre au compte de l'auteur et si le livre ne mérite pas un sort meilleur.

Pourquoi W. Kœppen a-t-il choisi la France comme sujet de ses relations de voyage ? Déjà dans *Voyage en Amérique*, avant son embarquement au Havre, il révèle combien il se sent heureux en France, particulièrement à Paris où il a l'impression de se trouver chez lui. Paris est pour lui le lieu par excellence où l'étranger ne se sent pas dérouté : il y trouve partout des références et attachements sentimentaux à l'Histoire, aux Belles-Lettres et aux Arts ; partout de ces signes contradictoires, de quiétude « poule au pot », d'agitation ou de révolte qui lui prouvent qu'il n'est pas isolé au milieu d'un conservatisme tricolore, dans cette masse mouvante, il y a place pour une culture, un sentiment de bien-être, un espoir européens. « Ici j'étais Européen et voulais le rester » (p. 8).

Dans *Voyages en France* (1961) son propos de cerner les limites de la France est plus net encore, comme pour mieux effacer ses frontières, favoriser l'idée européenne :

Je rêvais de la France, d'un aimable jardin de sérénité, de douce jouissance de vivre et de quelque amicale frivolité. Seul me séparait encore de la France le Rhin alémanique. Une frontière ? Un passage et plus jamais le roulement du tonnerre, une attirance vers l'Est et l'Ouest (p. 6).

⁶ *Reisen nach Russland und anderswohin*, 1958.

⁷ Au contraire ont été réédités récemment trois de ses romans : *Tauben im Gras*, *Das Treibhaus*, *Der Tod in Rom*, 1969.

Reich-Ranicki est certainement injuste, lorsqu'à propos de cette phrase, il fait à l'auteur un procès d'intention :

Ce n'est pas ce rêve qui semble cette fois avoir poussé Köppen vers la France, mais la commande de la Radio ou de son éditeur. Il va donc de ville en ville, s'acquittant avec conscience d'un pensum de taille ⁸.

Or il y a bien chez Köppen rêve mais ce n'est jamais chez lui que l'autre face de l'inquiétude, donc nostalgie, et aussi désenchantement toujours possible lorsque le rêve est confronté avec la réalité.

Va-t-il juger la France à partir d'un préjugé, d'un imaginé, d'une attente au lieu de se laisser guider par la surprise, la découverte et, au-delà, par la réflexion sur la chose vue ? Poser cette question revient à se demander, non pas quelle influence la France a pu avoir sur sa pensée et son œuvre, mais quel est l'apport personnel et original de Köppen dans la compréhension de la France.

Avant d'étudier les problèmes qu'il soulève, il convient de se demander comment Köppen a conçu et réalisé son voyage.

Que l'auteur ait choisi (ou se soit vu imposer) le voyage comme moyen d'étude, n'est certes pas original. Ce qui l'est, c'est le compte rendu de l'itinéraire : à première vue, on croit n'avoir affaire qu'à un bon guide du touriste lettré, qui en appelle à la vaste culture du lecteur. On pourrait se dire mis en appétit par le propos, mais inassouvi par le contenu

⁸ M. Reich-Ranicki, *op. cit.*, p. 23. — Nous signalerons tout de même quelques erreurs grossières. Ainsi Köppen n'a pu emprunter à Lyon « un tunnel passant sous le fleuve » (p. 55), car un tel tunnel n'existe pas. Toujours à Lyon, on n'a pas assassiné « des Présidents » (p. 56), mais un Président de la République, Sadi Carnot, le 24 juin 1894. Le quartier des canuts, des ouvriers en soierie, n'est pas La Guillotière (p. 58), mais La Croix-Rousse. Il est peu vraisemblable que Köppen, se dirigeant vers le Midi, ait eu à lutter « contre le Mistral » (p. 66) puisque ce vent vient du nord ! Relevons pour finir des erreurs que nous supposons être de typographie : le « pastiche » (p. 100) pour le « pastis » ; « Rued » (p. 254) pour « Rude » ; « France-Observateure » (p. 229) pour « France-Observateur » ; « quai de Brume » (p. 279) pour « quai des Brumes ».

(comme l'est Reich-Ranicki), et par conséquent tenir le livre pour un médiocre guide Michelin (rouge), puisque, par exemple, les multiples mentions de restaurants où l'on mange mal ne sont pas suivies du nom du propriétaire ! C'est bien, si l'on veut, un guide, l'auteur allant de ville en ville, poussant la conscience jusqu'à décrire les paysages ingrats, voire rébarbatifs du nord ou du nord-est de la France. Toute cette partie « guide » est certainement la plus faible de l'ouvrage. Si l'on ne s'arrête qu'à elle, il est évident qu'on sera déçu, car Kœppen n'a l'intention de rivaliser ni avec les historiens, ni avec les journalistes, ni avec les commentateurs politiques, ni avec les poètes. Voyager n'est pas pour lui l'occasion de décrire ou même de méditer, mais de discerner en transparence les traces du passé et les orientations d'un futur plus ou moins lointain. Traverser la France ce n'est pas la sillonner d'étape en étape, mais c'est la sonder, pour ne pas s'arrêter devant la chose vue mais voir au-delà.

Cette vision « au-delà » a été très bien notée par Heissenbüttel et Döhl. Ces critiques ont justement fait remarquer que dans les récits de voyage de Kœppen, où partout le caractère palpable des choses, des faits et des personnes est plus accusé que dans les romans, où la réalité semble moins se dérober à la saisie de l'observateur, la précision des contours n'est souvent qu'une illusion :

Paysages, rues, édifices, topographies des villes et inventaires localisent le récit, le fixent et s'ouvrent cependant aussi comme des horizons qui reculent de plus en plus ; les personnes même, prises comme fond de paysage sont tangibles, et en même temps n'ont pas de rapport avec ce dont fondamentalement il est question ⁹.

La chose observable et observée devient diaphane et livre par transparence ce qui est derrière, et devient, dans cette échappée du regard, étrangère ¹⁰.

À la limite, ce « glissement de la chose observée », ce processus d'éloignement successif des plans, cet infléchissement vers l'étrangeté, peut aboutir à une forme d'hallucination.

⁹ R. Döhl, *op. cit.*, citation de Heissenbüttel, p. 114.

¹⁰ *Id.*, p. 114.

Je voyais Flaubert visiter la gare . . . (p. 15).

L'île de la Cité est une barque splendide. Peut-être s'arrachera-t-elle un jour à ses ponts, fuira vers l'Océan au fil de la Seine pour s'unir sur l'onde libre au Vaisseau Fantôme et au Bateau Ivre [. . .] (p. 270). Je descendais les marches [. . .], je marchais sur Paris [. . .], Je voyais un grand empire français comme le gène d'une humanité fraternelle [. . .] (p. 285).

Köppen part en effet presque toujours d'une présence spatiale concrète — villes, édifices, mouvement de foule ou buveur à sa table, troupe d'écoliers ou curé en vélomoteur, etc. Tantôt il voit rétrospectivement ce qui a amené cette situation, cette présence ; tantôt il anticipe et prolonge la vision, vers une troisième dimension, celle de la métaphore, qui recrée l'essence des choses, souvent invisibles en tant qu'objets et phénomènes, ou fixe et détermine le destin de ces choses, alors que ce destin ne serait perçu par le touriste pressé que comme virtualité.

Prenons un exemple : Köppen voit d'un côté un groupe d'écoliers, et de l'autre, le bâtiment du Conseil de l'Europe à Strasbourg et écrit :

L'école travaille à la Grandeur de la France, de l'Armée française, du drapeau tricolore. Mais donne-t-elle une éducation à l'Europe ? La maison du Conseil de l'Europe est située à la périphérie ; son portail est ambitieux, l'édifice provisoire, le dessin inachevé [. . .]. Tristement les drapeaux pendent, il n'y a pas un souffle de vent, et ils donnent à l'ensemble l'aspect d'une résidence coloniale [. . .] (p. 14).

L'intérêt de la phrase n'est manifestement pas dans le pittoresque. Sinon elle paraît banale. Le bâtiment n'est pas intéressant en soi, mais pour ce qu'il représente. Son ombre portée, pourrait-on dire, est alors révélatrice, tant de sa raison d'être (ou de son échec), que de l'inquiétude, de l'interrogation initiale de Köppen.

Cette vision qui va plus loin que l'apparence fait nécessairement intervenir un élément que la critique — Walter Jens excepté — n'a pas, à notre connaissance, suffisamment relevé.

Il s'agit du facteur Temps. « Ici le jeu avec les siècles est permis ; Kronos, le Saturne grec, vit au-delà du temps ¹¹ ».

Il semble qu'il y ait toujours deux types de temps, celui du processus de vision et celui inhérent à l'objet considéré.

Le processus de vision de l'auteur est caractérisé par une ambiguïté fondamentale. Le lecteur croit avoir affaire à un compte rendu objectif, une description, tout au plus enrichie des multiples allusions à l'histoire, à l'Art ou à la littérature qui lui donneraient sa densité. Or ce type de présentation n'est jamais que le fond du tableau, ce qui, de la réalité, résiste encore à l'introduction de la subjectivité. L'essentiel est le passage, la transition d'une permanente fluidité entre le temps du témoignage objectif et le temps sentimental qui est à l'origine de la révélation de l'objet et dans lequel l'objet finit par se résoudre.

Un assez long extrait, cette fois de *Voyage en Amérique* pourra illustrer ce mouvement et cette fluidité :

La longue salle des « Pas-Perdus » [à la gare Saint-Lazare à Paris], dont la verrière semble de l'absinthe qui s'étale, laiteuse, datait du XIX^e siècle ; elle incarnait une grande époque française, elle était ridicule et admirable, elle était d'aspect louche et de mauvais aloi. Le clair feu follet du Siècle des Lumières et l'émouvante lampe magique multicolore de la littérature brillaient. Ils brillaient encore. Je me demandais, pour combien de temps encore ? Le sang de la Gloire et de la Liberté avait fumé la terre, le sang avait traversé goutte à goutte les couches successives. Le fumet de la poule-au-pot flottait dans l'air, tout comme l'haleine fauve de la faim, le souffle du soulèvement, la peste des malaises, le parfum affadi des scandales et l'odeur âcre du Pouvoir, qui depuis des siècles tournaient autour de la Bastille. Ici je me sentais chez moi [...], ici j'étais européen et voulais le rester (p. 8).

Dans ce texte on repère les idées quasi obsessionnelles qui conditionnent toute la vision : l'idée de passage, l'inquiétude et aussi la tentation de l'éphémère (la gare, la verrière, le feu

¹¹ Walter Jens, *Zueignungen*, W. Kœppen, pp. 96-107, Piper Verlag, 1963. Cf. p. 100.

follet, le tourbillon finalement vain des siècles). Au milieu de l'instabilité historique, la recherche d'une sécurité féerique ou mythique, dans la littérature et les Arts (allusion, par exemple avec l'absinthe, tant à Verlaine et Rimbaud qu'à Manet et aux impressionnistes). Enfin l'ardente aspiration à ne pas se sentir un étranger, ni en France ni sur terre en général, à dépasser les frontières ; à retrouver l'antique alliance de l'homme avec l'homme pour échapper aux trahisons des idéaux généreux (la Bastille, symbole de libération est finalement cernée par les scandales et les malaises) ; à devenir un Européen et, si la lampe merveilleuse d'Aladin le permettait, à retrouver le cosmopolitisme du Siècle des Philosophes pour devenir un citoyen du monde.

À l'origine de la vision et à son terme, il y a donc rêverie idéaliste ou élégiaque, lyrique ou résignée. En tout cas, la chose appréhendée (la gare Saint-Lazare) se fond dans un temps irréel, apparaît non pas directement saisie, mais abordée et laissée dans le flou ; la réalité, pourtant accusée par les détails, s'estompe dans un halo, sentimental quant au fond, impressionniste quant à la forme. Cette mobilité, à la fois indécise et précise, ce passage d'un temps à un autre, tout comme le glissement des plans, varient eux-mêmes selon l'objet considéré.

C'est à ce moment qu'intervient le deuxième facteur temps, celui de l'objet. Toute chose a, pour Köppen, non seulement une densité et un volume mais surtout une histoire, c'est-à-dire un passé et une potentialité. La visite qu'il accomplit dans le musée « patriotique » de Strasbourg n'a pas pour but de faire défiler des mannequins de Panoptikum. La parade des hommes de paille poussiéreux n'est évoquée que pour amener la question du fond des siècles :

Les canoniers de Valmy étaient-ils conscients, comme le rapporteur de la campagne, Goethe, de l'avènement de la nouvelle époque, pressentaient-ils les conséquences ? Dans la célèbre maison [...], près de la cathédrale dînent le « train des équipages » de la pensée européenne et plus d'un reporter [...]. Une fois de plus commença, « ici et dès aujourd'hui » ¹² un siècle nouveau, et une fois de plus nous y étions (p. 21).

¹² Goethe, *Campagne en France*.

Le temps ici vient des profondeurs, puis il est tranché brutalement par l'évocation burlesque du présent et cependant la relation existe, entre les poupées désormais vides de sens, dérisoires et la troupe des chevaliers fonctionnaires de l'Europe, pour s'achever sur la parodie du témoignage goethéen ; cette parodie n'est pas à prendre comme trait d'humour, mais comme sarcasme, raillerie désabusée, tant sur l'avenir de l'Europe que sur sa raison d'être, à lui Kœppen, témoin illusoire et vain de son époque.

Le temps peut aussi s'arrêter à la mort de l'objet et amener à une rétrospective. Ainsi la vente aux enchères de meubles misérables permet à Kœppen de reconstituer la vie de leur ancien propriétaire (p. 22). À un autre moment il prend un « instantané » du visage d'un jeune homme et le devine, maudissant sa petite vie terne, à Sarreguemines où il n'y a pas place pour le conte de fée, où « il n'y a pas de Belle au Bois dormant à réveiller » (p. 116). Une autre fois, il anticipe sur le destin — ingénieurs de l'atome, astronautes, etc. — des bacheliers de Toulon, à partir de leur dissertation sur La Rochefoucauld ou Voltaire, marquant par là combien nous sommes conditionnés — et en France particulièrement — par notre patrimoine (p. 87).

Maniant le paradoxe, Kœppen en arrive à situer un barrage — autre rappel du thème de la frontière —, celui de Donzère-Mondragon, dans une durée, au risque de nous surprendre par cette étrange coïncidence et cette continuité des temps :

Ces pierres [du théâtre antique d'Orange] sont Rome, sont une façade de la raison pure et ceux qui s'y réunissaient derrière, sur les gradins en cercle, étaient des hommes qui cherchaient la clarté, de la bouche même des Dieux. Il était naturel que ce fussent les fils de ces hommes qui aient créé le canal de Donzère-Mondragon (p. 65).

L'antériorité de l'Objet peut d'ailleurs être parfaitement mythique et inversément, sa potentialité aboutir à l'utopie. C'est ainsi que Chenonceaux évoque en lui une mythologie de nymphes et de satyres, « un jardin d'Éden » (p. 170). Mais ici le péché n'est pas originel, il est, *hic et nunc*, le tourisme qui procure : « un soleil brûlant sous des parasols rouges, pas de sirènes, pas de nymphes, pas de satyres, mais avec un chiche plat de hors-d'œuvre » !

Quant à la chose potentialisée jusqu'à la chimère romantique ou l'utopie, on la trouve, paradoxalement encore, au moment de rencontre avec la réalité apparemment la plus ingrate. C'est le cas de Metz où la ville industrielle est transfigurée, métamorphosée en paysage magique et rappelle le monde de Novalis et de Henri d'Ofterdingen (p. 123).

Briey, Moyeuvre, Hagondange — villes où suinte la tristesse [...], ravins romantiques devant la coulisse des fonderies, qui ont l'air des laboratoires du Docteur Faust. La vue est incompréhensible, déroutante, désordonnée et, en même temps, gigantesque. Ce sont des fonderies de sorciers (p. 124).

Ou encore à Sète, c'est la vision du monde du pétrole, époussant son cadre, la réserve romantique de la Camargue, qui se termine par une évocation du « royaume surnaturel des esprits, nimbé des couleurs des flamands roses » (p. 186).

La naissance de Paris est vue dans le même esprit comme une cascade de tous les temps imaginables, mais dans le sens de l'historicisation accrue, et de la décadence inéluctable, de l'impossibilité de retour aux sources fraîches. Nous aimerions donner un extrait de ce passage étonnant, où la poésie du passé se ternit à chaque tournant de l'histoire, pour déboucher sur la technique « flash » et gros plan du monde moderne, ère de la publicité, qui tient désormais lieu de littérature.

De la conque de son lit surgit la déesse, Aurora, l'aurore, qui enlace le fleuve et les ponts et tous les toits, la Vénus sérieuse et vertueuse du Louvre, Diane de Poitiers, la chasseresse nocturne, [...] la sévère Gloriotte myope de la Raison, l'Épiphanie de Pascal, les filles aux yeux d'or de Balzac [...], le mannequin à la mèche rousse du Dernier Cri et la jolie vache de la réclame de cuisine, « la vache qui rit »¹³. Toujours ce sont des rêves qui passent sur les rives de la Seine. L'air est pour toujours peint par les Impressionnistes, les feux du soir viennent de Picasso et de Miro [...] mais les berges [...] sont peuplées de centaures, de hordes cuirassées de tôle, cerclées de caoutchouc qui dévalent de larges autoroutes [...]. Pan habite à la française dans le paysage humain de la périphérie parisienne, à la Debussy sur les balcons [...] (pp. 188-9).

¹³ En français dans le texte.

Ce passage est certainement un des plus beaux du livre, en tout cas le plus révélateur de la vision de Kœppen, de sa maîtrise de la synesthésie, de l'enchaînement musical, du fondu pictural des temps et des plans.

Tous ces exemples prouvent une multi-dimensionnalité des temps ; il y a ainsi une ambiguïté, une indécision ou encore une oscillation permanente chez Kœppen entre les couches parallèles ou interdépendantes des passés et des virtualités, mais rarement une résolution à s'en tenir, soit au présent de l'objet, soit à la présence du moi devant l'objet. D'une part le temps présent n'est jamais vu qu'en rapport, en « correspondances » de type baudelairien avec des réalités antérieures ou à venir, d'autre part le *je* est presque toujours absent de sa propre méditation, comme si l'auteur refusait sa spontanéité, qu'elle fût élogiaque et nostalgique, ou lyrique et confiante. (Cette sorte d'inhibition a été bien mise en évidence par Reich-Ranicki, Döhl et K.A. Horst ¹⁴.) Si bien que Kœppen, tout en se voulant peut-être sincèrement témoin de son siècle, n'est jamais vraiment engagé dans son temps, ne se résout pas à une solution de continuité entre mémoire et imagination, rêverie et objectivité critique. Le voyage est bien un « itinéraire sentimental » comme l'indique le sous-titre d'une autre relation : *Voyages en Russie et ailleurs*. Kœppen se situe et voit tout en deçà, au-delà, mais jamais directement et immédiatement. Il est sciemment un observateur dans la coulisse, en marge ¹⁵. Comme il l'exprime lui-même :

J'ai tenté de vous parler de l'écrivain, le solitaire, l'observateur qui reste en marge [. . .]. Mais je ne veux pas dire le pauvre poète dans sa mansarde, l'artiste type Spitzweg. L'écrivain, quand blen même aurait-il une sainte horreur du micro, de la caméra et des projecteurs, se verra contraint d'être présent face à la nouvelle montée de l'analphabétisme issu des illustrés, des comicstrips de la télévision, et, à un niveau supérieur, des formules techniques qui nous manœuvrent, nous automatisent et qui, peut-être, nous conduiront sur la lune ¹⁶.

¹⁴ « Kœppen est un cynique par amour refoulé », K.A. Horst, *Die deutsche Literatur der Gegenwart*, Nymphenburg, p. 136.

¹⁵ « Er möchte ein bewusster Aussenseiter bleiben », Hans Mayer, *op. cit.*, p. 317.

¹⁶ Discours de remerciement de W. Kœppen, à l'issue de la remise du prix Georg Büchner à Darmstadt en 1962. Cité par Hans Meyer, *Op. cit.*, p. 318.

Köppen, essentiellement solitaire, déplore que le mystère d'un cloître se perde et devienne un musée pour touristes (p. 25) ; au contraire, il perçoit un souffle d'éternité dans l'abbaye de Tournus vide de tout curieux, de tout homme en prière (p. 48). Il présente volontiers des foules et des groupes — étudiants, soldats, écoliers, touristes, etc. — mais, chaque fois, les individualise, ou mieux, cherche la Personne sous l'Individu. Inversement, il sait voir l'individu isolé comme le gène d'un certain type d'humanité ou de société ; le provincial, qui hait sa province étroitement petite-bourgeoise (p. 116) ou s'y complaît avec suffisance et satisfaction (pp. 38-72) ; le mendiant, rebut et négateur de la société (p. 209) ; l'étudiant africain, exemple de la trahison de la cause de l'indépendance africaine et nouvel exploiteur en puissance de ses compatriotes (p. 225). Non seulement Köppen s'efface derrière sa propre subjectivité, employant rarement le *je*, mais il laisse dans leur solitude, gens et choses.

Pourtant il est pris à « partie » par ce monde, à défaut peut-être de prendre « parti » à son égard. Le siècle ne peut le laisser indifférent. Döhl dit qu'il est à la fois « témoin et sujet concerné »¹⁷. Il serait plus juste, croyons-nous, de dire qu'il est avant tout « sujet concerné », voire angoissé et douloureux. Il est, selon l'excellente formulation de K.A. Horst, un « Misanthrope idéaliste »¹⁸. D'un côté il reste non engagé, comme le montre l'analyse de Hans Mayer¹⁹, poursuit sans l'avouer un monologue intérieur, ne dialogue quasi jamais avec les personnes qu'il scrute ; d'un autre côté, il est solidaire de son époque, de ses contemporains, il est en sympathie avec eux ; ce chant mélancolique qui cherche la réconciliation et l'unité se développe comme une mélodie. Si rarement il s'installe avec ses contemporains dans le présent, — il n'y a guère de place, actuellement, pour l'idylle du « ici je suis chez moi » (p. 200), — et donne ainsi l'impression de désintéressement ou de détachement, laissant les hommes et les choses tels des schèmes vagues, en revanche, il prouve, par l'abondance de ses questions qui restent en suspens comme des sympathies inachevées, toute sa sollicitude, son désir ardent de comprendre, toute sa volonté d'espérer. Cette multiplicité d'interrogations rencontrées presque à chaque page et qui débouchent

¹⁷ « Zeuge und Betroffener zugleich », R. Döhl, *op. cit.*, p. 104.

¹⁸ K.A. Horst, *op. cit.*, p. 136.

¹⁹ H. Mayer, *op. cit.*, p. 317.

sur le vide, n'est pas le signe qu'il se dérobe, une façon autre de ne pas prendre part, de renvoyer à un interlocuteur hypothétique un problème qui au fond ne le concernerait pas ; bien au contraire, elle est révélatrice de son obsession qu'il sent partagée confusément par les hommes de sa génération ou qu'il voudrait partager avec eux. Si ses questions sont jetées au vol, sans esquisse de solution, c'est peut-être parce que les polychronies, les discordances du monde moderne débouchent sur une impasse. Il s'en suit que l'ambiguïté fondamentale du livre — participation ou non-participation — peut faire croire à un « guide » et donc dérouter totalement le lecteur ; au mieux, elle peut être à l'origine de ce malaise qu'il ressent devant ces considérations à la fois intempestives et actuelles. Ce sont pourtant ces considérations qui permettent de soulever — à propos, au plutôt, à partir de la France — les problèmes essentiels.

Une fois de plus, c'est l'étude précise des rapports de temps (et accessoirement de plans) qui nous permet de suivre Kœppen dans son analyse cruelle et parfois cynique de la France.

L'impasse, ou, si l'on veut, l'impossibilité croissante de l'idylle, l'échec inéluctable des tentatives pour retrouver le Paradis, de vérifier l'adage allemand « être heureux comme Dieu en France », provient soit de la disharmonie, soit, pire, de l'harmonie illusoire du monde moderne : « L'idylle française est trompeuse », écrit Kœppen, « Dieu lui-même n'a pas la tâche facile en France. Mais on rencontre encore partout la jolie coulisse de la sage jouissance de la vie » (p. 216).

Kœppen n'est toujours pas décidé à prendre parti, à dénoncer le côté « façade » de la France ou à vivre, résigné avec elle. Il dévoile la réalité, mais, au même moment, il est prêt à se laisser séduire par les apparences, pour peu qu'elles soient belles et sources de joie de vivre.

Fidèle à ce double mouvement, il s'irrite de voir la province française trop souvent endormie dans le conservatisme, glorieuse de son chauvinisme, mimant les gestes d'autrefois, imitant les anciens styles, construisant du « néo », mais, tout cela sans âme, sans respect pour le passé, donnant alors dans le grand style pompeux et creux, caricature désolante, stagnation de la vie. Mais il a également plaisir à retrouver des images fugitives de la « France éternelle » (p. 88) : tableaux

qui pourraient être encore de Maupassant ou de peintres impressionnistes français ; scènes de pêcheurs à la ligne, de promenades d'amoureux (p. 156) ; paysages paisibles des bords de la Loire (p. 156) ; ou encore, les Paradis artificiels de Baudelaire qui ne sont pas perdus et resurgissent avec la jeunesse dorée de Saint-Tropez (p. 89).

Mais c'est à Paris dans le flux et le reflux de la Belle Époque soigneusement entretenue et momifiée, de toc et de révolution spirituelle, toujours à la recherche d'un nouvel isme, après avoir épuisé impressionnisme, dadaïsme, existentialisme (peut-être aujourd'hui hippisme ?), que Kœppen trouve une correspondance sentimentale avec sa propre rêverie : une métamorphose de tous les instants autant qu'une permanence, « une promesse de joies terrestres et spirituelles » autant qu'une « illusion purement esthétique, une représentation égo-centrique et imaginaire » (p. 187).

Pan règne sur les paradis et les enfers de touristes, sur les châteaux humiliés, les bistrots de banlieue hollywoodisés, et, en dépit de l'Économie, encore sur les couples d'amoureux. [...] La villa de retraités avec ses petits oriels et ses tourelles d'angle a survécu aux solides rentes qui se sont effondrées et fait la coquette avec le béton lisse, l'acier dur, le verre indiscret des tours du Corbusier (p. 189).

Paris a encore une allure fin de siècle tout en s'orientant résolument vers le moderne. Les temps ne s'y excluent pas, ils se fondent les uns dans les autres, dès lors peut jouer cette alliance apparemment paradoxale de l'enthousiasme et de la réserve réaliste qui caractérise toute l'attitude de Kœppen. Il peut même arriver un moment privilégié de rencontre des temps de l'Histoire avec le temps sentimental de l'auteur et cet instant révélateur de l'idylle « Je suis chez moi » — au lieu géométrique qu'est la place Saint-Michel — volatilise littéralement toute notion temporelle. Seule vibre la béatitude : « Je ne sais ce que j'attends. Rien ne pouvait encore me séduire. Être heureux ou malheureux, ici cela est sublimé et devient une seule et même chose indifférenciée » (p. 200).

Pourtant Kœppen ne se berce pas d'illusions, ne se laisse jamais absorber par elles. Les problèmes de vie ou de mort restent intacts derrière les belles coulisses. Aussi ne se

contente-t-il pas de révéler comment « l'idylle française » est trompeuse, il montre en quoi elle est illusoire et ce qu'elle cache : les ombres portées sont des ombres cachées et ont nom guerre d'Algérie, appelée pudiquement pacification (pp. 17-80-229), répression policière où le cri des victimes ou des courageux accusateurs est étouffé (pp. 210-217-229) ; silence politique, apathie des masses (p. 81) ; renaissance sous le manteau — ou sous la tenue léopard des « paras » — du fascisme (pp. 80-81). Au milieu de l'ombre et dans le flot fangeux, le rocher de Saint-Pierre que représente De Gaulle, vers qui tout le monde accourt, mais dont personne ne sait au juste ce qu'il pense ni ce qu'il veut (p. 246).

Tant que le danger peut être circonscrit dans le temps et dans l'espace, c'est-à-dire tant que derrière les apparences, l'observateur lucide sait retrouver les évidences, que celles-ci soient négatives (tortures en Algérie, calme plat en politique, indifférence et désintéressement des masses à la chose publique, chants des SS repris par une partie de la jeunesse française et des paras, dits et contredits du général De Gaulle, censure ou silence de la presse, méfiance du peuple vis-à-vis des communistes et prophéties trop intellectuelles, qui ratent leur effet, de Mendès-France) ou positives (l'engagement d'un Jules Roy, d'un Sartre, d'un Mauriac, qui traversent l'épaisseur du silence ; l'opposition de certains intellectuels, professeurs, étudiants qui prennent le maquis ; « L'Express » et « France-Observateur » qui défient les saisies dont ils sont l'objet ; cinéastes qui ne se dérobent pas et remuent l'opinion) ; aussi longtemps que, derrière la façade de la quiétude, on peut encore voir les troubles et les inquiétudes, on ne se bat pas contre des ombres, mais contre des dangers réels et pour des idéaux qui ont la vie dure. Quand bien même ces engagés seraient « des chevaliers ou des Don Quichotte de la foi en la bonté de l'homme, et de la volonté à ce que l'homme soit bon » (p. 228), leur engagement n'est pas chimérique.

Aussi Kœppen ne se laisse-t-il pas vraiment entraîner par la mélancolie ou l'amertume quand il peut saisir les deux faces d'une réalité, les deux visages de Janus de la France. Un optimisme réaliste l'emporte alors chez lui sur la résignation ou le découragement, et ce, dans tous les domaines.

Cela est vrai pour l'attitude politique de la France, à la fois retombée dans l'infantilisme apolitique (jeunesse dorée de

Saint-Trop) ou la sénilité (le « oui » inconditionnel), mais faisant d'autre part la preuve de sa maturité avec ses prêtres ouvriers (p. 82), sa jeunesse « éloquente et pauvre dans le monde de l'inquiétude et du désir de possession, de la petite sécurité des assurances sociales et du grand je m'en-foutisme, [qui] garde l'héritage de Voltaire et saura comme lui combattre pour la liberté de chacun, contre toute tyrannie du Pouvoir et de la répression de la liberté de penser » (p. 216).

C'est valable aussi pour le développement de la maturité intellectuelle et artistique de la France. Il y a la province pompeuse et ennuyeuse, qui se survit, mais aussi des gages d'espoir : Lille par exemple qui sait regarder avec confiance est en bon voisinage avec les raffineries de pétrole de l'Étang dans l'avenir, ou Marseille, l'antique cité des Phocéens, qui de Berre (p. 75), Sète, etc. Paris n'est plus la plus belle ville du monde ; la Vie parisienne de la Belle Époque n'est plus qu'un souvenir, et cependant Paris, ce vaisseau qui semble s'embraser au coucher du soleil, « au fur et à mesure qu'il s'éloigne, éveille davantage l'enthousiasme que l'inquiétude étale, hellénistique, une douceur faite de beauté alanguie et de pensée, splendeur sceptique, une fin, une jouissance encore, et cependant, comme toute fin déjà un nouveau départ, un temps nouveau » (p. 231).

Là où renaît la « mélancolie saturnienne »²⁰ de Köppen, c'est au moment des solstices, c'est-à-dire des tournants pressentis de l'histoire, des passages nécessaires de ces états fin de siècle aux aubes nouvelles. Comment le passage s'accomplira-t-il ? Transition ou rupture ? On conçoit que les interrogations si nombreuses de Köppen restent alors sans réponse. Car la France et avec elle le siècle où nous vivons ne sont pas encore prêts à franchir les passes nécessaires du temps.

D'où ce sentiment de l'impasse qui apparaît si souvent chez Köppen, et qui ne fait que correspondre à la réalité ambiguë, indécise :

Les Arabes sont-ils des terroristes ou des victimes de la Terreur ? (p. 18) Qui trahit-qui ? (p. 210) [...] et même jusque dans la mode, image par excellence de l'irrésolution, qui se venge de qui ? (p. 257)

²⁰ W. Jens, *op. cit.*, p. 103.

Mais la grande question, inlassablement répétée par Kœppen, évidemment en suspens, est celle de l'avenir de l'Europe, et par-delà, de la vieille idée généreuse des philosophes français du XVIII^e siècle, des révolutionnaires de 1789, de l'idéalisme allemand, des Nations-Unies, celle de l'individu citoyen du Monde.

Le temps des guerres a passé, absurde, au-dessus de Valmy, Montmirail, Sedan, Verdun, Dunkerque et Arromanches. Le musée de Strasbourg conserve les détroques des soldats de Valmy, Napoléon expie dans son sarcophage de porphyre, la « Marseillaise » de Rude a un bel élan et le geste fou (p. 254), Verdun est célèbre pour ses cimetières militaires et ses friandises, Foch, le maître-tueur a sa statue, comme monument de la schizophrénie des Français (p. 249), la France s'est enterrée dans les murailles de Vauban ou derrière la ligne Maginot, pour « manger en paix la poule-au-pot d'Henri IV » (p. 249), les deux chars de la Division Leclerc rouillent sur la place des Invalides, établissement dont le touriste ne connaît même plus la tragique fonction et le « dernier moment historique possible » est l'instantané photographique qu'un père prend de sa progéniture à califourchon sur le canon du blindé (p. 247). Kœppen ne se demande pas « à quoi bon », car même l'absurde, la folie des générations passées peut encore se décrire. Mais on ne saurait décrire ce qui va lui succéder. L'auteur n'émet pas des hypothèses — ce serait encore se situer en deçà du temps — mais bute sur des interrogations :

L'école française donne-t-elle une éducation européenne ? (p. 14)

Pensait-on européen, vivait-on dans cette ville [Belfort] en citoyen du monde ? (p. 29)

L'Europe est-elle en quête d'un Graal ? (p. 18)

En fait Kœppen n'a guère d'illusions : « Car le destin veut au fond le désordre, la dispersion, l'hostilité permanente des ethnies, des races, des couleurs de la peau, des formes du nez, des habitudes, des prières . . . » (p. 224).

Le cosmopolitisme n'existe que comme décadence, coexistence gastronomique des races du monde entier à Paris, digestion simultanée et dure, devant le tapis roulant des menus à la chaîne, du poulet international et fade (p. 223).

Ces interrogations de Köppen sont donc autant d'actes de foi auxquels il voudrait, mais n'ose croire. En dehors des rares moments privilégiés de l'idylle, la chance pour lui d'échapper au temps qu'il a ainsi révélé sous toutes ses facettes, est la fuite dans l'utopie ou la féerie, avec le secret espoir néanmoins que le conte de fées deviendra un jour réalité : « Chaque terrasse de café grouillante de jeunesse sur la place Saint-Michel [...] est un tapis volant du conte de fées du Monde [...] » (p. 232).

Nous sommes ainsi rendus très loin du simple guide, bleu, vert ou rouge, ou encore de l'album de la France tricolore. Même les nombreuses allusions culinaires ne sont pas des recettes, mais l'indication d'un goût sûr d'un homme qui, épicurien ou idéaliste, peu importe finalement, aimerait jouir de la saveur de la vie et ne se voit que trop souvent offrir un brouet insipide ou trop épicé et des mets d'amertume dans un décor pompeux. On souhaiterait volontiers, avec Walter Jens, que d'autres villes et pays d'Europe ou d'ailleurs aient la faveur d'être décrits par Köppen, tout comme Hofmannsthal l'a fait pour la France méridionale, Salzburg et la Grèce, car

seule la nécessité de donner une vision d'ensemble d'éléments géographiquement et chronologiquement disparates, la contrainte d'être à la fois Newton et Kronos, de créer des simultanités et de parler dans un même souffle d'Orphée et d'Elvis Presley, a donné à la langue de Köppen son immatérialité et son élégance²¹.

Université Laval

□ □ □

²¹ W. Jens, *op. cit.*, pp. 99-100.