CHRISTIAN
SALMON

L'ART DU SILENCE

LES
LIENS QUI
LIBÈRENT

L'ART DU SILENCE

DU MÊME AUTEUR

Le Rêve mathématique de Nicolaï Boukharine, Paris, Le Sycomore, 1980.

Tombeau de la fiction, Paris, Denoël, 1999.

Censure ! Censure !, Paris, Stock, 2000.

Devenir minoritaire. Pour une politique de la littérature, entretiens avec Joseph Hanimann, Paris, Denoël, 2003. (Traduit en italien.)

Verbicide, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2007.

Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits, Paris, La Découverte, 2007. (Traduit en anglais, espagnol, italien, grec, serbe, coréen…)

Storytelling, saison 1. Chroniques du monde contemporain, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

Kate Moss Machine, Paris, La Découverte, 2010. (Traduit en anglais, espagnol.)

Ces histoires qui nous gouvernent, Paris, J.-C. Gawsewitch, 2012.

La Cérémonie cannibale. De la performance politique, Paris, Fayard, 2013. (Prix de l'essai 2013, traduit en anglais, espagnol, italien.)

Les Derniers Jours de la Ve République, Paris, Fayard, 2015.

Le Projet Blumkine, Paris, La Découverte, 2017. (Traduit en anglais, italien, espagnol.)

L'Ère du clash, Paris, Fayard, 2019. (Traduit en italien, espagnol.)

La Tyrannie des bouffons, Les Liens qui libèrent, 2021.

EN COLLABORATION

« Entretiens avec Milan Kundera », *Paris Review*, repris *in* Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

À bâtons rompus avec Bohumil Hrabal. Entretiens, Paris, Criterion, 1991.

Autodafé (revue du Parlement international des écrivains), Paris, Denoël, publiée de 2001 à 2005 simultanément en anglais, espagnol, portugais, italien, grec, russe.

Christian Salmon

L'ART DU SILENCE

Éditions Les Liens qui Libèrent

ISBN : 979-10-209-1141-4
© Les Liens qui Libèrent, 2022

À Lilly

Ce serait un livre non pas sur Kafka, mais avec Kafka dans le moteur. Comme un tigre :)

Lettre à mon éditeur

Prologue

La fiction menace le monde. Et le monde s'efforce de la conjurer. Voilà les termes d'un combat dont l'enjeu se perd sans cesse. Bien sûr, il y a la censure. Mais elle n'épuise pas les formes du contrôle. Et le monde se passe aussi de censeurs. L'auteur est parfois le meilleur agent du contrôle de la fiction. Autocensure, mais pas seulement ; nommé, identifié, introduit dans les salons, accueilli dans les académies, l'auteur suffit parfois à la tâche et, s'il ne s'y prête pas, s'il résiste, allant jusqu'à faire de cette résistance le sens et le but ultime de son art, alors l'histoire littéraire se charge de sa légende et de son œuvre ; voyez Gogol, Flaubert, Kafka…

Mais la littérature, arraisonnée, apprivoisée, jugulée, et de bien des manières, ne cesse pourtant de rebondir – ailleurs, aux confins de la langue et du territoire, bouleversant les usages, heurtant le goût et les tabous. Depuis toujours, depuis qu'écrire a cessé de se justifier par le fait de raconter ce qui est digne d'être rapporté et que la fiction ne se connaît d'autres droits que ceux de l'expérience possible ni d'autres fins que

d'explorer la nuit des devenirs humains, la littérature revendique son indépendance. Cela s'est vu ou pas. Cela s'est appelé Rabelais, Gogol ou Flaubert, Melville, Proust ou Kafka. C'est une lutte sans répit, un combat inégal qu'interrompent souvent le gong des hôpitaux psychiatriques ou simplement l'épuisement et la mort. Gogol signe sa reddition, brûle ses papiers et meurt. Kafka se tait et remet sa silhouette aux biographes et aux embaumeurs. Flaubert s'endort en colère. Si un spectre hante le siècle, c'est celui des combats de l'art interrompus, ou menés jusqu'au bout, au renoncement ou au silence, car le défi excède les forces humaines et l'art n'en peut mais – cela se poursuit : un combat continu. C'est ce combat que raconte ce livre.

Introduction

L'idée de ce livre est née pendant les semaines de confinement du printemps 2020. Du 17 mars au 10 mai, durant un mois et vingt-cinq jours, nous avons vécu une expérience inédite, individuelle et collective, intime et mondiale à la fois, expérience d'isolement et de silence. Jour après jour, le virus étendait son ombre sur la planète, bondissait de continent en continent, parcourait les rues désertes des villes, faisait le guet au bas des immeubles et, à la nuit tombée, venait se coucher comme un chien fourbe à nos pieds. La vie se retira dans un hors-champ intouchable, au-delà des fenêtres, pendant que – suprême ironie – le virus, sautant allégrement les frontières, jouissait sans entrave du nouvel espace-temps de la mondialisation.

Cette expérience inouïe – l'enfermement de la population mondiale – entravait notre rapport au monde et ébranlait jusqu'à la relation que nous avions avec notre propre corps. Nous regardions nos mains, et nous ne voyions plus en elles des membres de notre corps, mais de possibles voies de contagion.

Nos sens étaient comme débranchés et réinitialisés en une mise à jour quotidienne, programmée par le virus, un reset général de nos perceptions. Ils étaient en alerte, montaient la garde contre l'intrusion du virus. Sortir de chez soi devenait une opération de funambulisme au cours de laquelle le toucher pouvait nous mettre en danger à chaque pas. Une sorte de vertige du tactile se déployait dans nos moindres gestes. Notre corps était devenu suspect, objet d'une surveillance de tous les instants avant même que les applications numériques ne prennent le contrôle de nos allées et venues. Le confinement réalisait ainsi le rêve de toute société totalitaire selon Hannah Arendt : la mobilisation totale. « Son objectif est atteint, prévenait-elle, lorsque les gens ont perdu tout contact avec leurs semblables aussi bien qu'avec la réalité qui les entoure. Car en même temps que ces contacts, les hommes perdent à la fois leur faculté d'expérimenter et celle de penser. » L'avertissement de Hannah Arendt avait perdu son caractère théorique pour devenir un simple constat.

Le Covid-19 ne s'attaquait pas seulement aux tissus respiratoires des organismes vivants ; il menaçait les articulations du langage, la valeur référentielle des mots. Le soupçon s'infiltra partout. Le pouvoir multipliait les prises de parole, cherchant à rassurer. Mais son langage était contaminé lui aussi ; plus il parlait, plus ses discours paraissaient peu crédibles. À chaque moment de la crise, les autorités se contredisaient, se retournaient, et, à chaque retournement, elles en payaient le prix en termes de discrédit. La fausse monnaie des mensonges et des rumeurs se répandit, chassant la bonne. La confiance dans la valeur référentielle du langage

s'affaiblit en même temps que s'estompait le partage du vrai et du faux, de la réalité et de la fiction.

Au lendemain d'un discours de Donald Trump, une journaliste du *Washington Post* exprima ce discrédit dans une formule condensée : « Rien de rassurant dans ce qu'il a dit d'exact. Rien d'exact dans ce qu'il a dit de rassurant. » Un constat qui mériterait de passer à la postérité comme le slogan de cette pandémie. On ne saurait mieux exprimer en effet le hiatus qui s'est installé dans les discours officiels entre ce qui est exact et ce qui est rassurant, entre le domaine des énoncés vrais ou vraisemblables et celui des énoncés rassurants mais trompeurs. Le complotisme atteignit son paroxysme, certains allant jusqu'à mettre en doute l'existence même du virus ou échafaudant l'hypothèse de sa fabrication malveillante dans un laboratoire. La scène démocratique mondiale devint la planète du discrédit, là où règne le profond malaise de ceux qui ont perdu le commun et dont le langage est ruiné.

En quelques semaines, le confinement nous a plongés dans une expérience limite ; il a suspendu l'usage de nos sens, mais aussi les fonctions du langage et sa capacité à fluer l'expérience, à symboliser. Il a mis aux arrêts les individus, confinés dans leur espace privé, et suspendu la possibilité même d'une expérience communicable. Arrêt d'expérience qui consacrait l'impossibilité de tout récit.

Cette crise n'était pas seulement une crise sanitaire, économique ou politique ; c'était une crise anthropologique qui bouleversait notre rapport au temps et à l'espace, entravait ou paralysait notre liberté de mouvement, suspendait l'usage des sens et des plaisirs, le toucher, l'odorat, le goût, mais aussi

l'écoute et la parole. Elle enfermait l'espace et le temps de l'expérience. Confinés dans un espace clos, mais aussi dans un temps immobile, coupés du passé, auquel plus rien ne nous rattachait, tout autant que privés d'avenir, nous avons découvert la zone blanche, le degré zéro de l'existence.

Nous étions les citoyens d'un monde sans récit, comme un homme qui aurait perdu son ombre.

*

Depuis le 11-Septembre, à chaque crise, c'est la même équivoque qui refait surface. Après la stupeur initiale, les enjeux narratifs réapparaissent. Comment imaginer l'avenir ? Quel visage aura le monde d'après ? Et surtout : qui va avoir la main sur le récit de ce qui s'est passé ? Tout ce qui nous arrive depuis le 11-Septembre – terrorisme, catastrophe écologique, krach boursier, pandémie, crise géopolitique – nous lance un même défi narratif.

De récit et de littérature il a été beaucoup question pendant la crise du Covid. De toutes parts retentit un appel au récit aussi vague qu'instrumental : distraire, enseigner, faire sens, créer du lien, voire « cimenter » la nation ! Certains allèrent jusqu'à proposer de créer un « commissariat à l'énergie culturelle ». Les écrivains furent « *embedded* » dans cette guerre contre le Covid-19 comme les journalistes avaient été enrôlés par l'armée américaine dans la guerre en Irak. On leur ouvrit les pages « débat » des quotidiens. On les invita à rédiger leur journal intime du confinement. On fit circuler des pétitions pour la réouverture des librairies comme s'il s'agissait de

lits d'hôpitaux. On dressa des listes d'auteurs à lire pendant la pandémie. Boccace, Diderot, Defoe, Chateaubriand, cantonnés jusque-là aux programmes scolaires et universitaires, retrouvèrent les faveurs du grand public. Leurs récits relatant des épidémies, leurs drames et leurs douleurs relativisaient les nôtres, pensait-on. Ils furent les icônes du confinement, créditées d'une sagesse immémoriale face à l'effondrement de tous les récits. Devant le soupçon qui ruinait le crédit des gouvernants, devant le complotisme qui se répandait sur les réseaux sociaux, la littérature, le récit, la narration apparurent comme des valeurs refuge, l'étalon-or capable de remplacer la monnaie de singe des rumeurs et des discours officiels.

« Lisez », exhortait Emmanuel Macron dans son discours du 16 mars 2020, au cours duquel il décrétait le confinement de la population et appelait à une mobilisation générale contre le virus. « Retrouvez aussi ce sens de l'essentiel. […] La culture, l'éducation, le sens des choses est important. » Puis, quelques lignes plus bas : « Nous sommes en guerre. Nous ne luttons ni contre une armée, ni contre une autre nation. Mais l'ennemi est là, invisible, insaisissable, qui progresse. Et cela requiert notre mobilisation générale. » En quoi la lecture pouvait-elle aider à combattre le virus ? Cette injonction à lire avait de quoi surprendre. Elle s'inscrivait pourtant dans le droit-fil d'une conception que l'on pourrait dire « régalienne » de la littérature. Le Premier ministre n'avait-il pas déclaré dans son discours de politique générale, sans doute sous la dictée du président : « Nous voulons rester, redevenir peut-être, une nation de lecteurs […]. Lire rend libre. Plus encore que sous les ors de ses palais, la République vit dans ses bibliothèques. »

Dans un long entretien accordé au *Point* après son élection, le nouveau président avait expliqué que le livre et la lecture étaient importants à ses yeux dans la conduite des affaires publiques. « Quand on oublie de lire, on se trompe. […] On perd le rapport au sens, à l'intemporel. »

Un an plus tard, il précisait sa pensée dans un entretien avec la NRF : « Il y a toujours deux choses au sein du pays, deux dimensions qui ne se confondent pas : l'exercice du pouvoir et l'incarnation du pays. Ces deux dimensions entrent en tension lorsqu'il n'y a pas une histoire, un drame, le sentiment pour la société d'une destinée qui se joue. Les Français sont malheureux quand la politique se réduit à la technique, voire devient politicarde. Ils aiment qu'il y ait une histoire. »

Pendant tout son premier quinquennat, Emmanuel Macron s'est voulu un président narrateur, illustrant à merveille ce que la regrettée Joan Didion définissait comme « *a narrative-shaping political class* », une classe politique spécialisée dans la mise en forme narrative de la réalité. La crise du Covid lui donna l'occasion de mettre en œuvre cette politique du récit. Dans son allocution devant les représentants des milieux de la culture, le 7 mai 2020, le président convoquait la figure du vieux Robinson Crusoé : « Il y a dans l'enseignement de Robinson quelque chose de ce qu'on vit. Robinson, quand le naufrage est là, il ne se prend pas les mains dans la tête [*sic*] en essayant de faire une grande théorie du naufrage […]. Il prend d'abord du jambon et du fromage, mais il a en lui cette capacité à réinventer une histoire unique. » Le président incitait le monde de la culture à suivre cet exemple et à « aller dans la cale chercher ce qui va lui permettre de survivre : du fromage,

du jambon… des choses très concrètes… et accessoirement [à] trouver en soi cette capacité à réinventer une histoire unique. »

Chaque crise est pour un dirigeant politique l'occasion de hisser son personnage à la hauteur d'un destin collectif. Et comment le faire sans héroïser une fonction présidentielle qui, tout en restant confiscatoire et abusive dans le périmètre restreint de ses attributions et tyrannique envers les hommes, s'est révélée faillible dans l'organisation de la logistique des masques, des tests, des ventilateurs… ? Ce tour de passe-passe qui a consisté à substituer le destin romanesque du président à l'exercice de l'État a contribué à décrédibiliser un peu plus la parole publique, transformant la crise du coronavirus en une crise générale des discours autorisés, une crise de narration que l'on peut qualifier de crise de coronarration.

*

Mais de quel récit parlait-on ? Qu'attendait-on des écrivains dans cette mobilisation contre le virus ? Le champ littéraire est traversé de tensions, d'oppositions. Les usages du récit sont multiples, les types d'écrivains aussi, qui se distinguent par leur position, leur autonomie, leur engagement politique… Et surtout par leurs conceptions de la littérature. On peut distinguer deux types d'écrivains, deux *fonctions auteur* dans nos sociétés hyper médiatisées, dominées par le tohu-bohu des chaînes d'info en continu et des réseaux sociaux : les ambianceurs et les acousticiens.

Les ambianceurs vendent à la sauvette des histoires-miroirs dans lesquelles les gens peuvent se reconnaître. Ils surfent

sur les mythes que génère la pandémie, se nourrissent des questions laissées sans réponse par les pouvoirs, s'échangent et prolifèrent sur le marché noir des réseaux sociaux. « Pour expliquer un phénomène dont on a du mal à identifier l'origine, écrivait pendant la pandémie l'anthropologue Jean-Loup Amselle, on entend, aux quatre coins du monde, des discours qui s'opposent et empruntent aux croyances et aux coutumes, pour former des *épidémythes*. » Il en recensait trois principaux : le mystère du patient-zéro ; le mythe de Frankenstein ; la croyance en la sorcellerie et la magie (« Épidémythes », AOC, 30 avril 2020).

Face à l'hypercrise actuelle, nous avons besoin non pas de plus de mythes, mais de moins de mythes ; non pas de raconteurs d'histoires capables de nous occuper, de meubler le vide, de nous distraire ou de détourner notre attention, mais d'acousticiens. Contrairement aux ambianceurs, les acousticiens ne racontent pas d'histoires. Ils ont affaire à des phénomènes sonores, à la rumeur du monde ; ils sont absorbés par les vibrations inconnues, les musiques invisibles, les paroles gelées (Rabelais), le couinement animal (Kafka), le bégaiement (Beckett)…

En période d'épidémie, la littérature est un analyseur bien plus efficace que les récits stratégiques des *spin doctors* et des agences de communication. Non pas parce qu'elle nous ramènerait à l'« essentiel », au « sens », à l'« intemporel », comme le disait Emmanuel Macron, mais bien au contraire parce qu'elle nous plongerait au cœur de l'expérience de la pandémie. Comme le rappelait Philippe Lacoue-Labarthe, le mot « expérience » vient du latin *experiri*, « éprouver », dont le radical est

periri, que l'on retrouve dans *periculum*, « péril », « danger ». La littérature est un laboratoire dans lequel l'expérience des hommes est soumise à l'épreuve du danger. Kafka ne nous avait-il pas prévenus ? « L'histoire universelle est enfermée dans des chambres. »

Des récits qui pouvaient paraître énigmatiques jusque-là devenaient, à la lumière du confinement, lisibles, des prismes de notre condition. L'étrange devenait familier, l'absurde notre situation quotidienne, le non-sens langage. Les récits de Kafka, de Camus, de Beckett donnaient forme à l'expérience du confinement, expérience intime et collective d'un enfermement mondial des populations. Nous pouvions nous reconnaître dans des personnages comme Gregor Samsa, enfermés dans nos chambres, aux prises avec nos membres devenus étrangers, voire hostiles, ou comme certains héros de Beckett, cherchant chacun son « dépeupleur » à domicile, enfermés dans des espaces clos « assez vaste[s] pour permettre de chercher en vain. Assez restreint[s] pour que toute fuite soit vaine ». *La Peste* de Camus fut la bible de la pandémie. Kafka et Beckett en furent les grammairiens.

*

Si après chaque catastrophe nous nous tournons vers la littérature, c'est que, depuis le début du XXe siècle, elle en porte les traces. Elle en est la mémoire sensible. Une mémoire paradoxale, puisqu'elle enregistre, tel un sismographe, des vibrations inaudibles, des signaux imperceptibles qui précèdent les grandes secousses du siècle. Les romans n'éclairent

pas seulement leur temps, ils tissent des liens entre les époques. Ils préviennent des dangers ; ce sont des analyseurs et des avertisseurs, des guides. Nous mettons nos pas dans les leurs.

À chacune des étapes qui ont conduit de la Première Guerre mondiale à l'hypercrise actuelle (sanitaire, climatique, économique, géostratégique), des pans entiers du savoir accumulé depuis des siècles se sont effondrés, plongeant dans le silence et la nuit l'expérience des hommes. De cette histoire du silence, toute la littérature moderne témoigne.

En 1936, à ceux qui s'étonnent qu'il n'ait rien publié depuis des années, Isaac Babel répond : « J'éprouve pour le lecteur un tel respect que j'en perds la parole, je me tais. Je suis reconnu comme un grand maître dans l'art du silence. » « Tous les sons ont cessé, il n'y a plus aucun son », écrivait dès 1921 Alexandre Blok. Et, deux ans plus tard, Boris Pasternak : « La musique est prise dans les glaces. »

Le 26 août 1950, Cesare Pavese note dans son journal : « Je n'écrirai plus. » Il referme son cahier et se suicide le lendemain. Le 9 avril 1951, Sadegh Hedayat, premier écrivain moderne de l'Iran, traducteur de *La Métamorphose* de Kafka en persan, détruit ses textes et se suicide lui aussi dans une chambre d'hôtel à Paris. En 1983, alors qu'il n'a plus rien écrit depuis douze ans, Kateb Yacine tente de s'expliquer : « L'écrivain n'est pas une machine à écrire, et parfois son silence a la force d'un cri. Ce silence est le signe annonciateur d'une grève de l'écrivain. » Une leucémie l'emportera en 1989.

C'est sur son lit de mort que Kafka, rendu aphone par la tuberculose, a corrigé les épreuves de son dernier récit publié,

l'histoire de Joséphine, la souris cantatrice qui refusait de chanter.

En 1930, Francis Scott Fitzgerald avoua à Arnold Gingrich, le rédacteur en chef de la revue *Esquire*, qui le suppliait de lui envoyer un article pour justifier ses droits d'auteur : « C'est que je ne peux plus écrire. » Arnold Gingrich insista : « Scott, il me faut un manuscrit de vous. J'ai les administrateurs du journal sur le dos. Ils veulent savoir pourquoi nous vous payons. Même si vous remplissez une dizaine de pages en recopiant "Je ne peux pas écrire, je ne peux pas écrire, je ne peux pas écrire", cinq cents fois, je pourrai au moins dire qu'à telle date nous avons reçu un manuscrit de F. Scott Fitzgerald. — C'est bon, répondit Fitzgerald. Je vais écrire tout ce que je peux écrire sur le fait que je ne peux pas écrire. » Ce fut « La fêlure », récit d'une dépression et diagnostic bouleversant de la crise que traversait Fitzgerald, une nouvelle qui inspira à Deleuze ce commentaire : « L'écrivain est pénétré, du plus profond, d'un devenir-non-écrivain. »

Pourquoi écrit-on ? « La vieille et perfide question que la revue *Littérature* avait rajeunie au lendemain de la Première Guerre mondiale, n'a toujours pas reçu sa réponse, écrit Julien Gracq, c'est plutôt le fait de cesser d'écrire qui mérite d'intriguer. »

Ortega y Gasset affirmait que chaque homme a un projet essentiel – peut-être unique – qu'il voue son existence à refuser ou à accomplir, luttant pourtant presque toujours contre lui. Chaque homme, certes ! Mais il citait aussitôt en exemple

un romancier : Goethe en personne, qui aurait passé, selon lui, son illustre vie à trahir sa vocation authentique de romancier.

À partir des années dix-huit cent soixante-dix, Tolstoï est progressivement gagné par la tentation du renoncement. Le 11 août 1877, dans un accès de fureur, il écrit dans son journal : « Tais-toi ! tais-toi ! et tais-toi ! » À cette interdiction n'échapperont que quelques textes, dont *La Sonate à Kreutzer*.

Écrivain célèbre à quarante ans, Goethe se demande soudain, sur une route d'Italie, s'il ne ferait pas mieux de se consacrer à la peinture ou aux sciences naturelles. Comment expliquer cette tentation du renoncement chez des écrivains en pleine possession de leurs moyens, parvenus au plus haut degré de réussite dans leur art ? Imagine-t-on un Picasso jetant ses pinceaux au feu, un Bach délaissant la musique pour se consacrer aux mathématiques ?

*

Au début des années vingt, Ossip Mandelstam écrivait à propos de ses contemporains : « Ils sont catapultés hors de leur biographie comme les boules de billard de leurs blouses » (« La fin du roman », 1922). Comment peut-on être expulsé de sa propre biographie ? « Le sens du temps, imparti à l'homme pour agir, pour conquérir, pour mourir, pour aimer : voilà la trame de la biographie qui sert de pivot au roman européen depuis ses origines. » Or, constate Mandelstam, « à l'ère des puissants mouvements sociaux et des opérations de masse organisés […] le sens de l'existence

ne se règle plus sur d'autre principe que celui qui commande la collision des boules sur une table de billard ».

L'analyse de Mandelstam reposait sur sa propre expérience. Sa famille avait dû déménager dix-sept fois pendant son enfance. La pulvérisation de la biographie est un phénomène qui a affecté tout au long du XXe siècle la vie des Européens qui ont été arrachés au cours normal de leur existence par les deux guerres mondiales, les révolutions, l'exil.

En 1934, alors que les nazis venaient de prendre le pouvoir en Allemagne et que s'allumaient les bûchers des premiers autodafés publics, Hermann Broch, dans un texte peu connu intitulé « L'esprit et l'esprit du temps », écrivait : « Un mépris singulier et même presque un dégoût du mot s'est emparé de l'humanité. La belle confiance en la possibilité pour les hommes de se convaincre par le mot, le mot et la parole, s'est perdue radicalement. Jamais, tout au moins dans l'histoire de l'Europe occidentale, le monde n'a concédé avec pareille sincérité et franchise […] que le mot n'a pas de valeur, que cela ne vaut même pas la peine de chercher une compréhension mutuelle. […] Lourdement le mutisme pèse sur le monde, et c'est le mutisme qui précède le meurtre. »

« La vie s'est transformée en une suite intemporelle de chocs entre lesquels il y a des trous béants, des intervalles vides et paralysés », écrivait Adorno en 1945 pour décrire l'expérience du front lors de la Seconde Guerre mondiale. Son livre *Minima Moralia*, sous-titré *Réflexions sur la vie mutilée*, est constitué de 153 fragments, comme s'il n'était plus possible de ressaisir en un tout cohérent une expérience privée de toute continuité et livrée à des chocs incessants. « [L]a guerre est maintenant

dénuée de continuité, d'épaisseur historique, de dimension "épique" – au lieu de cela, elle recommence à zéro pour ainsi dire à chacune de ses phases […] elle est absolument au-delà de toute expérience. »

Pour Adorno (comme pour Freud avec sa théorie du choc traumatique), l'expérience ne peut se constituer qu'à l'abri de certaines protections psychiques, un écran derrière lequel « peut se constituer l'expérience », et « cette seconde guerre est absolument au-delà de toute expérience, tout autant que peut l'être la marche d'une machine par rapport aux mouvements du corps, lequel ne se met à ressembler à la machine que quand il se trouve dans un état pathologique ».

L'analyse d'Adorno prolongeait les réflexions de Walter Benjamin dans les années trente sur l'expérience traumatisante des combattants revenus du front. « N'avions-nous pas constaté, après l'Armistice, qu'ils revenaient muets du front, non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable ? » Trois ans plus tard, dans son essai *Le Conteur*, Walter Benjamin reprenait presque mot pour mot cette interprétation. Selon lui, la compétence narrative des peuples et des individus régressait jusqu'à disparaître lorsque l'expérience cessait d'être communicable et que se perdait « une faculté qui nous semblait inaliénable, la plus assurée entre toutes : la faculté d'échanger des expériences ».

« L'art de conter est en train de se perdre, écrivait encore Benjamin. Il est de plus en plus rare de rencontrer des gens qui sachent raconter une histoire. » Dans son essai *Expérience et pauvreté*, Benjamin avait avancé une des raisons de ce phénomène : « [L]e cours de l'expérience a chuté, et ce dans