

FONDATION
CHARLES VEILLON
LAUSANNE

Alain de Botton
Prix Européen de l'Essai
«Charles Veillon» 2003

Accueil

Monsieur Pascal Veillon, Président de la Fondation

Allocution

Monsieur Claude Frochaux, Membre du Jury

Laudatio en l'honneur du lauréat:

Madame Marie-Pierre Bay

Directrice Bibliothèque Étrangère

auprès des éditions Mercure de France

Conférence de Monsieur Alain de Botton

Art and Understanding

Traduction en français:

Art et compréhension

Bibliographie



© Niklaus Stauss

Alain de Botton

ACCUEIL

Mesdames, Messieurs,

Je vous souhaite la bienvenue pour fêter le lauréat du Prix Européen de l'Essai Charles Veillon 2003.

Notre lauréat, c'est vous, Alain de Botton, et je suis très heureux de vous accueillir à Lausanne, si bien accompagné par Charlotte, votre épouse.

Vous êtes anglais. Ou peut-être suisse. Ou peut-être ni l'un ni l'autre puisque votre père est né en Egypte, d'une famille juive fugitive d'Espagne.

Ce flou identitaire tombe très bien, puisque celui de vos livres qui a attiré l'attention du jury, *L'Art du voyage*, nous transporte d'un pays à l'autre, d'une culture à l'autre, et que la récompense que vous recevez aujourd'hui est ni anglaise, ni suisse, mais se veut européenne. L'art du voyage, donc.

On nous a dit qu'ayant le goût de la sagesse, tu as visité beaucoup de pays à cause de ton désir de voir. C'est une citation d'Hérodote, tirée d'un dialogue entre Crésus et Solon (Histoires I, 30). Je me suis dit que la citation pourrait vous plaire. Ce sage qui tire sa sagesse du désir de connaître plus largement le monde, de le voir, ne vous inspire-t-il pas ?

Depuis l'Antiquité, les humains voyagent, migrent, se déplacent, avec des moyens parfois dérisoires et une constance remarquable. Il n'est pas sûr que cela les ait toujours rendus plus sages. La facilité avec laquelle nous voyageons aujourd'hui tient parfois plus de la folie que de la sagesse.

Il est pourtant constitutif de notre humanité, ce besoin de connaître et d'entrer en relation. Il est sans nul doute une richesse que vous mettez très judicieusement en valeur.

L'Europe maintenant.

En vous choisissant, avons-nous primé un auteur anglais ou suisse ? Si j'ai bien compris une interview surgie d'Internet, vous vous dites clairement anglais, mais vous êtes *delighted* lorsqu'on vous traite d'écrivain suisse. Votre humour me semble plus anglais qu'helvète. Et pourtant, vous gardez une attache forte, réelle, sentimentale, au pays de votre enfance. Vous êtes donc bien européen.

Un des chevaux de bataille de notre Fondation, c'est de rappeler que nos identités nationales sont relatives, et parfois même néfastes. Qu'elles sont surtout beaucoup moins importantes et utiles que les liens qui s'établissent entre nous, en Europe ou ailleurs. Vous en êtes en quelque sorte l'incarnation. Je ne peux que m'en réjouir.

Pascal Veillon

ALLOCUTION DE MONSIEUR CLAUDE FROCHAUX

L'Art du voyage, d'Alain de Botton

L'Art du voyage d'Alain de Botton sera certainement considéré comme le Prix le plus léger qui ait été décerné dans le cadre et l'histoire déjà longue du Prix Européen de l'Essai.

Léger: qui ne veut pas dire superficiel ou inconsistant. Toute l'œuvre d'Alain de Botton – ses six livres publiés – repose sur ce paradoxe: comment traiter des sujets les plus graves, jugés inaccessibles pour le profane, avec grâce, élégance, impertinence et une lisibilité absolue. L'exercice, pour le moins délicat, exige qu'aucune trace d'effort n'apparaisse. S'il y a érudition – et il y a érudition – elle doit être si parfaitement assimilée qu'elle semble couler de source. Aucun terrorisme de spécialiste ne vient troubler le cours d'un discours linéaire, traversé, pourtant, de toutes les références d'un savoir culturel maîtrisé jusqu'à l'absorption. Tout est simple et évident. L'auteur nous prend par la main et nous emmène à sa suite en voyage. Et tandis que le paysage défile, que les campagnes et les villes s'égrènent sous nos yeux, une voix murmure à notre oreille, sans aucune pédanterie, sans volonté pédagogique, sans chercher même à nous distraire. Une voix discrète, mais insistante, qui relie le présent du voyage avec notre passé oublié. Vous êtes en Provence, à Arles, à Saint Rémy, pourquoi ne pas convoquer Van Gogh? L'acuité de son regard visionnaire de peintre pourrait vous être très utile. A-t'on bien mesuré ce que la Provence doit à Van Gogh et ce que Van Gogh doit à la Provence? C'est cette interpénétration de ce qu'on voit et de ce qu'on sait qui est à la base de l'alchimie savante, et, pourtant, si simple de L'ART DU VOYAGE. Ce mélange des genres qui se refuse à tout cloisonnement. Le voyage du dehors devient prétexte à un voyage du dedans. Van Gogh nous récite les couleurs de la Provence. Il y a, désormais, la Provence avant Van Gogh et après Van Gogh. Comme il y a les stations-service et les motels américains avant Hopper et après Hopper. Van Gogh et son traducteur, nous apprennent le cyprès, qui va de bas en haut, contrairement au sapin qui, lui, va de haut en bas. Dans ce

monde contemporain où nous vivons, le désenchantement a infiltré toutes nos perceptions. Dès lors, qu'y a-t-il de plus précieux, de plus urgent, qu'un livre en forme d'ouvre-boîte magique? Avec son repeuplement de fantômes anciens pour venir hanter nos mémoires défaillantes.

Lecteurs-promeneurs, nous sommes en voyage, oui, avec le plus aimable, le plus saugrenu parfois, le plus familier des mentors. Cette légèreté-là, nous la revendiquons. Elle se veut transparence, éclairage, suggestion. Si Alain de Botton bannit l'esprit de sérieux, il évite soigneusement les fondrières de la pensée conventionnelle. Ce n'est pas parce qu'il écrit pour tout le monde que sa pensée est commune. On la dira, au contraire, toujours singulière et personnelle. Proche et ouverte, elle nous console des obscurités pédantes, comme elle nous éloigne d'un élitisme qui avait pour première fonction d'éloigner d'un bien commun ceux à qui on veut faire croire, sans trop le dire, que la culture n'est pas pour eux.

Nous avons eu conscience que ce 29^e Prix Européen de l'Essai n'était pas tout à fait comme les autres. Il y a eu des résistances dans notre Comité, bien compréhensibles, en raison même de l'originalité de la démarche. Nous nous sommes finalement souvenus que si les livres primés doivent être ambitieux, exigeants et rigoureux, ils doivent aussi, comme le rappelle notre charte, être accessibles et utiles à un public non spécialisé.

Voilà les raisons pour lesquelles notre Jury s'est finalement rallié à ce choix et si notre Prix devait contribuer à faire lire et connaître un peu plus encore cet *Art du voyage* qui est aussi un *Art de vivre*, nous en serions heureux.

Claude Frochaux

LAUDATIO

Monsieur le Président,
Mesdames, Messieurs,
Cher Alain,

Quand la Fondation Charles Veillon m'a demandé de faire la laudatio du lauréat pour l'année 2003 – laudatio, quel joli mot, trop rarement employé – j'ai été doublement heureuse : d'abord, parce que je trouvais que le choix d'Alain de Botton était excellent et ensuite parce que, en ma qualité d'éditeur français de tous ses livres, je n'ai que de bonnes, de très bonnes choses à dire à son sujet.

Publier un auteur, *a fortiori* un auteur étranger, c'est faire deux rencontres, d'abord celle d'un texte, ensuite celle d'un homme – ou d'une femme.

J'ai « rencontré » le premier roman d'Alain de Botton à Londres, il y a douze ans. Un agent littéraire anglais m'avait dit : « Tenez, voici un manuscrit dont nous allons nous occuper, c'est très original, cela devrait vous plaire. » Je me suis plongée dans la lecture un peu perplexe – j'ai des goûts plutôt classiques – et j'ai été émerveillée.

Dans ma vie, j'ai eu un maître, que j'ai passionnément admiré, publié, traduit, c'était Isaac Bashevis Singer, prix Nobel de littérature en 1978, avec qui j'ai passé tant d'étés en Suisse où il aimait venir se reposer et se ressourcer. Singer disait, je ne l'ai jamais oublié :

« Pour écrire un livre, il faut que trois conditions soient remplies :

1. Il faut avoir un bon sujet
2. Il faut avoir envie de l'écrire
3. Il faut être persuadé qu'on est le meilleur à pouvoir le faire. »

Les deux premières conditions paraissent évidentes, encore que... ce n'est pas toujours aussi simple. La troisième peut sembler arrogante – qu'importe... car elle est finalement essentielle.

Cette «règle de trois» s'appliquait à la perfection à ce premier roman d'Alain de Botton. Surtout le troisième volet: il était bien le meilleur, à vrai dire le seul, à être capable de l'écrire, ce livre-là.

Le sujet? Le plus simple qui soit: à Londres, aujourd'hui, mais cela aurait pu être ailleurs, un garçon et une fille se rencontrent, se plaisent, se séduisent, s'aiment. Ils sont jeunes, charmants, ils vont faire un bout de chemin ensemble, plus peut-être. Mais vite, l'habitude s'installe, la routine, les petits agacements de la vie prennent d'immenses proportions, on se lasse, on s'agace mutuellement, bref, on se sépare. C'est tout?

Mais non. Car cette histoire n'était pas du tout écrite d'une façon banale. Alain de Botton l'avait divisée en petits paragraphes numérotés et son narrateur – le garçon –, à moins que ce ne soit le romancier lui-même, – nous commentait chaque épisode de cette liaison amoureuse au fur et à mesure de son déroulement. Le lecteur savait donc ce qui se passait, pourquoi cela se passait et comment cela aurait pu ou dû se passer mieux. Simultanément.

Le tout agrémenté de croquis, de diagrammes et même de photos pour que nous comprenions bien.

Je n'avais jamais lu une histoire d'amour racontée ainsi... C'était brillant, drôle, intelligent, bref, c'était merveilleux

Aujourd'hui que ce roman diaboliquement intitulé *Essays in love* – essayez donc de traduire ça, je suis traductrice, je n'y suis jamais parvenue, finalement, c'est Alain qui a trouvé le titre français, *Petite philosophie de l'amour* – aujourd'hui donc que ce roman a fait le tour du monde, traduit dans trente langues au moins, on a fini par s'habituer à l'inimitable style de Botton. Un mélange de grâce, d'humour, de remarquable érudition mise à la portée du lecteur moyen que nous sommes, et déjà, déjà, ce qui va traverser toute son œuvre, cette quête du bonheur et ces recettes, ou en tout cas ces suggestions pour nous aider à le trouver, nous aussi.

Seulement voilà, il y a douze ans, Alain de Botton avait à peine plus de vingt ans. Comment un garçon si jeune pouvait-il avoir écrit une telle merveille ? Je sais bien qu'il y a Rimbaud, Radiguet, oui, je le sais, mais tout de même, c'était assez prodigieux.

Et j'ai fait ma deuxième rencontre : l'auteur lui-même, à Paris, quelques mois plus tard. Il paraissait encore plus jeune que son âge, il était timide, charmant, et en même temps, très impressionnant. Parce qu'il avait l'air de savoir très bien où il allait et ce qu'il voulait écrire ensuite. C'est rare, à pas beaucoup plus de vingt ans, de savoir où l'on va.

Petite Philosophie de l'amour a eu en France un grand succès. Tout le monde était content, le public, les critiques, l'éditeur, l'auteur, j'espère. Et on a attendu la suite.

Le deuxième livre, surtout quand le premier a eu du succès, c'est un piège. Pourquoi ? A vrai dire, je n'en sais rien. Jalousie, peut-être. Mais souvent, trop souvent, et c'est injuste, on est trop sévère, que ce soit la critique ou le lectorat, avec un deuxième roman. Or *Le Plaisir de souffrir* avait toutes les qualités de son prédécesseur. A nouveau, un roman d'amour était commenté, examiné à la loupe, disséqué. Pourquoi cela va soudain mal quand tout pourrait aller bien ? On retrouvait les petits croquis, les photos, le style de Botton s'imposait et on a commencé à lire ici et là deux très jolis mots qui accompagnent désormais notre auteur auprès des critiques : « primesautier », ça c'est pour le style et « jubilatoire », ça c'est pour le plaisir qu'éprouve le lecteur.

Ensuite est arrivé *Portrait d'une jeune fille anglaise* et il est vrai que je me suis demandé, Alain va-t-il continuer dans cette veine, dans cette voie ? Pourquoi pas, d'ailleurs. C'était un roman épatant, toujours une histoire entre un garçon et une fille, mais prise sous un angle pour le moins inattendu : le garçon décidait d'écrire une biographie, celle de sa petite amie, précisément, qui allait se retrouver examinée au microscope, d'abord flattée, puis assez mécontente. Au point de finir par s'en aller.

Je me trompais. Complètement. Alain allait me surprendre, allait tous nous surprendre. Il m'a envoyé *Comment Proust peut changer votre vie*. Inimaginable, n'est-ce pas ? C'était quand même un comble que ce

soit un jeune romancier qui depuis Londres rétablissait quelques vérités à propos de Proust, vérités trop souvent oubliées en France par les universitaires spécialisés en «proustologie» qui parlent de la *Recherche du temps perdu* comme s'ils la relisaient tous les jours. En neuf chapitres savoureux, Alain de Botton nous faisait redécouvrir son auteur favori, et promenait sur son œuvre un regard d'impertinent et plein d'humour, en y trouvant de quoi nous aider à mieux vivre.

J'ai adoré le livre – mais j'avais un peu peur: toucher à Proust, et d'une façon aussi décapante quand même... A vingt sept ans, et en anglais...

J'avais bien tort. Les critiques aussi ont adoré, le public également et je n'oublierai jamais le débat qui a eu lieu à Paris, au British Council, entre Alain et Jean-Yves Tadié, un des plus grands connaisseurs de l'œuvre de Proust en France, et comment le maître a parlé avec admiration et respect du travail de notre jeune essayiste.

C'est à peu près à ce moment-là que j'ai dit un jour à Alain: «Je me demande ce que vous allez faire à trente ans, étant donné l'œuvre que vous avez déjà construite.» Il avait créé un ton, un style, à lui et à lui seul. Il était romancier, il avait abordé l'essai avec un incomparable brio, il avait sa colonne régulière dans un journal de Londres, on le traduisait dans le monde entier, on le réclamait partout pour des conférences, des rencontres... Lui, il continuait à travailler.

Je n'ai pas eu à attendre très longtemps ma réponse. Cela a pris la forme des éblouissantes *Consolations de la philosophie*. Jubilatoire, encore une fois. En six chapitres débordant de verve et d'érudition – sans oublier une solide dose de bon sens, nous allions apprendre à mieux vivre. Un philosophe par chapitre:

Socrate, pour nous consoler d'être impopulaires,
Sénèque, de toujours nous sentir frustrés,
Épicure, de manquer d'argent,
Montaigne, de ne jamais nous croire à la hauteur,
Nietzsche, de devoir sans cesse affronter de nouvelles difficultés,
et le plus surprenant sans doute,
Schopenhauer, d'avoir des chagrins d'amour.

Difficile à lire? Allons donc! A propos de ce livre, un critique a cité une phrase de Montaigne: «Je n'aime pour moy que des livres ou plaisant et faciles qui me chatouillent.» Sous la plume d'Alain de Botton qui s'affirmait là une fois de plus comme un incomparable passeur de savoir, ce texte «chatouillait» fort intelligemment et agréablement. La philosophie descendait du piédestal où on la met trop souvent et se mettait à la portée de tous. Sur la couverture, il y a une bouée, c'est un clin d'œil, bien sûr, mais aussi une clé: tout compte fait Alain est, a dit un critique, «Une sorte de sauveteur, doublé d'un maître nageur. Il nous jette de quoi nous empêcher de nous noyer dans les hautes vagues de l'existence.»

On ne saurait mieux définir ce livre et ce que son auteur a voulu tenter. J'en ai fait l'expérience en direct: en France, *Les Consolations de la philosophie* a été publié le 12 septembre. Alain était à Paris.

Le 12 septembre 2001.

Le lendemain du 11, donc.

A cause du décalage horaire, Alain a appris ce qui venait de se passer à New York et ailleurs aux Etats-Unis, vers 3 heures, en arrivant dans un studio de télévision où il devait enregistrer une interview.

Inutile de préciser qu'elle n'a pas eu lieu, ni aucune prévue à la radio ou sur différentes chaînes. Bien évidemment, tout notre programme de lancement a été annulé. Alain est rentré à Londres. On vivait au rythme des journaux télévisés, des flashes à la radio, des éditions spéciales des grands quotidiens. Qui allait se soucier d'un livre?

Eh bien on l'a demandé partout. Les libraires me l'ont confirmé, on avait plus besoin que jamais de consolations, de bouée de sauvetage. Sur l'édition de poche, en France, figurent des petits tubes de granulés homéopathiques. Le message est le même: ce livre peut vous aider, va vous aider.

Alain de Botton qu'on avait surnommé «Mister Love» en Angleterre, après la publication de *Petite philosophie de l'amour* et à qui on venait demander conseil pour réussir sa vie amoureuse, allait-il devenir «Mister Life» et nous aider à mieux vivre notre vie tout court?

Et pourquoi pas ?

Avec ce merveilleux *Art du voyage* que vous avez tellement raison de couronner aujourd'hui, il nous indique en tout cas qu'il a continué dans cette direction-là. Je ne parlerai pas de ce livre ce soir, d'autres l'ont fait ou vont le faire très bien. Je dirai juste qu'Alain nous enseigne une fois de plus que l'art, sous toutes ses formes, littérature, poésie, musique, peinture, philosophie à nouveau, est la meilleure des bouées.

Il va nous parler dans son prochain essai, *Status Anxiety* – encore un joli défi de traduction... – de notre désir de réussir et donc d'être reconnu, admiré sans doute, aimé sûrement. Cela devient presque banal de dire que c'est un livre remarquable, dont je vous recommande très particulièrement le chapitre intitulé *The importance of love* – Jubilatoire ! Eh oui, une fois de plus.

Et le prochain ouvrage sur lequel il travaille et dont je vous chuchoterai seulement qu'il touche à un autre aspect de notre façon de vivre et qu'il m'excite terriblement, continue dans le même sens. Nous comprendrons qu'il nous suggère de suivre des pistes, via la réflexion et la culture, qui nous permettront d'aller mieux. En aucun cas, il ne nous donnera des recettes moulinées d'avance. Nous avons notre part de travail à faire.

Cher Alain, je voudrais dire ce soir, le bonheur que cela a été pour moi, est pour moi, de publier tous vos livres en France. Accompagner un écrivain tout au long de sa route est, avec l'émotion de la découverte, le plus grand plaisir d'une vie d'éditeur. Votre amitié et votre fidélité ont été sans faille. Quand les circonstances m'ont amenée à changer de maison d'édition, vous m'avez suivie sans hésiter, ce qui m'a infiniment touchée.

Aujourd'hui, au Mercure de France que dirige Isabelle Gallimard, vous êtes chez vous. N'oubliez jamais que dans « maison d'édition » il y a « maison ». Et nous y sommes tous soudés pour œuvrer au succès de vos livres.

Vous êtes un des écrivains avec qui j'ai le plus de plaisir à travailler sur ses traductions. Vous les relisez toutes, votre français étant par-

fait et je tiens à saluer ici le travail admirable de votre traducteur, Jean-Pierre Acoustin, à qui vous posez parfois de redoutables « colles ».

A moi, vous réservez d'autres surprises, des questions pour vérifier tel ou tel point de détail – car vous êtes très minutieux. Nous avons ainsi discuté du nombre de Vierges peintes par Bellini et qui sont à l'Accademia, à Venise. Nous avons parlé de confiture de fraise. Et puis un jour, cela a été plus difficile, pour *L'Art du voyage* justement. Baudelaire aimait aller regarder les bateaux prêts à partir en haute mer. Mais où ? Au Havre, à Rouen, y en avait-il qui venaient jusqu'à Paris à cette époque ? Branle-bas de combat au Mercure de France. Bruno suggère de contacter le Port autonome de la Ville de Paris, Marion téléphone, Jean-Michel fait une recherche sur Internet. Et moi, j'ai reçu de l'archiviste du Port un gros livre sur l'histoire de la navigation sur la Seine où vous avez trouvé la bonne réponse. Elle tient en moins d'une ligne, je crois, dans votre ouvrage, mais elle est juste et c'est ce qu'il fallait. Le métier d'éditeur est fait de ces petits plaisirs aussi.

Je voudrais terminer sur une note plus personnelle. J'ai un fils et pour une éditrice, ses auteurs deviennent tous un peu ses enfants qu'elle souhaite le plus heureux possible. Et pendant ces douze ans où j'ai vu votre œuvre grandir et s'épanouir, je ne savais pas si vous l'étiez. Vous vouliez nous aider à trouver le bonheur, en tout cas à vivre mieux, ou moins mal, mais aviez-vous le temps de penser à vous ?

Et puis en février dernier, vous m'avez envoyé un fax que j'ai gardé, parce qu'il était du de Botton pur. Je venais de vous inviter trois ou quatre jours à Paris pour la publication de *L'Art du voyage* et vous m'avez répondu :

« Je ne pourrai rester qu'une journée car je viens d'apprendre que je me marie avec la merveilleuse Charlotte dans trois semaines. »

Là, mon cœur de mère a été comblé et c'est merveilleux ce soir de fêter tous ensemble Monsieur et Madame de Botton.

Marie-Pierre Bay

ART AND UNDERSTANDING

1.

What is art good for? The question was in the air in Britain in the 1860s and, according to many commentators, the answer was: not very much. It wasn't art that had made the great industrial towns, laid the railways, dug the canals, expanded the Empire and made Britain pre-eminent among nations. Indeed, art seemed capable of sapping the very qualities that had made these achievements possible, prolonged contact with it risked encouraging effeminacy, introspection, homosexuality, gout and defeatism. In a speech in 1865, John Bright, MP for Birmingham, described cultured people as a pretentious cabal whose only claim to distinction was 'a smattering of the two dead languages of Greek and Latin'. The Oxford academic Frederic Harrison held an equally caustic view of the benefits of prolonged communion with literature, history or painting. 'Culture is a desirable quality in a critic of new books, and sits well on a possessor of *belles lettres*,' he conceded, but 'as applied to everyday life or politics, it means simply a turn for small fault-finding, love of selfish ease, and indecision in action. The man of culture is one of the poorest mortals alive. For simple pedantry and want of good sense no man is his equal. No assumption is too unreal, no end is too unpractical for him'.

When these practically minded disparagers looked around for a representative of art's many deficiencies, they could find few more tempting targets on the English literary scene than the poet and critic Matthew Arnold, Professor of Poetry at Oxford and the author of several slim volumes of melancholic verse that had been well received among a highbrow coterie. Not only was Arnold in the habit of walking the streets of London with a silver-tipped cane, he also spoke in a quiet, high-pitched voice, sported peculiarly elongated sideburns, parted his hair in the middle and, worst of all, had the impudence to keep hinting, in a variety of newspaper articles and public lectures, that art might be one of the most important pursuits of life. This in an age when for the first time one could travel from London to Birmingham in a single morning and Britain had earned itself the title of workshop of the world. The *Daily Telegraph*, stout upholder of

industry and monarchy, was infuriated. It dubbed Arnold an 'elegant Jeremiah' and 'the high-priest of the kid-gloved persuasion', and it mockingly accused him of trying to lure the hard-working, sensible people of the land 'to leave their shops and duties behind them in order to recite songs, sing ballads and read essays'.

2.

Arnold accepted the ribbing with good grace until, in 1869, he was goaded into writing a systematic, book-length defence of what he believed art was for and why exactly it had such an important function to play in life – even for a generation that had witnessed the invention of the foldaway umbrella and the steam engine.

Arnold's *Culture and Anarchy* began by acknowledging some of the charges laid at art's door. In the eyes of many, it was nothing more, he said, than 'a scented salve for human miseries, a religion breathing a spirit of cultivated inaction, making its believers refuse to lend a hand at uprooting evils. It is often summed up as being not practical or – as some critics more familiarly put it – all moonshine'.

But far from moonshine, great art was, Arnold proposed, a medium that could offer solutions to life's deepest tensions and anxieties. However impractical art might seem to 'the young lions of the *Daily Telegraph*', it was capable of presenting us with nothing less than an interpretation of, and solution to, the deficiencies of existence.

Consider the work of any great artist, proposed Arnold, and you will find it marked (directly or not) by 'the desire to remove human error, clear human confusion, and diminish human misery'. All great artists are, said Arnold, imbued with 'the aspiration to leave the world better and happier than they find it'. They may not always embody such an aspiration in an overtly political message, they may not even be conscious of such an aspiration, and yet, within their work, there will almost always be a protest against the state of things and so an effort to correct our insights or to educate us to perceive beauty, to help us understand pain or to reignite our sensitivities, to nurture our capacity for empathy or to rebalance our moral perspective through sadness or laughter. Arnold concluded his argument with a pronouncement upon which this chapter is built. Art, said Arnold, is 'the criticism of life'.

3.

What should we understand by the phrase? Perhaps first, and most obvious, that life is a phenomenon in need of criticism, that we are, as fallen creatures, in permanent danger of worshipping false gods, of failing to understand ourselves or misinterpreting the behaviour of others, of growing unproductively anxious or desirous, and of losing ourselves to vanity and error. Surreptitiously and beguilingly, with humour or gravity, works of art – novels, poems, plays, paintings or films – can function as vehicles to explain our condition to us. They may act as guides to a truer, more judicious, more intelligent understanding of the world.

Given that few things are more in need of criticism (or insight and analysis) than our approach to status and its distribution, it is hardly surprising to find so many artists across time creating works that in some way contest the methods by which people are accorded a rank in society. The history of art is filled with challenges – ironic, angry, lyrical, sad or amusing – to the status system.

Art and Snobbery

1.

Jane Austen began work on *Mansfield Park* in the spring of 1813 and published it the following year. The novel tells the story of Fanny Price, a shy, modest young girl from a penniless family in Portsmouth, who, in order to relieve her parents, is asked by her aunt and uncle, the plutocratic Sir Thomas and Lady Bertram, to come to Mansfield Park, their stately home, to live with them and their four children. The Bertrams stand at the pinnacle of the English county hierarchy, they are spoken of with awe and reverence by their neighbours; their coquettish teenage daughters, Maria and Julia, enjoy a generous clothes allowance and have both been given their own horses; and their eldest son, Tom, bumptious and casually insensitive, spends his time in London clubs, lubricating his friendships with champagne while focusing his hopes for the future on his father's death and the inheritance of an estate and title.

Though adept at the self-deprecating manners of the English upper classes, Sir Thomas Bertram and his family never forget (and do not allow others to forget) their superior rank and all the distinction that must naturally accompany their ownership of a large landscaped garden upon which deer wander during the quiet hours between tea and dinner.

Fanny may have come to live under the same roof as the Bertrams, but she cannot be on an equal footing with them. Her privileges have been given to her at the discretion of Sir Thomas, her cousins patronize her, the neighbours view her with a mixture of suspicion and pity, and she is treated by most of the family like a lady-in-waiting whose company one enjoys but whose feelings one is fortunately never under any prolonged obligation to consider.

Before Fanny arrives in Mansfield Park, Austen allows us to eavesdrop on the family's anxieties about their new charge. '«I hope she will not tease my poor pug,»' remarks Lady Bertram. The children wonder what Fanny's clothes will be like, whether she will speak French and know the names of the kings and queens of England. Sir Thomas Bertram, in spite of having proffered the invitation to Fanny's parents, expects the worst: '«We shall probably see much to wish altered in her and should prepare ourselves for gross ignorance, some meanness of opinions and a very distressing vulgarity of manner.»' His sister-in-law Mrs Norris states that Fanny must early on be told that she is not, and never will be, *one of them*. Sir Thomas avers, '«We must make her remember that she is not a *Miss Bertram*. I should wish to see Fanny and her cousins very good friends but they cannot be equals. Their rank, fortune, rights and expectations will always be different.»'

Fanny's arrival seems only to confirm the family's prejudices against those who have failed to grow up on estates with landscaped gardens. Julia and Maria discover that Fanny has only one nice dress, speaks no French and doesn't know anything. '«Only think, my cousin cannot put the map of Europe together,»' Julia tells her aunt and mother, '«nor can she tell the principal rivers in Russia and she has never heard of Asia Minor – How strange! Did you ever hear anything so stupid? Do you know, we asked her last night, which way she would go to get to Ireland and she said, she should cross to the Isle of Wight.» «Yes, my dear,» replies Mrs Norris, «but you and your sister are blessed with wonderful memories, and your poor cousin has probably none at all. You must make allowances for her and pity her deficiency.»'

Jane Austen, however, takes a little longer to make up her mind about who is deficient and in what capacity. For a decade or more, she follows Fanny patiently along the corridors and reception rooms of Mansfield Park, she listens to her on her walks around the gardens and in her bedroom, she reads her letters, she eavesdrops on her observations of her family, she watches the movements of her eyes and mouth; she peers into her soul. And in the process, she picks up on a rare, quiet virtue.

Unlike Julia or Maria, Fanny is not concerned with whether a young man has a large house and a title, she is offended by her cousin Tom's casual cruelty and arrogance, she flinches from her aunt's financial considerations of her neighbours. Meanwhile Fanny's relatives, ranked so highly in the standard county status hierarchy, are more troublingly placed in that other status system: the novelist's hierarchy of preference. Maria and her suitor, Mr Rushworth, may have horses, houses and inheritances, but Jane Austen has seen how they fell in love and she does not forget it:

'Mr Rushworth was from the first struck with the beauty of Miss Bertram, and being inclined to marry, soon fancied himself in love. Being now in her twenty-first year, Maria Bertram was beginning to think matrimony a duty; and as a marriage with Mr Rushworth would give her the enjoyment of a larger income than her father's, as well as ensure her a house in town, it became her evident duty to marry Mr Rushworth if she could'.

Who's Who or *Debrett's Guide to the Top Families of England* might have held Maria and Mr Rushworth in high esteem. After such a paragraph, Austen cannot – nor will she let her readers. The novelist exchanges the standard lens through which people are viewed in society, a lens which magnifies wealth and power, for a moral lens, which magnifies qualities of character. Through this lens, the high and mighty may become small, the forgotten and retiring figures may loom large. Within the world of the novel, virtue is shown to be spread without regard to material wealth. The rich and well-mannered are not immediately good nor the poor and unschooled bad. Goodness may lie with the lame ugly child, the destitute porter, the hunchback in the attic or the girl ignorant of the first facts of geography. Certainly Fanny has no elegant dresses, has no money and can't speak French, but by the end of *Mansfield Park* she has been revealed as the one possessed

of a noble soul, while the other members of her family, despite their titles and accomplishments, have fallen into moral confusion. Sir Thomas Bertram has allowed snobbery to ruin the education of his children, his daughters have married for money and paid an emotional price for their decision, and his wife has let her heart turn to stone. The hierarchical system of Mansfield Park has been turned on its head.

But Austen does not simply assert her concept of true hierarchy with the bluntness of a preacher, she enlists our sympathies for it and marshals our abhorrence for its opposite with the skill and humour of a great novelist. She does not *tell* us why her sense of priorities is important, she *shows* us why within the context of a story which also happens to make us laugh and grips us enough that we want to finish supper early to read on. As we reach the end of *Mansfield Park*, we are invited to go back into the world from which Austen has drawn us aside and respond to others as she has taught us, to pick up on and recoil from greed, arrogance and pride and to be drawn to goodness within ourselves and others.

Austen modestly and famously described her art as 'the little bit (two inches wide) of ivory on which I work with so fine a brush, as produces little effect after much labour', but her novels are suffused with greater ambitions. Her art is an attempt, through what she called a study of 'three or four families in a country village', to criticize and so alter our lives.

2.

Austen was not alone in her ambitions. In almost every great novel of the nineteenth and twentieth centuries, we find an assault on, or scepticism towards, the standard social hierarchy, and a redefinition of precedence according to moral qualities rather than financial assets or blood-lines. The heroes and heroines of fiction are only on rare occasions those to whom *Debrett's* or *Who's Who* would give priority. The first become something like the last, the last something like the first. In Balzac's *Le Père Goriot* (1834), it is not Madame de Nucingen, with her gilded house, towards whom our sympathies are guided, it is to old toothless Goriot, eking out his days in a putrid boarding house. In Hardy's *Jude the Obscure* (1895), it is not the Oxford dons we

respect, it is the impoverished, ill-schooled stonemason repairing the gargoyles of the university's colleges.

By standing witness to hidden lives, novels may act as imaginative counterweights to dominant conceptions of hierarchy. They can reveal that the maid busying herself with lunch is a creature of rare sensitivity and moral greatness, while the heart of the baron who laughs raucously and owns a silver mine is withered and acrid.

If we are inclined to forget the lesson, it is in part because what is best in other people only rarely has the chance to express itself in the sort of external achievements that attract and hold our ordinary, vagabond attention. George Eliot begins *Middlemarch* (1872) with a discussion of this tendency to admire only obvious exploits, drawing an unlikely comparison between the status of her heroine and that of St Theresa of Avila (1512-82). Because of luck and circumstance, because she came from a wealthy and well-connected family, St Theresa was – Eliot reminds us – able to embody her goodness and creativity in concrete acts. She founded 17 convents, she communicated with the most devout minds of her age, she wrote an autobiography and a number of treatises on prayer and vision, she became one of the principal saints of the Roman Catholic Church and one of its greatest mystics. By the time of her death, Theresa's status reflected the virtues of her character. But George Eliot goes on to remind us of the number of people in the world no less intelligent or creative than the Spanish saint who nevertheless fail to externalize their qualities in great actions, through a combination of their own errors and unhelpful social conditions, and who are therefore condemned to bear a status with scant relation to their inner selves. 'Many Theresas have been born who found for themselves no epic life; only a life of mistakes, the offspring of a certain spiritual grandeur ill-matched with a meanness of opportunity,' writes Eliot. It is the life of one such woman, Dorothea Brooke, living in an English town in the first half of the nineteenth century, that *Middlemarch* sets out to recount, the novel offering a critique of the world's habit of neglecting what Eliot calls 'spiritual grandeur' whenever it is unlinked to 'long-recognized deeds'.

Dorothea may have many of the virtues of St Theresa, but they are not visible to a world attentive only to the symbols of status. Because she marries a sickly clergyman and then, little more than a year after his death, gives up her estate to marry her late husband's cousin (who

has no property and is not well-born), society insists that Dorothea cannot be a 'good woman', it gossips about her and shuns her company. 'Certainly those determining acts of her life were not ideally beautiful,' Eliot concedes, 'They were the mixed result of a young and noble impulse struggling amidst the conditions of an imperfect social state'. However, in some of the most quietly stirring lines in English nineteenth-century fiction, Eliot asks us to look beyond Dorothea's socially unacceptable marriage and her lack of achievements in order to recognize that, in a domestic and circumscribed way, her character is no less saintly than St Theresa of Avila's: 'Her finely-touched spirit had its fine issues, even though they were not widely visible. Her full nature spent itself in channels which had no great name on the earth. But the effect of her being on those around her was incalculably diffusive: for the growing good of the world is partly dependent on unhistoric acts; and that things are not so ill with you and me as they might have been, is half owing to the number who lived faithfully a hidden life and rest in unvisited tombs'.

Lines that may be stretched to define a whole conception of the novel: an artistic medium to help us understand and appreciate the value of every hidden life that rests in an unvisited tomb. 'If art does not enlarge men's sympathies, it does nothing morally,' knew George Eliot.

II

1.

The fear of failing at tasks would perhaps not be so great were it not for an awareness of how often failure tends to be harshly viewed and interpreted by others. Fear of the material consequences of failure is compounded by fear of the unsympathetic attitude of the world towards failure, of its haunting proclivity to refer to those who have failed as 'losers' – a word callously signifying both that people have lost and that they have at the same time forfeited any right to sympathy for having done so.

So unforgiving is the tone in which the majority of ruined lives is discussed that if the protagonists of many works of art – Oedipus, Antigone, Lear, Othello, Emma Bovary, Anna Karenina, Hedda Gabler

or Tess – had had their destinies chewed over by a cabal of colleagues or old school acquaintances, they would have been unlikely to emerge well from the process. They might have fared even less well if the newspapers had come across them:

<i>Othello:</i>	LOVE-CRAZED IMMIGRANT KILLS SENATOR'S DAUGHTER
<i>Ædipus the King:</i>	ROYAL IN INCEST SHOCKER
<i>Madame Bovary:</i>	SHOPAHOLIC ADULTERESS SWALLOWS ARSENIC AFTER CREDIT FRAUD

If there is something incongruous about these headlines, it is because we are used to thinking of the subjects they refer to as inherently complex, naturally deserving of a solemn and respectful attitude rather than the prurient and damning one which newspapers rarely hesitate to accord to their victims.

But in truth, there is nothing about these subjects to make them inevitable objects of concern and respect. That the legendary failed characters of art seem noble to us has little to do with their qualities *per se* and almost everything to do with the way we have been taught to consider them by their creators and chroniclers.

There is one art form in particular which has, since its inception, dedicated itself to recounting stories of great failure without recourse to mockery or judgement. While not absolving people of responsibility for their actions, its achievement has been to offer to those involved in catastrophes – disgraced statesmen, murderers, the bankrupt, emotional compulsives – a level of sympathy owed, but rarely paid, to every human.

2.

Tragic art began in the theatres of ancient Greece in the sixth century BC and followed a hero, usually a high-born one, a king or a famous warrior, from prosperity and acclaim to ruin and shame, through some error of his own. The way the story was told was likely to leave members of an audience at once hesitant to condemn the hero for what had befallen him and humbled by a recognition of how

easily they too might one day be ruined if ever they were presented with a situation similar to that with which the hero had been faced. The tragedy would leave them sorrowful before the difficulties of leading a good life and modest before those who had failed at the undertaking.

If the newspaper, with its language of perverts and weirdoes, failures and losers, lies at one end of the spectrum of understanding, then it is tragedy that lies at the other – tragedy embodying an attempt to build bridges between the guilty and the apparently blameless, challenging our ordinary conceptions of responsibility, standing as the most psychologically sophisticated, most respectful account of how a human being may be dishonoured, without at the same time forfeiting the right to be heard.

3.

In his *Poetics* (c. 350 BC), Aristotle attempted to define the central constituents of an effective tragedy. There needed to be one central character, he said, the action had to unfold in a relatively compressed space of time and, unsurprisingly, ‘the change in the hero’s fortunes’ had to be ‘not from misery to happiness’ but on the contrary ‘from happiness to misery’.

But there were two other, more telling requirements. A tragic hero had to be someone who was neither especially good nor especially bad, an everyday, ordinary kind of human being at the ethical level, someone we could relate to with ease, a person who combined a range of good qualities with certain defects, perhaps excessive pride or anger or impulsiveness. This character would then make a spectacular mistake, not from any profoundly evil motive, but from what Aristotle termed in Greek a *hamartia* or lapse of judgement, a temporary blindness, or a factual or emotional slip. And from this would flow the most terrible *peripeteia* or reversal of fortune, in the course of which the hero would lose everything he held dear and almost certainly pay with his life.

Pity for the hero, and fear for oneself based on an identification with him, would be the natural emotional outcome of following such a tale. The tragic work would educate us to acquire modesty about our capacity to avoid disaster and at the same time guide us to feel sympathy for

those who had met with it. We were to leave the theatre disinclined ever again to adopt an easy, superior tone towards the fallen and the failed.

Aristotle's insight is that the sympathy we feel for the fiascos of others almost always has its origins in a palpable sense of how easily we too might, under certain circumstances, be involved in a calamity like theirs; just as our sympathy diminishes in proportion to the degree in which their actions come to seem as if they lie outside the range of our possibilities. How would a sane, normal person do *that*, we may feel upon hearing of characters who have married rashly, slept with members of their own families, murdered their lovers in jealous frenzies, lied to employers, stolen money or allowed an avaricious streak to ruin their careers. Confident of a cast-iron wall separating our nature and situation from theirs, comfortable in the well-worn saddle of our high horse, our capacity for tolerance is replaced by coldness and derision.

But the tragedian draws us close to an almost unbearable truth: that every folly or blindness of which a human being has been guilty in the course of history can be traced back to aspects of our own nature; that we bear within ourselves the whole of the human condition, in its worst and best aspects, so that we too might be capable of anything under the right, or rather the very wrong, circumstances. Once an audience has been brought close to this fact, they may willingly dismount from their high horses and feel their powers of sympathy and humility enhanced; they may accept how easily their own lives could be shattered if certain of their more regrettable character traits, which had until then led them to no serious accident, were one day to come into contact with a situation that allowed these flaws an unlimited and catastrophic reign – leaving them no less shamed and wretched than the unfortunate character suffering beneath the headline ROYAL IN INCEST SHOCKER.

4.

The play that most perfectly suited Aristotle's conception of the tragic art form was Sophocles' *Œdipus the King*, first performed in Athens at the Festival of Dionysus in the spring of 430 BC.

Sophocles's hero, Œdipus, King of Thebes, is worshipped by his people for his benevolent rule and for having outwitted the Sphinx, who had

menaced the city many years before, an exploit for which he had been rewarded with the throne. All the same, the king is not flawless. He is impetuous and prone to rage. Many years before the beginning of the play, one outburst had led him to kill an obstinate old man who had refused to get out of his way on the road into Thebes. However, the incident had largely been forgotten, because it had rapidly been followed by Œdipus' victory over the Sphinx, a period of prosperity and security for the city, as well as Œdipus' marriage to the beautiful Jocasta, widow of his predecessor, King Laius, who had died in unexplained circumstances in a fight with a young man on the road into Thebes.

However, as the play opens, a new disaster has descended upon the city. A peculiar plague, for which no cure can be found, is ravaging the population. Desperate, the subjects turn to their royal family for help. Œdipus' brother-in-law, Creon, is dispatched to seek answers from the oracle of Apollo at Delphi, which gnominically explains that the city is being punished for an unclean thing within it. Creon and others at court decide this must be an allusion to the unsolved murder of the previous monarch. Œdipus agrees and vows that he will personally see to it that the killer is found and punished without remorse.

Jocasta's face darkens as she hears this. As if for the first time, she remembers another prophecy from long ago: that her first husband, Laius, would be killed by his own son. To prevent the danger, when she and the old king had had a boy, the baby had been taken to a mountainside and left to die. However, the shepherd who had been charged with the task had taken pity on the child and given it to the king of Corinth for adoption instead. When this boy had reached maturity, an oracle had revealed to the king and queen that their son would marry his mother and kill his father. Œdipus had therefore left the city to travel the length of Greece, ending up in Thebes, of which he had become the ruler after killing the Sphinx – together with, in a regrettable incident, an obstinate old man who had blocked his way on a road into the city.

Jocasta, the first to recognize what has happened, retires to her rooms in the royal palace and hangs herself. Œdipus finds her swinging from the rafters, cuts down her body and pierces his own eyes with the brooch from her dress. For the last time, he embraces his two daughters, Ismene and Antigone, too young to understand the catastrophe in which their parents are involved, and sends himself into exile, to wander the earth in shame until his death.

5.

We might make the rejoinder that killing our fathers and marrying our mothers are hardly errors of judgement many of us are likely to make. But the extraordinary dimensions of Œdipus' *hamartia* do not detract from the more universal features of the play. Œdipus' story affects us insofar as it reflects shocking aspects of our own character and condition: the way apparently small errors can have the gravest of consequences, our blindness to the effects of our actions, our erroneous tendency to presume that we are in conscious command of our destinies; the speed with which everything we hold dear may be lost; and the unknown obscure forces, what Sophocles termed 'fate', against which our weak powers of reason and foresight are pitted. Œdipus had not been devoid of error. He had hubristically believed himself to have escaped the oracles' prophecies and had lazily sided with his subjects' high estimation of him. His pride and hot temper had led him to pick a fight with King Laius and an emotional cowardice had prevented him from connecting this murder to the prophecies about him. His self-righteousness had made him ignore the crime for many years and then blame Creon for hinting at his guilt.

Yet even if Œdipus bears responsibility for his fate, the tragic work renders easy condemnation of him untenable. It apportions blame to him without denying him sympathy. As Aristotle imagined, members of the audience will leave the auditorium appalled yet compassionate.

6.

If a tragic work allows us to experience a degree of concern for others' failure so much greater than that we ordinarily feel, it is principally because it leads us to plumb the origins of failure. To know more is, in this context, necessarily to understand and to forgive more. A tragic work leads us artfully through the minuscule, often innocent steps connecting a hero or heroine's prosperity to their downfall and the perverse relationships between intentions and results. In the process, we are unlikely to retain for long the indifferent or vengeful tone we might have had recourse to had we merely read the bare bones of a story of failure in a newspaper.

In the summer of 1848, a terse item appeared in many newspapers across Normandy. A twenty-seven-year-old woman named Delphine Delamare, née Couturier, living in the small town of Ry not far from Rouen, had become dissatisfied with the routines of married life, had run up huge debts on superfluous clothes and household goods, had begun an affair and, under emotional and financial pressure, had taken her own life by swallowing arsenic. Madame Delamare left behind a young daughter and a distraught husband, Eugène Delamare, who had studied medicine in Rouen before taking up his post as a health officer in Ry, where he was loved by his clients and respected by the community.

One of those reading the newspaper was a twenty-seven-year-old aspiring novelist, Gustave Flaubert. The story of Madame Delamare stayed with him, it became something of an obsession, it followed him on a journey around Egypt and Palestine until, in September 1851, he settled down to work on *Madame Bovary*, published in Paris six years later.

One of the many things that happened when Madame Delamare, the adulteress from Ry, turned into Madame Bovary, the adulteress from Yonville, was that her life ceased to bear the dimensions of a black-and-white morality tale. As a newspaper story, the case of Delphine Delamare had been seized upon by provincial conservative commentators as an example of the decline of respect for marriage among the young, of the increasing commercialization of society and of the loss of religious values. But to Flaubert, art was the very antithesis of crass moralism. It was a realm in which human motives and behaviour could for once be explored in a depth that made a mockery of any attempt to construe saints or sinners. Readers of Flaubert's novel could observe Emma's naïve ideas of love, but also where these had come from: they followed her into her childhood, they read over her shoulder at her convent, they sat with her and her father during long summer afternoons in Tostes, in a kitchen where the sound of pigs and chickens drifted in from the yard. They watched her and Charles falling into an ill-matched marriage. They saw how Charles had been seduced by his loneliness and by a young woman's physical charms, and how Emma had been impelled by her desire to escape a cloistered life and by her lack of experience of men outside third-rate romantic literature. Readers could sympathize with Charles's complaints against Emma and Emma's complaints against

Charles. Flaubert seemed almost deliberately to enjoy unsettling readers' desire to find comfortable answers. No sooner had he presented Emma in a positive light than he would undercut her with an ironic remark. But then, as readers were losing patience with her, as they felt her to be nothing more than a selfish hedonist, he would draw them back to her, would tell them something about her sensitivity that would make them cry. By the time Emma had lost her status in her community, had crammed arsenic into her mouth and laid down in her bedroom to await her death, few readers would be in a mood to judge.

We end Flaubert's novel with fear and sadness at how we have been made to live before we can begin to know how, at how limited our understanding of ourselves and others is, at how great and catastrophic are the consequences of our actions, and at how pitiless and uncompromising the upstanding members of the community can be in response to our errors.

7.

As readers or members of an audience of a tragic work, we are as far as it is possible to be from the spirit of the headline SHOPAHOLIC ADULTERESS SWALLOWS ARSENIC, tragedy having inspired us to abandon ordinary life's simplified perspective on failure and defeat, and rendered us generous towards the foolishness and transgressions endemic to our nature.

A world in which people had imbibed the lessons implicit within tragic art would be one in which the consequences of our failures would necessarily cease to weigh upon us so heavily.

Alain de Botton

ART ET COMPRÉHENSION

1.

A quoi sert l'art? La question était dans l'air en Grande-Bretagne dans les années 1860 et, selon de nombreux commentateurs, la réponse était: à pas grand-chose. Ce n'était pas l'art qui avait construit les grandes villes industrielles, posé les voies ferrées, creusé les canaux, repoussé les limites de l'Empire et hissé le pays au premier rang des nations. En fait, l'art semblait capable de saper les qualités mêmes qui avaient rendu tout cela possible; un contact prolongé avec lui risquait d'encourager l'efféminement, l'introspection, l'homosexualité, la goutte et le défaitisme. Dans un discours prononcé en 1865, John Bright, député de Birmingham, décrivit la société des gens cultivés comme une clique prétentieuse dont le seul mérite se réduisait à «quelques rudiments de deux langues mortes, le grec et le latin». L'universitaire oxfordien Frederic Harrison avait un point de vue tout aussi caustique sur les avantages d'un commerce prolongé avec la littérature, l'histoire ou la peinture: «La culture est certes désirable chez un critique littéraire et sied à un possesseur de belles lettres, concédait-il, mais dans la vie quotidienne ou la politique elle n'engendre qu'une tendance à critiquer pour un rien, un amour du confort égoïste, et une indécision dans l'action. L'homme cultivé est un des plus piètres mortels qui soient. Pour la pédanterie et le manque de bon sens, nul ne l'égale. Aucune idée n'est trop chimérique, aucun but trop irréaliste pour lui.»

Quand ces détracteurs de la culture à l'esprit si pratique cherchaient une personne emblématique des nombreux défauts de l'art, ils pouvaient trouver peu de cibles plus tentantes sur la scène littéraire anglaise que le poète et critique Matthew Arnold, professeur de poésie à Oxford et auteur de plusieurs minces recueils de poèmes mélancoliques qui avaient été bien reçus dans un petit cercle d'intellectuels. Non seulement Arnold avait coutume de marcher dans les rues de Londres avec une canne à pommeau d'argent, parlait doucement d'une voix haut perchée, arborait des rouflaquettes particulièrement longues et portait la raie au milieu, mais, pis que tout, il avait l'impudence de persister à suggérer, dans divers articles de journaux et lors

de conférences, que l'art constituait une des activités les plus importantes de l'existence. Ceci à une époque où, pour la première fois, on pouvait aller de Londres à Birmingham en une seule matinée et où la Grande-Bretagne avait acquis le titre d'«atelier du monde». Le *Daily Telegraph*, ardent défenseur de l'industrie et de la monarchie, était furieux. Il traita Arnold d'«élégant Jérémie» et de «grand prêtre de la persuasion mielleuse», et l'accusa ironiquement de vouloir convaincre les habitants travailleurs et raisonnables du pays «d'abandonner leur poste et leurs fonctions pour réciter des poèmes, chanter des ballades et lire des essais».

2.

Arnold accepta ces railleries de bonne grâce jusqu'au moment où elles l'incitèrent à écrire une défense systématique de ses idées et expliquer à quoi selon lui servait l'art et pourquoi au juste celui-ci avait un rôle si important à jouer dans la vie – même pour une génération qui avait vu des progrès aussi décisifs que l'invention du parapluie pliant ou de la locomotive à vapeur.

Dans son livre *Culture et anarchie* (1869), il commença par relever certaines des accusations portées contre l'art. Aux yeux de beaucoup de gens, écrivit-il, l'art n'est rien de plus qu'«un baume parfumé pour les souffrances humaines, une sorte de religion répandant un esprit d'inaction cultivée, incitant ses adeptes à refuser d'aider à extirper les maux; il se résume souvent pour eux à quelque chose d'irréaliste, ou – comme disent plus familièrement certains détracteurs – à de pures fadaïses».

Mais bien loin d'être des fadaïses, le grand art, suggérait Arnold, est une réalité qui peut offrir des solutions aux tensions et aux anxiétés les plus profondes de la vie. Si peu réaliste qu'ait pu paraître l'art aux «jeunes lions du *Daily Telegraph*», il est capable de nous offrir quelque chose d'aussi précieux qu'une interprétation des maux de l'existence et des solutions à ces maux.

Examinez l'œuvre de tout grand artiste, suggérait Arnold, et vous la trouverez marquée (directement ou non) par «le désir de corriger l'erreur humaine, dissiper la confusion humaine, et réduire la souffrance humaine». Tous les grands artistes aspirent, dit-il, à «laisser

ce monde meilleur et plus heureux qu'ils l'ont trouvé». Sans doute n'expriment-ils pas toujours une telle aspiration à travers un message ouvertement politique, ils peuvent même ne pas en avoir conscience, et pourtant il y aura presque toujours dans leur œuvre une protestation contre l'état de choses du moment et donc un effort pour corriger la perception erronée que nous pouvons en avoir ou nous apprendre à percevoir la beauté, pour nous aider à comprendre la souffrance ou pour raviver notre sensibilité, pour nourrir notre aptitude à l'empathie ou pour rééquilibrer notre perspective morale à travers la tristesse ou le rire. Arnold concluait son raisonnement par une assertion sur laquelle cet essai est construit. L'art, dit-il, est «la critique de la vie».

3.

Que faut-il entendre par là? Peut-être d'abord, et c'est le plus évident, que la vie est un phénomène qui a besoin d'être critiqué, que nous sommes, en tant que créatures déchues, en danger permanent d'adorer de faux dieux, de ne pas nous comprendre nous-mêmes ou de mal interpréter le comportement d'autrui, de devenir inutilement anxieux ou envieux et de sombrer dans la vanité et l'erreur. Subrepticement et d'une manière séduisante, avec humour ou gravité, les œuvres d'art – romans, poèmes, pièces de théâtre, tableaux ou films – peuvent servir d'instruments pour nous expliquer notre condition. Elles peuvent nous guider vers une compréhension plus vraie, plus judicieuse, plus intelligente du monde.

Puisque peu de choses ont davantage besoin de critique (ou d'examen et d'analyse) que notre attitude envers le statut social et la façon dont il est attribué, il n'est guère surprenant de constater que tant d'artistes ont créé et continuent de créer des œuvres qui contestent d'une façon ou d'une autre la manière dont on accorde aux gens tel ou tel rang dans la société. L'histoire de l'art est pleine de défis — empreints d'ironie ou de colère, lyriques, tristes ou amusants — au système de hiérarchie sociale en vigueur.

Art et snobisme

1.

Jane Austen a commencé à écrire *Mansfield Park* au printemps de l'année 1813 et l'a publié l'année suivante. Le roman raconte l'histoire de Fanny Price, une jeune fille timide et modeste issue d'une famille pauvre de Portsmouth, à qui son oncle et sa tante, les riches sir Thomas et lady Bertram, demandent, afin de soulager ses parents, de venir vivre avec eux et leurs quatre enfants dans leur château du domaine de Mansfield Park. Les Bertram sont au sommet de la hiérarchie provinciale anglaise, leurs voisins parlent d'eux avec le plus grand respect; leurs filles Maria et Julia, des adolescentes coquettes, ont tous les vêtements qu'elles désirent et possèdent leurs propres chevaux; et leur fils aîné, Tom, plein de suffisance et d'insouciance cruauté, passe le plus clair de son temps dans des clubs londoniens, à entretenir ses relations en offrant du champagne à ses connaissances et amis, tout en concentrant ses espoirs pour l'avenir sur la mort de son père et l'héritage d'une fortune et d'un titre. Quoique pratiquant volontiers cette auto-dépréciation dont sont coutumières les classes supérieures anglaises, sir Thomas Bertram et sa famille n'oublie jamais (et ne laissent pas les autres oublier) leur rang prééminent et toute la distinction qui doit naturellement accompagner la possession d'un vaste parc aménagé où errent des chevreuils pendant les heures tranquilles entre le thé et le dîner.

Fanny a beau vivre désormais sous le même toit que les Bertram, elle ne peut pas être sur un pied d'égalité avec eux. Elle doit ses privilèges au bon vouloir de sir Thomas, ses cousins se montrent condescendants avec elle, les voisins la regardent avec un mélange de méfiance et de pitié, et elle est traitée par la plupart des membres de la famille comme une demoiselle d'honneur dont on apprécie la compagnie, mais aux sentiments de laquelle on n'est heureusement jamais tenu de prêter longtemps attention.

Avant que Fanny soit arrivée à Mansfield Park, l'auteur nous a laissés entendre les remarques inquiètes de la famille à son sujet. «J'espère qu'elle ne va pas tourmenter mon pauvre carlin», a dit lady Bertram. Les enfants se sont demandé comment elle serait habillée, si elle parlait français et connaissait les noms des rois et des reines

d'Angleterre. Sir Thomas Bertram, bien qu'il eût proposé à ses parents de l'accueillir, s'est attendu au pire: « Nous verrons probablement en elle bien des choses qui laissent à désirer, et devons nous préparer à constater une grossière ignorance, quelque médiocrité d'opinion et une affligeante vulgarité de manières. » Sa belle-sœur, Mrs Norris, a déclaré qu'il fallait rapidement faire comprendre à Fanny qu'elle n'était pas, et ne serait jamais, l'une d'eux. Sir Thomas a confirmé: « Nous devons veiller à ce qu'elle se souvienne qu'elle n'est pas une Miss Bertram. J'aimerais certes voir Fanny et ses cousins très bons amis, mais ils ne peuvent pas être égaux. Leur rang et leur fortune, leurs droits et leurs espérances seront toujours différents. »

L'arrivée de Fanny semble justifier les préjugés de la famille à l'égard de ceux qui n'ont pas grandi dans un domaine agrémenté d'un vaste parc. Julia et Maria découvrent que Fanny n'a qu'une jolie robe, ne parle pas français et ne sait rien. « Vous vous rendez compte, dit Julia à sa tante et à sa mère, ma cousine ne peut pas placer correctement un seul pays sur la carte de l'Europe, elle ignore quels sont les principaux fleuves de Russie et elle n'a jamais entendu parler de l'Asie Mineure... Comme c'est étrange! A-t-on jamais entendu quelque chose d'aussi stupide? Hier soir, nous lui avons demandé quelle direction elle devrait prendre pour aller en Irlande, et elle a dit qu'elle devrait aller vers l'île de Wight. » – « Oui, ma chérie, répond Mrs Norris, mais ta sœur et toi avez le bonheur de posséder une mémoire merveilleuse, et votre pauvre cousine n'en a sans doute pas du tout. Vous devez vous montrer indulgentes et la plaindre pour cette déficience. »

Jane Austen, cependant, prend un peu plus de temps pour décider de la question de savoir qui est déficient et à quel égard. Pendant une décennie ou plus, elle suit patiemment son héroïne dans les couloirs et les salles de réception du château, elle l'écoute lors de ses promenades dans le parc ou lorsqu'elle est dans sa chambre, elle lit ses lettres, elle prête l'oreille aux remarques qu'elle fait sur sa famille, elle observe les mouvements de ses yeux et de ses lèvres; elle scrute son âme. Et ce faisant, elle découvre de rares et discrètes qualités.

Contrairement à Julia ou Maria, Fanny se soucie peu de savoir si un jeune homme possède une grande demeure et un titre, elle est choquée par la cruauté désinvolte et l'arrogance de son cousin Tom, ainsi que par les remarques que se permet sa tante sur la situation pécuniaire de ses voisins. En même temps, il apparaît que l'opulente

parentèle de Fanny, qui occupe un rang si élevé dans la hiérarchie sociale d'un comté anglais, est beaucoup moins favorablement placée dans cet autre système hiérarchique: celui des préférences de l'auteur. Sans doute Maria et son prétendant, Mr Ruthworth, ont-ils des chevaux, des maisons et des héritages, mais Jane Austen a vu comment ils sont tombés amoureux et elle ne l'oublie pas:

«Mr Ruthworth fut tout de suite frappé par la beauté de Miss Bertram, et étant disposé à se marier, s'imagina bientôt amoureux. De son côté Maria Bertram, étant maintenant dans sa vingt et unième année, commençait à penser qu'il était de son devoir de convoler; et comme un mariage avec Mr Ruthworth lui permettrait de jouir d'un plus gros revenu que celui de son père, et lui assurerait l'agrément d'une maison en ville, il lui parut évident qu'elle devait l'épouser si elle le pouvait.»

Le *Who's Who* ou le *Guide Debrett des grandes familles d'Angleterre* auraient sûrement tenu Maria et Mr Ruthworth en haute estime. Après un tel paragraphe, Jane Austen ne le peut pas – et elle en rend ses lecteurs incapables aussi. La romancière échange la loupe mentale avec laquelle on regarde d'ordinaire les gens dans la société, une loupe qui grossit la richesse et le pouvoir, contre une loupe morale, qui grossit les qualités de l'âme. À travers cette loupe, les puissants pleins de superbe peuvent devenir petits, les êtres modestes et oubliés devenir grands. Le roman entend nous montrer que la vertu est sans rapport avec les biens matériels. Les gens fortunés et bien élevés ne sont pas forcément bons, ni les gens pauvres et sans instruction forcément mauvais. La vertu peut se trouver chez l'enfant boiteux et laid, le portier misérable, le bossu dans sa mansarde ou la jeune fille qui ignore les rudiments de la géographie. Certes Fanny n'a pas de robes élégantes, n'a pas d'argent et ne parle pas français, mais lorsqu'on achève la lecture de *Mansfield Park*, c'est elle qui s'est révélée posséder une âme noble, alors que les autres membres de sa famille, malgré leurs titres et leurs divers talents de société, ont sombré dans le chaos moral. Sir Thomas Bertram a laissé le snobisme gâter l'éducation de ses enfants, ses filles se sont mariées par intérêt et en ont pâti, et sa femme a laissé son cœur se durcir. Le système hiérarchique de *Mansfield Park* a été complètement renversé.

Mais Jane Austen n'expose pas son concept de vraie hiérarchie avec la brusquerie d'un prêcheur, elle s'assure peu à peu de la sym-

pathie qu'on peut avoir pour lui et suscite notre aversion pour son contraire avec le talent et l'humour d'une grande romancière. Elle ne nous dit pas pourquoi son propre sens des priorités est important, elle nous montre pourquoi dans le contexte d'une histoire qui nous fait aussi rire et nous captive suffisamment pour que nous ayons envie de finir notre dîner au plus vite afin de continuer notre lecture. Lorsque nous terminons *Mansfield Park*, nous sommes implicitement invités à retourner dans le monde dont l'auteur nous a éloignés et à réagir vis-à-vis d'autrui comme elle nous l'a appris, à fuir la cupidité, l'arrogance et l'orgueil et à aller plutôt vers ce qu'il y a de bon chez les autres et en nous.

Jane Austen a modestement comparé son art à «un petit morceau d'ivoire (deux pouces de large)» sur lequel elle travaillait «avec un pinceau si fin» qu'il produisait «peu d'effet après un long labeur», mais ses romans sont plus ambitieux que cela. Son art constitue un effort, à travers ce qu'elle appelait une étude de «trois ou quatre familles dans un village anglais», pour critiquer et donc amender nos vies.

2.

Jane Austen n'était pas la seule à avoir cette ambition. Dans presque tous les grands romans des XIX^e et XX^e siècles, nous trouvons une critique de – ou du moins un scepticisme envers – la hiérarchie sociale établie, et une redéfinition du mérite en fonction de qualités morales plutôt que de biens matériels ou de lignées familiales. Les héros et héroïnes de fiction ne sont que rarement ceux auxquels le *Who's Who* ou le *Guide Debrett* accorderait la préséance. Les premiers deviennent plus ou moins les derniers, les derniers plus ou moins les premiers. Dans *Le Père Goriot* de Balzac (1834), ce n'est pas vers Madame de Nucingen, dans sa belle demeure aux lambris dorés, que l'auteur oriente nos sympathies, mais vers le vieux Goriot édenté, qui mène une vie misérable dans une pension sordide. Dans *Jude l'Obscur* de Thomas Hardy (1895), ce ne sont pas les professeurs d'Oxford que nous respectons, mais le pauvre maçon peu instruit qui répare les gargouilles des bâtiments de l'université.

En mettant ainsi en lumière des existences obscures, les romans peuvent servir de contrepoids originaux aux conceptions dominantes

de la hiérarchie. Ils peuvent révéler que la servante qui prépare le déjeuner est un être doté d'une rare sensibilité et de grandeur morale, alors que le cœur du baron qui rit bruyamment et possède une mine d'argent est sec et vil.

Si nous avons tendance à oublier cette leçon, c'est en partie parce que ce qu'il y a de meilleur chez autrui n'a que rarement l'occasion de s'exprimer à travers le genre de réalisation extérieure qui attire et retient notre attention vagabonde. George Eliot commence son roman *Middlemarch* (1872) en soulignant cette tendance à n'admirer que les succès évidents, comparant curieusement le statut de son héroïne avec celui de Sainte Thérèse d'Avila (1512-1582). Grâce à d'heureuses circonstances, parce qu'elle était issue d'une famille riche et influente, Sainte Thérèse fut – nous rappelle Eliot – en mesure d'exprimer sa bonté et sa créativité à travers des actes concrets. Elle fonda dix-sept couvents, correspondit avec les esprits les plus pieux de son temps, écrivit une autobiographie spirituelle et plusieurs ouvrages sur la prière et la vision béatifique, devint un des principaux saints de l'Église catholique et un de ses plus grands mystiques. À sa mort, son statut reflétait les vertus de son personnage. Mais George Eliot nous rappelle aussi le nombre de gens dans le monde, non moins intelligents ou créatifs que la Sainte espagnole, qui n'ont cependant pas pu exprimer leurs qualités à travers de grandes actions, en raison d'une situation sociale défavorable et des erreurs qui s'ensuivent, et qui sont donc condamnés à avoir un statut sans grand rapport avec ce qu'ils sont réellement. « Bien des Thérèse sont nées, écrit Eliot, qui n'ont point eu une vie héroïque mais seulement une vie d'erreurs, fruit d'une certaine grandeur spirituelle confrontée à des circonstances difficiles. » C'est la vie d'une telle femme, Dorothea Brooke, vivant dans un bourg anglais dans la première moitié du XIX^e siècle, qu'entreprend de raconter l'auteur de *Middlemarch*, critiquant ainsi cette habitude qu'a le monde de négliger ce qu'elle appelle « la grandeur spirituelle », lorsqu'elle n'est pas liée à « des actions illustres ».

Sans doute Dorothea possède-t-elle la plupart des vertus de Sainte Thérèse, mais elles ne sont pas visibles dans un monde uniquement attentif aux symboles de statut social. Parce qu'elle épouse un pasteur maladif et, guère plus d'un an après la mort de celui-ci, renonce à son rang en épousant le cousin (qui n'a pas de biens et n'est pas de bonne famille) de son défunt mari, la société affirme que Dorothea ne peut pas

être une femme vertueuse, elle médit d'elle et fuit sa compagnie. « Certes, concède Eliot, ces actes déterminants de sa vie n'étaient pas idéalement beaux, ils étaient le fait d'une âme jeune et noble confrontée aux écueils d'un état social imparfait. » Cependant l'auteur nous demande, dans un des passages les plus émouvants de la littérature anglaise du XIX^e siècle, de regarder au-delà du mariage socialement inacceptable de Dorothea et de son manque de réussite pour reconnaître que, d'une façon domestique et circonscrite, elle n'était pas moins vertueuse que Sainte Thérèse d'Avila : « Sa belle âme avait ses richesses, même si celles-ci étaient destinées à rester inconnues de presque tous sur cette terre. Mais l'effet de son être sur son entourage était incalculable, car le progrès du monde dépend en partie d'actes non historiques ; et si les choses ne vont pas aussi mal pour vous et moi qu'elles auraient pu aller, c'est un peu grâce à tous ceux qui ont mené fidèlement une vie obscure et reposent dans des tombes solitaires. »

Des lignes dont on peut s'inspirer pour définir toute une conception du roman : un art susceptible de nous aider à comprendre et apprécier la valeur de chaque existence, si obscure soit-elle. Comme le savait et le dit George Eliot : « Si l'art ne rend pas les hommes plus compréhensifs et compatissants, il est moralement inutile. »

II

1.

La peur d'échouer ne serait sans doute pas aussi grande si l'on n'avait pas conscience du fait que, le plus souvent, l'échec est très sévèrement jugé et interprété par les autres. La crainte des conséquences matérielles de l'échec est aggravée par la peur de l'attitude peu bienveillante du monde envers lui, de l'obsédante propension de ce monde à traiter ceux qui ont échoué de « perdants » – un mot signifiant cruellement que non seulement ils ont perdu, mais ils se sont du même coup privés de tout droit à la compassion.

Si implacable est le ton sur lequel la plupart des vies marquées par l'échec sont évoquées que si le destin des protagonistes de nombreuses œuvres d'art – Œdipe, Antigone, le roi Lear, Othello,

Emma Bovary, Anna Karenine, Hedda Gabler ou Tess d'Urberville – avait fait l'objet de discussions entre des collègues ou d'anciens camarades d'école, il est probable que ces personnages n'en seraient pas sortis à leur avantage. Et ils seraient sans doute apparus sous un plus mauvais jour encore si les journaux s'en étaient mêlés :

<i>Othello :</i>	UN IMMIGRÉ FOU DE JALOUSIE TUE LA FILLE D'UN SÉNATEUR
<i>Œdipe roi :</i>	MONARQUE IMPLIQUÉ DANS UNE SCABREUSE AFFAIRE D'INCESTE
<i>Madame Bovary :</i>	UNE FEMME ADULTÈRE, ACHETEUSE COMPULSIVE, AVALE DE L'ARSENIC APRÈS S'ÊTRE FORTEMENT ENDETTÉE

S'il y a quelque chose d'incongru dans ces manchettes de journaux, c'est parce que nous avons l'habitude de penser aux personnages en question comme à des êtres foncièrement complexes, méritant naturellement une attitude respectueuse plutôt que celle, empreinte de curiosité morbide ou salace et de condamnation morale, que les journaux hésitent rarement à adopter à l'égard de leurs victimes.

Mais en vérité, il n'y a rien dans ces personnages qui fasse inévitablement d'eux des êtres dignes de sollicitude et de respect. Le fait que de tels personnages, célèbres pour leur destin funeste, nous semblent nobles n'a pas grand-chose à voir avec leurs qualités intrinsèques et presque tout à voir avec la façon dont leurs créateurs et commentateurs nous ont appris à les considérer.

Il est une forme d'art en particulier qui s'est attachée, depuis sa naissance, à raconter des histoires de grand échec sans recourir à la moquerie ou au jugement. Sans absoudre les protagonistes de toute responsabilité pour leurs actes, elle est parvenue à susciter envers ces gens impliqués dans des catastrophes – hommes d'État déshonorés, meurtriers, individus ruinés ou victimes de sentiments compulsifs – un niveau de compassion qui est dû, mais rarement accordé, à chaque être humain.

2.

L'art tragique est né dans les théâtres de la Grèce antique au VI^e siècle avant notre ère et montrait un héros, généralement de haute naissance, un roi ou un guerrier illustre, précipité en raison de quelque faute de la gloire et la prospérité dans le déshonneur et la ruine. L'histoire était racontée d'une telle manière qu'il était probable que les spectateurs à la fois hésiteraient à condamner le héros pour sa faute et songeraient humblement à la facilité avec laquelle ils pourraient subir un jour le même sort s'ils étaient confrontés à une situation semblable; ils seraient attristés par la difficulté de mener une bonne vie et modestes devant ceux qui avaient échoué dans cette entreprise.

Si le journal, avec son langage brutal («pervers, excentriques, ratés, perdants») se trouve à une extrémité de l'échelle de compréhension, alors c'est la tragédie qui se trouve à l'autre extrémité, en ce qu'elle incarne un effort pour jeter des ponts entre les coupables et ceux qui semblent innocents, remet en cause notre conception ordinaire de la responsabilité, et apparaît comme l'expression la plus psychologiquement élaborée et la plus respectueuse de la façon dont un être humain peut être déshonoré sans perdre en même temps le droit à être entendu.

3.

Dans sa *Poétique* (vers 350 avant notre ère), Aristote tenta de définir les éléments essentiels d'une bonne tragédie: il fallait un personnage central, l'action devait se dérouler dans un laps de temps relativement court, et, ajouta-t-il sans surprise, «le revirement de fortune du héros» devait s'effectuer «non du malheur vers le bonheur», mais au contraire «du bonheur vers le malheur».

Mais il y avait deux autres conditions nécessaires et plus significatives. Un héros tragique devait être un individu ni particulièrement bon ni particulièrement mauvais, un être humain moralement ordinaire, dont on pourrait se sentir proche, une personne dotée comme nous de diverses qualités et de certains défauts, peut-être un orgueil excessif, une propension à la colère ou à l'impulsivité. Ce personnage devait

commettre une faute spectaculaire, non en raison de quelque intention profondément malveillante, mais de ce qu'Aristote appelait une *hamartia* ou erreur de jugement, un aveuglement temporaire, une bévue factuelle ou émotionnelle. Et il en découlait la plus terrible *peripeteia*, un désastreux revers de fortune pour le malheureux héros qui perdait tout ce qu'il chérissait et payait presque certainement son faux pas de sa vie.

Le spectateur serait naturellement enclin à plaindre le héros et à ressentir une crainte pour lui-même, fondée sur une identification avec lui. L'œuvre tragique nous apprendrait à être plus modeste quant à notre aptitude à éviter le désastre et nous inciterait en même temps à avoir de la compassion pour ceux qui en ont été victimes. Nous quitterions le théâtre peu disposés à adopter de nouveau un ton dédaigneux, supérieur envers ceux qui ont trébuché et échoué.

Aristote a compris que la compassion que nous éprouvons pour eux a presque toujours son origine dans le sentiment que nous pourrions très facilement nous-mêmes, dans certaines circonstances, être entraînés dans une calamité comme la leur. Et inversement cette compassion est d'autant plus faible que leurs actes nous paraissent se situer davantage en dehors de ce que nous sommes capables de faire : comment une personne normale, raisonnable peut-elle faire ça, pouvons-nous penser lorsque nous entendons parler de gens qui se sont mariés sans réfléchir, ont couché avec des membres de leur propre famille, tué leur amant ou amante dans un accès de fureur jalouse, menti à leur employeur, volé de l'argent ou laissé une tendance à l'avarice ruiner leur carrière. Persuadés qu'une cloison d'airain sépare notre nature et notre situation des leurs, confiants en notre supériorité morale, nous les regardons de haut et notre aptitude à la tolérance est remplacée par la froideur et la dérision.

Mais l'auteur tragique nous fait toucher du doigt une vérité presque insupportable, à savoir que toutes les folies et tous les crimes dont les hommes se sont rendus coupables au cours de leur histoire peuvent être reliés à des aspects de notre propre nature ; que nous portons en nous « la forme entière de l'humaine condition », dans ce qu'elle a de meilleur et de pire, de sorte que nous pourrions aussi être capables de tout dans les bonnes, ou plutôt les très mauvaises, circonstances. Une fois que des spectateurs ont été amenés à prendre conscience de ce fait, ils peuvent renoncer à se croire supérieurs et se sentir plus

enclins à la compassion et l'humilité ; ils peuvent admettre avec quelle facilité leur propre existence pourrait être brisée s'ils se trouvaient un jour dans une situation où certains de leurs traits de caractère les plus regrettables, qui jusque-là ne leur ont valu aucun ennui sérieux, les entraînaient dans quelque horrible catastrophe – les laissant non moins honteux et misérables que le malheureux personnage auquel renvoie la manchette de journal : MONARQUE IMPLIQUÉ DANS UNE SCABREUSE AFFAIRE D'INCESTE.

4.

La pièce de théâtre qui correspondait le mieux à la conception de l'art tragique d'Aristote était *Œdipe-Roi* de Sophocle, représenté pour la première fois à Athènes lors de la fête de Dionysos au printemps de l'an 430 avant notre ère.

Le héros de Sophocle, Œdipe, roi de Thèbes, est vénéré par son peuple pour sa façon bienveillante de gouverner et pour avoir vaincu le Sphinx, le monstre qui avait longtemps menacé la ville, en résolvant ses énigmes, exploit qui lui a valu d'accéder au trône. Cependant, le roi n'est pas sans défaut. Il est impétueux et emporté. Longtemps avant le début de la pièce, il s'est querellé avec un vieillard obstiné qui refusait de s'écarter de son chemin sur la route de Thèbes et l'a tué. Mais l'incident a été dans une large mesure oublié, car bientôt éclipsé par la victoire d'Œdipe sur le Sphinx, une période de prospérité et de sécurité pour la cité, et le mariage d'Œdipe avec la belle Jocaste, veuve de son prédécesseur, le roi Laïos, qui était mort dans des circonstances mystérieuses, en se disputant avec un jeune homme sur la route de Thèbes.

Cependant, au moment où commence la pièce, un nouveau malheur s'est abattu sur la cité. La peste ravage la population. Les sujets désespérés se tournent vers leur famille royale. Le beau-frère d'Œdipe, Créon, va consulter l'oracle d'Apollon à Delphes, qui explique à sa manière sibylline que la cité est punie pour une chose impure en elle. Créon et d'autres à la cour pensent que cela doit être une allusion au meurtre non élucidé du précédent roi. Œdipe est d'accord avec eux et jure de veiller personnellement à ce que le meurtrier soit trouvé et châtié sans remords.

Le visage de Jocaste s'assombrit quand elle entend cela. Elle se rappelle soudain cette ancienne prophétie d'un oracle qui l'avait avertie que son premier mari, Laïos, serait tué par son propre fils. Afin d'écarter ce risque, quand le vieux roi et elle avaient eu un fils, le bébé avait été abandonné sur une montagne. Mais il avait été recueilli par des bergers et confié au roi de Corinthe, qui l'avait adopté. Devenu adulte, après qu'un oracle eut révélé au roi et à la reine que leur fils épouserait sa mère et tuerait son père, Œdipe s'était rendu à Delphes et à Thèbes, dont il était devenu le roi après avoir tué le Sphinx – ainsi que, en un regrettable incident, un vieillard obstiné qui refusait de lui céder le passage sur une route menant à la ville.

Jocaste, la première à comprendre ce qui s'est passé, se retire dans ses appartements royaux et se pend. Œdipe la découvre pendue, détache son corps et se crève les yeux avec la broche de sa robe. Il embrasse pour la dernière fois sa fille Ismène, trop jeune pour comprendre le malheur qui frappe ses parents, et, banni de Thèbes et déshonoré, mène une vie errante sur les routes de l'Attique, guidé par son autre fille Antigone, jusqu'à sa mort.

5.

Nous pourrions répliquer que de tels actes – tuer notre père et épouser notre mère – ne résultent pas d'erreurs de jugement que beaucoup d'entre nous sont susceptibles de commettre. Mais l'énormité de l'*hamartia* d'Œdipe n'enlève rien à la portée universelle de la pièce. L'histoire d'Œdipe nous affecte dans la mesure où elle reflète des aspects choquants de notre propre nature et de notre condition: le fait que des erreurs apparemment légères peuvent avoir les plus graves conséquences, notre aveuglement quant aux effets de nos actes, notre fâcheuse tendance à croire que nous maîtrisons notre destinée; la rapidité avec laquelle tout ce que nous chérissons peut être perdu; et les forces obscures, que Sophocle appelait « destin », auxquelles se heurte notre faible aptitude à raisonner et prévoir. Œdipe n'avait pas été exempt d'erreurs. Il avait cru orgueilleusement qu'il avait échappé aux prophéties des oracles, et paresseusement adopté la haute opinion que ses sujets avaient de lui. Son orgueil et son tempérament coléreux l'avaient incité à se quereller avec le roi

Laïos et une certaine veulerie l'avait empêché de relier ce meurtre aux prophéties des oracles à son sujet. Sa présomption lui avait fait oublier ce crime pendant de nombreuses années et blâmer Créon d'oser suggérer qu'il pourrait être coupable.

Pourtant, même si Œdipe est en partie responsable de son destin, l'œuvre tragique rend impossible toute condamnation trop rapide du personnage. Elle reconnaît ses fautes sans lui refuser pour autant une certaine compassion. Comme l'imaginait Aristote, les spectateurs quitteront le théâtre épouvantés mais compatissants.

6.

Si une œuvre tragique nous inspire un degré de sollicitude à l'égard de ceux qui échouent tellement plus élevé que celui que nous éprouvons d'ordinaire, c'est essentiellement parce qu'elle nous fait mieux percevoir les causes de l'échec. Savoir davantage est forcément, dans ce contexte, comprendre et pardonner davantage. L'œuvre tragique nous montre habilement les décisions et les actes minuscules et souvent innocents qui mènent de la prospérité d'un héros ou d'une héroïne à sa chute, et les rapports pervers entre les intentions et les résultats. De sorte que nous ne conserverons probablement pas longtemps l'attitude indifférente ou réprobatrice que nous aurions peut-être adoptée si nous n'avions lu que les grandes lignes d'une histoire d'échec dans le journal.

Au cours de l'été 1848, un entrefilet parut dans plusieurs journaux en Normandie: une femme de vingt-sept ans, Delphine Delamare née Couturier, qui vivait dans le bourg de Ry, non loin de Rouen, s'était lassée de la routine de la vie conjugale, avait contracté d'énormes dettes en achetant des vêtements et des articles ménagers superflus, avait pris un amant et, accablée de soucis sentimentaux et financiers, s'était suicidée en avalant de l'arsenic. Madame Delamare laissait une fille en bas âge et un mari éperdu de chagrin, Eugène Delamare, qui avait étudié la médecine à Rouen avant de venir exercer en tant qu'officier de santé à Ry, où il était aimé de ses patients et respecté par la communauté.

Un de ceux qui lurent cet entrefilet était un jeune homme de vingt-sept ans qui aspirait à devenir romancier et s'appelait Gustave Flaubert. L'histoire de Madame Delamare lui resta en mémoire et cela

devint quasiment une obsession pour lui, en particulier lors d'un long voyage en Égypte et en Palestine, et en septembre 1851 il commença à écrire *Madame Bovary*, roman publié à Paris six ans plus tard.

Une des nombreuses choses qui se produisirent lorsque Madame Delamare, la femme adultère de Ry, devint Madame Bovary, la femme adultère de Yonville, fut que sa vie cessa de présenter l'aspect d'un conte moral en noir et blanc. Le cas de Delphine Delamare, tel qu'il avait été relaté dans cet article de journal, avait été interprété par les commentateurs conservateurs provinciaux comme un exemple du déclin du respect pour le mariage chez les jeunes, de la commercialisation croissante de la société et de la perte des valeurs religieuses. Mais pour Flaubert, l'art était l'antithèse même d'un grossier moralisme. C'était un domaine dans lequel les ressorts du comportement humain pouvaient être, pour une fois, explorés à une profondeur telle qu'elle rendait dérisoire toute tentative faite pour expliquer ceux des saints ou des pécheurs. Les lecteurs du roman de Flaubert n'apprenaient pas seulement qu'Emma avait des idées naïves au sujet de l'amour, mais aussi d'où celles-ci venaient : ils la suivaient jusque dans son enfance, lisaient par-dessus son épaule dans son couvent, s'attardaient avec son père et elle, pendant les longs après-midi d'été à Tostes, dans une cuisine où leur parvenaient parfois de la cour un grognement de porc ou le cri d'une poule. Ils voyaient Charles et elle s'enliser dans un mariage bancal, comprenaient qu'il avait été séduit par la perspective d'échapper à sa solitude et par les charmes physiques d'une jeune fille, tandis qu'elle était mue de son côté par un désir de fuir une vie recluse, associé à son manque d'expérience des hommes en dehors d'une littérature romantique de troisième ordre. Ces lecteurs pouvaient compatir aux griefs de Charles contre Emma et à ceux d'Emma contre Charles. Flaubert semble prendre presque délibérément plaisir à contrarier le désir qu'a le lecteur de trouver des réponses sûres : à peine a-t-il présenté Emma sous un jour favorable qu'il la rabaisse en lâchant quelque remarque ironique, et au contraire quand le lecteur perd patience avec elle et a le sentiment qu'elle n'est rien de plus qu'une jouisseuse égoïste, Flaubert le ramène vers elle en lui disant quelque chose au sujet de la sensibilité de son héroïne qui le fait pleurer. Et lorsque Emma, après avoir perdu son rang dans la communauté, avale une poignée d'arsenic et se couche dans sa chambre pour attendre la mort, peu de lecteurs sont d'humeur à la juger.

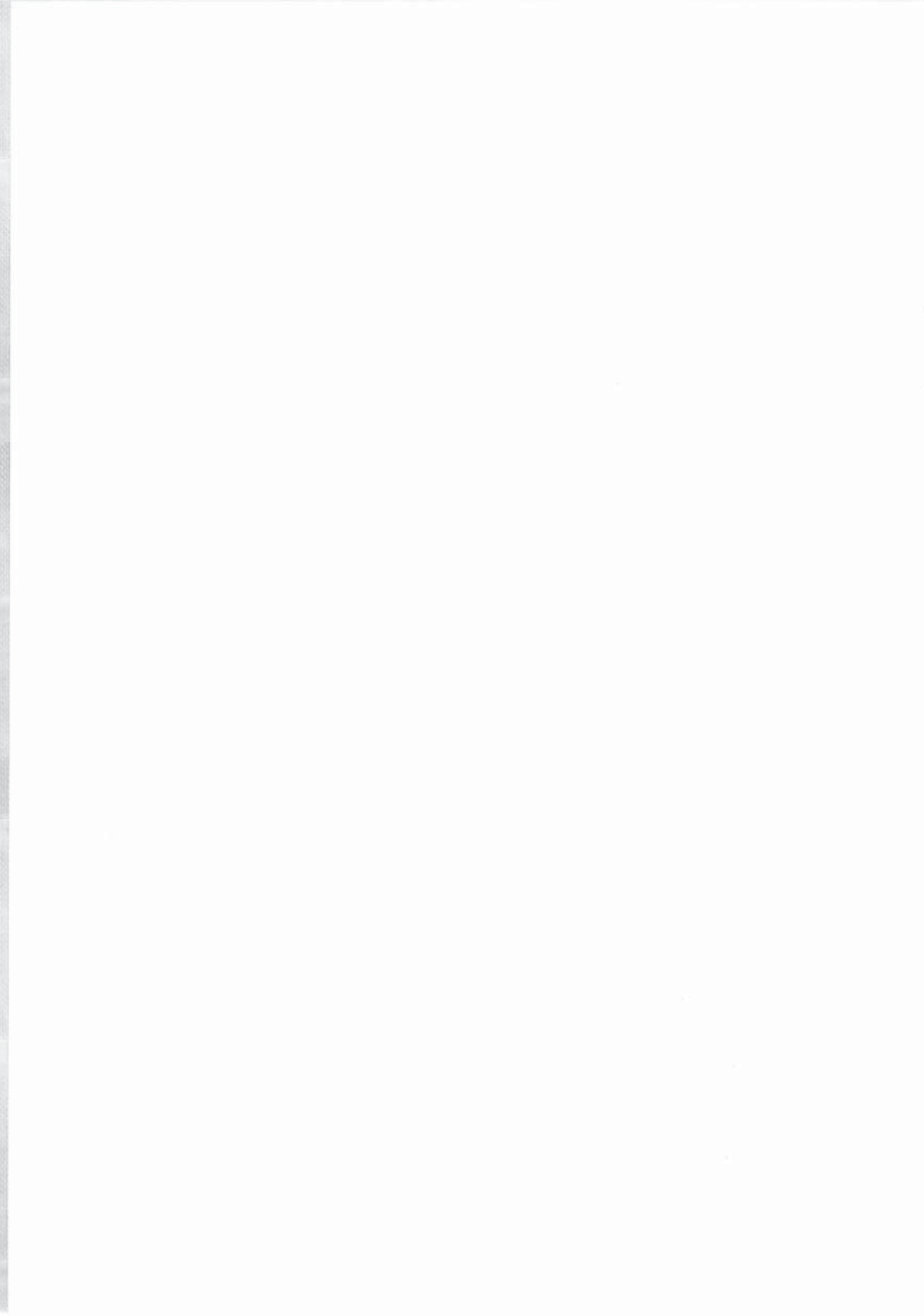
Nous terminons le roman de Flaubert en songeant avec effroi et tristesse qu'il nous faut vivre avant de savoir comment, et à quel point notre compréhension de nous-mêmes et d'autrui est limitée, à quel point les conséquences de nos actes peuvent être dramatiques et désastreuses, et à quel point les membres intègres de la communauté peuvent se montrer intransigeants et implacables en nous condamnant pour nos erreurs.

7.

En tant que lecteur ou spectateur d'une œuvre tragique, nous sommes aussi loin qu'il est possible d'être de l'esprit d'une manchette de journal telle que UNE FEMME ADULTÈRE, ACHETEUSE COMPULSIVE, AVALE DE L'ARSENIC, la tragédie nous ayant incités à abandonner le point de vue simpliste qu'on a d'ordinaire sur l'échec et la défaite, et rendus plus généreux envers les folies et transgressions inhérentes à notre nature.

Un monde dont les habitants auraient assimilé les leçons implicites de l'art tragique serait un monde dans lequel les conséquences de nos échecs cesseraient de peser si lourdement sur nous.

Alain de Botton



BIBLIOGRAPHIE

FRANÇAIS

Petite philosophie de l'amour, traduction de Raymond las Vergnas, Collection Empreinte, Denoël, 1994; Pocket: poche, 1997

Le Plaisir de souffrir, trad. Jean-Pierre Aoustin, col. Empreinte, Denoël, 1995; Pocket: poche, 1999; 10/18: poche, 2003

Comment Proust peut changer votre vie, trad. Maryse Leynaud, col. Empreinte, Denoël, 1997; Pocket: poche, 1998; 10/18: poche, 2001

Portrait d'une jeune fille anglaise, trad. Jean-Pierre Aoustin, col. Empreinte, Denoël, 1998; Pocket: poche, 2000; 10/18: poche, 2002; Vivendi Universal Publish, 2002

Les Consolations de la philosophie, trad. Jean-Pierre Aoustin, col. Bibliothèque étrangère, Mercure de France, 2001, Pocket: poche, 2003

L'Art du voyage, trad. Jean-Pierre Aoustin, col. Bibliothèque étrangère, Mercure de France, 2003

ANGLAIS

Essays in Love: A Novel, Macmillan, 1993

On Love (paru en Grande Bretagne sous le titre original: *Essays in Love*), Grove Press Inc., 1993, 1994, 1995; Picador USA, 1995

The Romantic Movement: Sex, Shopping and the Novel, Macmillan, 1994; Picador USA, 1994, 1996

Kiss and tell, Macmillan, 1995; Picador USA, 1996, 1997

How Proust can change your Life, Picador USA, 1997, 1998; Vintage Books, USA, 1997; 1998

How Proust can change your Life: Not a Novel. CD's: Audio Partners, 1999; CSA Telltapes, 2000

The Consolations of Philosophy, Hamish Hamilton, 2000; Pantheon Books, 2000; Penguin, 2001; Vintage Books USA, 2001

The Art of Travel, Hamish Hamilton, 2002, 2003; Vintage, USA, 2002; Pantheon Books, 2002; Penguin Books, poche, 2003

Status Anxiety: Hamish Hamilton, 2004

ALLEMAND

Versuch über die Liebe, Fischer Verlag, 1997; tb 2002, 2003

Isabel und ihr Biograph, trad. Heide Steiner, Fischer Verlag, 1997; tb 2002

Wie Proust Ihr Leben verändern kann, trad. Thomas Mohr, Fischer Verlag, 1999; tb 2000, 2003

Romantische Bewegung. Sex, Shopping, Liebesroman, trad. Helmut Frielinghaus, tb. 2002

Trost der Philosophie. Fischer Verlag, tb. 2002, Audio-CDs: roof Music; Tachelesi, 2003

Kunst des Reisens. Trad. Silvia Morawetz, 2002, tb. 2003

ITALIEN

Come Proust può cambiarvi la vita, trad. L. Ferrari, coll. Teadue, TEA (Tascabili degli Editori Associati) 1998, 2000; coll. Le Fenici tascabili, Guanda Editore, Milano, 2003

Cos'è una ragazza, trad. L. Ferrari, coll. Teadue, TEA, 1999; coll. Le Fenici tascabili, Guanda Ed., Milano 2003

Esercizi d'amore, coll. Narratori della Fenice, Guanda Ed., Milano, 1995, coll. Le Fenici tascabili, 2003

L'arte di viaggiare, coll. Biblioteca della Fenice, Guanda Ed., Milano, 2002

Le consolazioni della filosofia, coll. Le Fenici tascabili, Guanda Ed., 2000, 2002

Il piacere di soffrire, trad. di T. Sorace Maresca, coll. Narratori della Fenice, Guanda Ed., 1996; coll. Teadue, TEA, 1998

ESPAGNOL

Las Consolaciones de la Filosofía, trad. Pablo Hermida Lazcano, Santillana USA Publ. Company, 2001

Del Amor, Medica Panamericana, 1996

El Placer de Sufrir, Medica Panamericana, 1998

Les ouvrages d'Alain de Botton ont été traduits en près de trente langues.

www.alaindebotton.com : site très complet sur l'auteur

*Cette plaquette a été achevée d'imprimer
en mai 2004
sur les presses de l'Atelier Grand SA,
imprimeurs-éditeurs
au Mont-sur-Lausanne (Suisse)*