

La littérature pense

Marc Guillaume

Pourquoi faudrait-il que littérature et philosophie coopèrent ?

Avant de soutenir cette injonction, on ne peut éviter d'observer que ces deux champs de pensée et de création partagent une singularité commune. La philosophie comme la littérature - plus généralement la poésie et l'art - sont des activités mentales qui échappent à l'emprise des exigences d'accumulation, de progrès, d'efficacité, car ce sont des activités liées à la langue-pensée humaine et au *vivre*, toutes choses en dehors du champ du *mesurable* scientifique, technique, économique...

Le temps de la géométrie des Grecs, lorsqu'elle était une propédeutique de la philosophie, est loin. Certes, les mathématiques peuvent rester une source d'inspiration pour le philosophe de l'âge moderne, mais pour l'essentiel elles s'inscrivent dans le mouvement scientifique général. Littérature et philosophie sont toutes deux les « oubliées » du *logos* fondateur de la science qui s'empare des autres champs du savoir, y compris celui des sciences sociales ; elles sont en dehors des pratiques numériques, des algorithmes nourris de *data*, de l'intelligence dite artificielle.

Cela conduit à amender la formule de Georges Braque concernant l'art et la science (« l'art est fait pour troubler, la science rassure ») : la littérature, en insinuant de l'inquiétude au sein du langage, préserve le flou et conserve la possibilité de dire l'incommensurable : c'est à la fois troublant et nécessaire, mais finalement rassurant; et la science s'enfermant dans la mesure et la recherche de précision et d'optimisation, qu'elle appelle vérité, est loin d'être toujours rassurante.

Ce retrait place donc dans un espace commun ou dans des espaces contigus littérature et philosophie, ce qui modifie la géographie traditionnelle des savoirs. De Francis Bacon aux Encyclopédistes, la littérature ainsi que la création artistique appartenaient au domaine de l'imagination bien séparé du domaine du savoir, des sciences, de la raison, le philosophe occupant une place intermédiaire quelque peu indéfinie (mais quand même plus proche du savoir que de l'imagination). Et plus le monopole de la science et de la technique comme source de tout « progrès » s'étend et s'approfondit, plus la littérature et la philosophie deviennent nécessaires, *plus elles doivent coopérer*, dans une résistance commune en quelque sorte, pour amorcer une forme nouvelle de résistance, de dissidence, de dé-coïncidence¹.

Dès 1956, dans *L'Obscolescence de l'homme*, un livre qui préfigure une partie de l'œuvre de Jean Baudrillard, Günther Anders exprime parfaitement l'urgence de cette coopération, la nécessité d'un rapprochement imposant au philosophe de faire un écart relativement à la démarche conceptuelle traditionnelle. Il souligne le « décalage prométhéen » entre nos facultés de conception et de fabrication et nos facultés d'imagination, d'où l'impératif qu'il propose : « Élargis les limites de ton imagination pour savoir ce que tu fais ».

¹ La littérature se développe vraiment en Occident quand la méthode scientifique commence à déployer sa maîtrise sur le monde, se mettant ainsi, sinon en opposition du moins en tension avec elle. En terre d'Islam, où la littérature relève essentiellement du conte dont l'attractivité est compatible avec la religion, cette tension qui a été et reste bénéfique, se développe peu.

*
* * *

C'est un lieu commun d'affirmer que la littérature «précède» la philosophie. Les philosophes le reconnaissent parfois tout en pensant, le plus souvent, qu'ils arrivent après pour transformer en concepts ce que les écrivains ont avancé sans prendre entièrement la mesure de ce qu'ils écrivaient.

Je souhaite m'écarter de cette approche. Non, la littérature ne *précède* pas la philosophie, pas toujours en tout cas, mais elle l'*excède* plutôt. La littérature pense, où plutôt elle donne un accès *spécifique* à des notions que la philosophie a du mal à cerner d'emblée. Elle déborde la langue et c'est, au moins en partie, ce débordement même qui lui donne le statut de littérature.

C'est en respectant cet accès spécifique, en acceptant ce principe de débordement que les philosophes, certains philosophes du moins, *coopèrent* avec la littérature. Par exemple François Jullien dégageant les concepts *d'inouï, d'incommensurable et d'intime*. Écrivain, notons-le tout de suite car cela établit une base de réflexion utile : « Car faut-il à tout prix dissocier l'analyse théorique et l'expression littéraire, la formulation conceptuelle et l'évocation du singulier, la phrase du philosophe et celle du romancier ? Pour tenter de *déborder* ma langue, il me faut bien à la fois l'une et l'autre. Plutôt que de vouloir compenser l'une par l'autre, il faudra conjoindre les deux »².

Ou encore Gilles Deleuze extrayant à partir de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* le concept de *structure autrui* ou celui de *suspens* à partir de *La Vénus à la fourrure*, sans oublier sa préface à *Bartleby* ni surtout sa lecture de Carroll. Au cours de cette extraction, la philosophie ne peut pas ignorer la spécificité de l'écriture littéraire³.

Car la littérature pense par tours et détours, par biais, en inventant un *chemin*, celui d'une fiction. Le philosophe, comme un notaire, peut bien en dresser l'acte, mettre de l'ordre, de la méthode, clarifier ou préciser de nouveaux concepts. Ce n'est pas rien, c'est même un travail exigeant et périlleux⁴. Mais la question demeure : le philosophe peut-il faire plus ? Peut-il coopérer de façon moins passive ?

Une telle coopération exige d'abord un travail de définition : qu'est-ce que la littérature, l'essence de la littérature, l'excès de la littérature. C'est en posant cette question préalable que le philosophe peut engager une coopération. Travail d'autant plus utile que, justement,

² François Jullien, *Ce point obscur d'où tout a basculé*, Éditions de l'Observatoire, 2021.

³ Gilles Deleuze s'est donné plusieurs écrivains comme *intercesseurs* qui lui ont permis de dire ce qu'il avait à dire, de parvenir à une pensée *nécessaire* : « La vérité dépend d'une rencontre avec quelque chose qui nous force à penser », *Proust et les signes*, PUF, 1964, p.25. La littérature peut constituer une rencontre, un *événement* qui survient et garantit la nécessité de la pensée.

⁴ Car, sans rigueur, la littérature peut servir de caution à des interprétations fausses ou superficielles. Deleuze en détaille un exemple dans sa présentation de Sacher-Masoch qui s'ouvre par la question : « À quoi sert la littérature ? ». Son texte montre ainsi, au passage, à quoi elle peut *desservir* quand elle est mal lue et à quoi *peut servir* le philosophe quand il dénonce ces mauvais usages. En l'occurrence son texte dénonce la construction (par les médecins) du terme sadomasochisme, « un de ces noms mal fabriqués, monstre sémiologique ». Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Les Éditions de Minuit, 1967, p.114.

la littérature lance un défi au philosophe, l'invite, en quittant la sécurité de méthodes éprouvées, à explorer de nouveaux chemins.

Car cette pensée du chemin rompt avec toute méthode. Quand la philosophie suit les chemins de la littérature, elle les enregistre pour les soumettre à sa méthode, dans une recherche de vérité (Sarah Kofman, *Comment s'en sortir ?* Galilée, 1983). Maurice Blanchot, partant de Nietzsche (« Nous avons l'art pour ne pas sombrer par la vérité ») développe l'idée d'un renversement radical opéré par la littérature : « Elle (l'œuvre) est sans preuve, de même qu'elle est sans usage. Elle ne se vérifie pas, la vérité peut la saisir, la renommée l'éclaire : cette existence ne la concerne pas, cette évidence ne la rend ni sûre ni réelle ».⁵

S'interroger en philosophe sur la littérature, c'est donc d'abord prendre une position de *cartographe*. Et se placer *entre* deux champs de pensée. S'interroger sur l'excès de la littérature, c'est devenir un philosophe singulier en creusant dans la philosophie une autre langue-pensée, en *important* une autre méthode de cheminement et *devenir aussi, par cette interrogation même, un écrivain singulier*.

Cette interrogation philosophique de la littérature peut être portée par des auteurs qui ont travaillé dans les deux champs, faisant œuvre de philosophe et d'écrivain, parfois de façon excellente ; mais beaucoup d'entre eux, paradoxalement, n'ont guère exploré une véritable coopération entre ces deux activités. Dans tous les cas, le véritable questionnement vient d'auteurs qui ont consacré l'essentiel de leur vie à la littérature, en premier lieu Georges Bataille et Maurice Blanchot ou des philosophes singuliers comme Gilles Deleuze et Jean Baudrillard. Et des écrivains également singuliers comme Italo Calvino, Alberto Moravia, Fernando Pessoa, Marguerite Duras.

*
* *

La littérature est l'essentiel, ou n'est rien

Dans son avant-propos à *La littérature et le mal*, Georges Bataille affirme que « La littérature est l'essentiel, ou n'est rien »⁶. Rien ou plutôt un simple divertissement, une écriture que Sartre qualifiait avec mépris de *prose* et que Proust appelait « littérature de simple notation ». La philosophie n'a rien à faire avec ce rien, avec ce divertissement : elle a à faire avec ce fait que *quelque chose comme la littérature existe*.

La première obligation du philosophe consiste à déconstruire ce terme courant de *littérature* qui, étrangement, peut recouvrir à la fois l'essentiel et le rien. Qui désigne la littérature qui est à la fois « rien » et presque tout ce qui s'écrit ; et aussi bien la littérature qui touche à

⁵ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 15. Il ajoute à propos de l'œuvre d'art : « Que l'œuvre d'art soit, marque l'éclat, la fulguration d'un événement unique ».

⁶ Dans son livre Georges Bataille a retenu huit auteurs : Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet. Cette distinction entre littérature et divertissement, Bataille l'applique aussi au jeu en distinguant un « jeu *mineur* qui n'est qu'une détente au cours d'une vie que domine le sérieux » et « un jeu *sacré* » ou « *majeur* » ou encore « *souverain* » dans son article consacré à *Homo Ludens* de Johan Huizinga, « Sommes-nous là pour jouer ou être sérieux ? », *Critique*, 1951.

l'essentiel et ne représente presque rien en termes quantitatifs. En s'efforçant ensuite de caractériser cette dernière et donc de dessiner la frontière entre les deux. En réalité, le terme de frontière est inadéquat : c'est plutôt une zone grise qui fait démarcation et nous verrons de plus que la littérature s'inscrit aussi, quand elle engendre des mythes, dans une autre dimension et une géographie plus complexe.

Essentiel. Que veut dire Bataille en utilisant ce terme large et vague ?

Il fonde l'essentiel sur la distinction entre communication faible (le langage ordinaire) et communication forte ou authentique. Cette dernière est en rapport avec ce qu'il nomme la *souveraineté* et il écrit même : « Il n'y a nulle différence entre la communication forte et ce que j'appelle souveraineté » (*op.cit.* p. 151). Rapport aussi avec l'indicible ou plutôt, me semble-t-il, avec *l'inouï* au sens de François Jullien. Dans son livre (p.149), il écrit : « Car l'existence humaine n'est en nous, en ces points où périodiquement elle se noue, que langage crié, que spasme cruel, que fou rire, où l'accord naît d'une conscience enfin partagée de l'impénétrabilité de nous-mêmes et du monde »⁷. Ajoutant plus loin (p.151) : « La question de la *communication* est toujours posée dans l'expression littéraire : celle-ci est en effet poétique ou n'est rien. » Plus loin encore : « La tâche littéraire authentique n'est concevable que dans le désir d'une communication fondamentale avec le lecteur (je ne parle pas de la masse des livres destinée à donner le change, à bon compte, au grand nombre). »

L'essentiel, dans un sens quantitatif cette fois, de la littérature relève de la prose et ne déborde pas du langage ordinaire. C'est la littérature à la fois médiocre et à succès : « Ce qui fait le succès de quantité d'ouvrages est le rapport entre la médiocrité des idées de l'auteur et la médiocrité des idées du public » (Chamfort). Pour ouvrir sur le cri, le spasme ou le rire, pour nouer une « communication fondamentale » avec le lecteur, toucher ces « nœuds » de l'existence, la littérature (essentielle) doit s'inscrire dans la forme poétique. Ce n'est pas seulement une question de style ou même de *ton*. Ce dernier est souvent le signe des grands écrivains mais la littérature dans son essence ne se soucie pas de ce qui les fait grands. La forme poétique que j'évoque et sur laquelle je reviendrai en conclusion se fonde sur *l'écart introduit par la métaphore*, dont la figure centrale est celle de *l'ellipse* dans le sens le plus large de ce terme⁸.

En termes métaphoriques : la prose *tourne en rond* autour d'une idée reçue, d'un récit ordinaire, d'une « singularité quelconque ». Elle ne cache rien, au contraire elle désigne explicitement, répétitivement, le centre du cercle qu'elle décrit. Langage ordinaire et circulaire. La littérature va à l'essentiel quand le centre autour duquel elle semble tourner se dédouble pour former les deux foyers, plus discrets, d'une ellipse. La littérature est alors *dé-coïncidente*, langage authentique, *elliptique et poétique*.

Le roman d'Italo Calvino, *Le Chevalier inexistant* (1959), en offre un exemple simple, parmi bien d'autres car toute l'œuvre de Calvino est tissée de telles ellipses. Les quelques pages qui

⁷ À propos de *Surveiller et punir*, Gilles Deleuze écrit que Foucault « met une joie de plus en plus grande dans ce qu'il écrit, un rire de plus en plus évident », alliant la description littéraire d'atroces supplices à l'analyse historique des dispositifs de pouvoir. *Critique* n° 343, repris dans Gilles Deleuze, *Foucault*, Les Éditions de Minuit, 2004.

⁸ Cf. Marc Guillaume, *Puissance de l'ellipse*, Galilée, 2023. Dans l'avant-propos au *Bleu du ciel*, Bataille écrit « Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été contraint ». La littérature issue d'un « moment de rage », d'une « épreuve suffocante » doit ex-primer, expier (« plaider coupable » écrit Bataille) ce qui manque au langage en se portant à l'extrême de ses possibilités.

laissent entendre que le Chevalier établi, lors d'une longue nuit, un rapport amoureux parfaitement réussi avec la veuve Priscilla, peuvent être lues comme un conte, une fantaisie pour enfants, décrivant un rapport immaculé. Le lecteur *inattentif* lit ainsi de la prose, distrayante, sans plus. Mais il peut aussi, devenant plus attentif, pressentir l'autre foyer de ce conte, à savoir ce paradoxe, pointé par maints philosophes, notamment Bachelard et Jankélévitch, ce dernier écrivant : « Pour aimer, il faut être, pour aimer vraiment, il faudrait ne pas être ». La passion amoureuse absolue implique un idéal, une limite : l'annulation de l'existence de celui qui aime. Suivant ce fil introduit par Calvino, je montrerai plus loin que le Chevalier peut devenir, cette fois pour le lecteur, une sorte d'*ami inexistant*, ou plutôt de *séducteur inexistant*, ou encore un *attracteur intime*.

Moravia, l'auteur et ses personnages

Un exemple plus complexe est proposé par Alberto Moravia (la littérature italienne semble particulièrement riche en œuvres allant à l'essentiel) dans un roman publié en 1965, *L'attention*. Ce livre peut se lire, lui aussi, comme un roman ordinaire et plaisant. Sa structure est cependant riche de plusieurs niveaux : l'auteur (Moravia), son narrateur, journaliste, qui se lance dans l'écriture de son Journal, lequel se dédouble en journal intime et en roman.

Le livre est *présenté* comme un journal dès la première ligne du prologue : « Avant tout, il me faut dire pourquoi j'ai écrit mon journal. » C'est en réalité un journal et un roman, comme l'affirme la conclusion : « Le roman, en somme, était le véritable protagoniste du journal et non moi, l'auteur du journal. Et ce journal était bel et bien un roman parce que je n'y avais pas raconté mon histoire mais l'histoire du roman que je projetais d'écrire. »

Cette ambivalence (fiction et réalité, roman et journal) évoque la pièce de Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur* (drame familial et pièce de théâtre) et d'ailleurs plusieurs éléments du journal confirment ce rapprochement. Notamment le désir du père et de la belle-fille, dans les deux œuvres, de « théâtraliser » leur relation ainsi que le personnage de la couturière proxénète. Sans aucun doute Moravia, dans cette œuvre, fait écho à Pirandello.

Ce roman-protagoniste-du-journal, n'est pas un roman ordinaire. C'est un roman qui raconte comment l'auteur prend lentement conscience de son rapport à la réalité. Une réalité qui inclut aussi bien des songes que, comme le dit le titre du drame de Calderon, la vie entière. Car, si les songes ne sont pas réels - au sens habituel de ce terme - le fait de rêver est réel. Ils contribuent à dessiner le second foyer, intime et incandescent, de l'ellipse que décrit toute existence humaine. Une réalité débarrassée de ce que l'auteur appelle *l'inauthentique*. Comment atteindre l'authentique, sinon par une « tâche littéraire authentique », Moravia donnant ici l'impression d'avoir lu Bataille.

Cela lui permet, par exemple, de prendre conscience de cette *transformation silencieuse* qu'il appelle corruption. « L'idée qu'au cours des années, je m'étais faite du roman comme manière d'entendre la réalité, m'avertissait... que la notion de corruption en tant que normalité dénuée de sens, routine quotidienne et insignifiante, était au fond une notion juste, précisément par le caractère de continuelle transformation "organique", pourrais-je dire... ».

L'effort littéraire authentique permet aussi d'accéder à l'inouï. Il faut citer ici le passage qui défait le nœud du roman constitué par l'amour du narrateur pour sa belle-fille et sa lutte pour ne pas succomber à l'inceste. Il lui avoue ceci :

« Dans le domaine des rapports existant au sein du monde réel, aucun rapport n'est aussi réel que celui qui existe entre un romancier et ses personnages. Même le rapport amoureux est

moins pur, moins ineffable, moins mystérieux, moins miraculeux, moins complet que celui-ci. Oui, je t'aime et je t'aime certainement d'un amour qui s'est libéré de ses ultimes scories comme un objet de métal qui a atteint son plus haut degré de fusion. Et pourtant, cet amour est moins limpide et moins réel que celui qui me permettra de te représenter dans mon roman, si jamais j'ai la force de l'écrire. »

Associer à un être aimé un écrit « qui le représente », en faire un personnage de roman, se choisir soi-même comme personnage, sont des pratiques courantes et revendiquées par beaucoup d'écrivains⁹.

James Joyce écrivant à Trieste une brève nouvelle (*Giacomo Joyce*, seize pages manuscrites publiées après sa mort) évoque un amour sans réciprocité pour une jeune fille : « Jeunesse a une fin. Cette fin la voici. Jamais elle n'aura lieu. Cela, tu le sais. Et après ? Écris-le, bon sang, écris-le ! de quoi d'autre es-tu capable ? »

Dans les situations de ce genre, l'écriture apparaît comme une consolation, une compensation, la seule chose dont on « reste capable »¹⁰. On peut aussi penser à Pirandello qui vécut plus de dix ans auprès d'une épouse malade mentale. Elle accusait son époux de vouloir la mettre à l'écart pour installer à sa place sa fille Lietta. Plusieurs fois, elle l'accusa d'inceste, à tel point que Lietta tenta de se suicider. En 1919, Pirandello finit par se résoudre à placer sa femme dans un hôpital psychiatrique. Deux ans après cet internement, il écrit *Six personnages en quête d'auteur*. L'écriture joue sans doute, ici encore, un rôle compensatoire.

Le rapport décrit et analysé par Moravia est plus radical. Certes, pour lui et pour Joyce, l'écriture est associée à un renoncement, renoncement à un lien incestueux, renoncement à une jeune fille qui se refuse. Mais, à partir de ce point de départ commun, ce renoncement est pour Moravia le contraire d'une perte, il ouvre sur un lien qu'il présente comme incommensurablement plus intense. L'auteur, ou plutôt son personnage, ne *reste pas capable*, comme l'écrit Joyce en introduisant la jeune fille aimée dans sa nouvelle, il *devient plus capable*, du moins s'il en a la force, en remplaçant le lien réel d'un amour libéré de ses scories, par un lien littéraire, celui qui se noue entre le romancier et son personnage.

Pour Moravia, l'écrivain apparaît donc comme celui qui *porte attention*, ce qui lui permet de découvrir ce qui est inauthentique. Et, pour porter attention, il doit créer un personnage avec lequel il entretient un lien ineffable, que ce personnage soit incarné, ou non, par un être réel : la jeune fille de Trieste, la belle-fille à demi « réelle » dans le journal, transfigurée dans le roman. Dans ces deux cas, ce n'est pas une identification, c'est autre chose et c'est plus. Et

⁹ Walter Benjamin évoque les personnages que Marcel Jouhandeau rencontre dans sa ville (Guéret, qu'il appelle Chaminadour) bien avant de les introduire dans ses romans, ainsi que lui-même sous le nom de *Monsieur Godeau intime*. Il note aussi les observations que faisait Marcel Proust pour créer certains personnages de ses romans, tels que le baron de Charlus. Il mentionne également l'humour avec lequel Mark Twain traite un personnage placé dans une situation inextricable : « C'est à cette personne de trouver la façon de s'en tirer, ou bien d'y rester ». *Walter Benjamin sur la littérature, Inédits radiophoniques*, Éditions Payot & Rivages, 2022.

¹⁰ De même, Elena Ferrante fait dire au personnage/auteur de *L'amie prodigieuse* lorsqu'elle prend conscience de la disparition de son amie Lila : « Lila va trop loin, comme d'habitude, ai-je pensé... Je me suis sentie pleine de colère... J'ai allumé mon ordinateur et ai commencé à écrire toute notre histoire dans ses moindres détails, tout ce qui me restait en mémoire ». Ici encore le roman, une saga de deux mille pages, naît d'une frustration et apparaît comme la compensation d'une perte.

c'est le cas général : Flaubert n'est pas Madame Bovary, ce qu'il n'a sans doute jamais déclaré, mais le lien avec son personnage est intense, ce qui explique la vraisemblance et le succès de la citation apocryphe.

Par ailleurs, le roman de Moravia propose un dialogue avec Pirandello. *Personnages en quête d'auteur* peut être entendu aussi comme *auteur en quête de personnages*. Dans sa pièce, les personnages ne rencontrent pas l'auteur - c'est lui, Pirandello, qui les a créés. Ils rencontrent seulement un metteur en scène, un médiateur qui n'est en quête de rien puisque son rôle est de suivre l'auteur.

La « communication fondamentale » avec le lecteur implique, en amont, un lien singulier entre l'auteur et son (ses) personnage(s). Ou parfois entre l'auteur et son « double », un double qu'il crée par son personnage, ici le roman, « véritable protagoniste du journal ». Ce roman, évoqué mais non écrit, est celui d'un auteur qui se libérerait de l'inauthentique. Et l'amour « littéraire » que l'auteur déclare à sa belle-fille, c'est aussi le lien qu'il veut établir avec son image dans le roman qu'il veut écrire - et aussi, au second degré, le lien de Moravia avec ses personnages, en particulier avec son double.

Ce lien, décrit dans des termes hyperboliques dans *L'attention*, semble être un passage obligé pour la plupart des grands écrivains. Simenon, par exemple, dans ses romans policiers mais surtout dans ses autres romans, est un créateur exceptionnel de personnages avec lesquels, pendant quelques semaines, il établissait un lien intense qui souvent le rendait malade¹¹.

Créer des personnages implique un travail de *dé-coïncidence* engagé par l'auteur lui-même : ce ne sont pas des personnages qui cherchent un auteur mais un *auteur qui crée des personnages*. Parfois même la distinction entre *auteur* et *personnage* s'efface, conduisant à la confusion des noms et à l'invention de pseudonymes. Pour marquer une distance avec son identité imposée par et pour les autres, l'auteur utilise un ou plusieurs pseudonymes - ou hétéronymes quand l'écrivain donne un nom à un personnage doté d'un statut d'auteur ayant une vie et un style propres.

Ce fut le cas, notamment, de Molière, Stendhal, Balzac, Kierkegaard, Pessoa, Simenon, Gary... et bien d'autres. Ce recours à d'autres noms n'est le plus souvent qu'un symptôme superficiel d'un ensemble de failles plus profondes : l'auteur, soumis aux tensions créatrices qui s'établissent entre son foyer identitaire et ce que j'appelle son foyer *altéritaire*, ne présente pas une cohérence mais plutôt une personnalité désarticulée entre sa « vie » et son « œuvre »¹².

¹¹ Beaucoup de romans de Simenon, particulièrement ceux qu'il qualifiait de « durs », sont construits sur des personnages cherchant à s'évader d'eux-mêmes, dont on peut penser que Simenon les inventait pour s'évader lui aussi, durement, de sa propre identité (il confie qu'il était parfois obligé de vomir quand il écrivait). Ce que certains ont appelé le mystère Simenon, l'écart entre une œuvre d'exception et un homme « ordinaire », plein de faiblesses et de travers, s'éclaire par le génie d'un auteur devenu un maître de l'ellipse dans la littérature. Ellipse dans son sens philosophique et aussi dans son sens littéraire : sa capacité de décrire une ville, un quartier, un milieu social, un personnage en quelques lignes.

¹² Ces écarts ont parfois été qualifiés de « mensonges » mais il s'agit en réalité de tensions engendrées par la création, tensions entre le vivre et l'écrit. Cf. *Le génie du mensonge*, F. Noudelmann, Max Milo

Les mythes, une autre dimension de la littérature

J'ai introduit mon propos en mettant en avant des « personnages » sous l'impulsion donnée par Moravia. Cela permet d'être plus clair, d'introduire plus progressivement à l'essence de la littérature. Car, même si la littérature n'est pas seulement création de personnages, c'est par cette création qu'elle s'articule le plus directement et le plus couramment à nos rapports avec les autres. Mais à la fin, et c'est utile d'y prendre garde dès maintenant, j'opérerai une sorte de dé-coïncidence. Le personnage n'est au fond qu'un subterfuge qui peut prendre diverses formes en permettant à l'auteur de s'éclipser, de devenir *personne*.

En même temps, le *personnage* ouvre une perspective qu'il est impossible de ne pas mentionner ici mais que nous n'explorerons pas. La littérature ainsi que d'autres dispositifs de création ont la puissance du collectif, la puissance d'*irradier* sur une collectivité et d'y répandre des images et des récits. La littérature a ainsi la puissance de créer des *mythes* à partir de personnages et de situations qui rentrent et s'installent pour longtemps dans la *mémoire collective*. Œdipe, Prométhée, Tirésias, Don Juan, la créature de Frankenstein, mais aussi, à un niveau plus folklorique et moins universel, Maigret, Tintin, Mr Pickwick, Le Petit Prince, les Trois Mousquetaires...

Cette littérature mythique qui englobe contes et légendes, oral et écrit - la production de mythes ne reste d'ailleurs pas confinée à la littérature, elle implique aussi théâtre, opéra, cinéma, créations plastiques - est évidemment très importante, on ne peut pas la rejeter dans l'insignifiance de la prose. Elle crée un *commun*, un *commun* de la culture et, à ce titre au moins, une coopération avec la philosophie et les sciences sociales va de soi. La psychanalyse, dès son origine freudienne, s'est particulièrement nourrie de certains mythes, peut-être même avec quelques excès. Ce champ de coopération suffit à montrer que l'opposition simple de Bataille entre le « rien » et l'essentiel ne suffit pas. La littérature en créant des mythes, ouvre de nouveaux possibles à la pensée. Elle ne se place d'ailleurs pas *entre* le rien de la prose et l'essentiel mais, *dans une autre dimension*, elle ouvre une nouvelle catégorie, celle de la littérature créatrice de mythes. Il ne faut d'ailleurs pas exclure que cette littérature mythique puisse appartenir, elle aussi et dans certains cas, à l'essentiel¹³.

Je n'explorerai cependant pas cette voie ouverte par la littérature. D'abord parce qu'elle débouche sur un chantier considérable déjà bien étudié, qui mérite à lui seul de nombreux et vastes développements. Ensuite, et surtout, parce que la question reste : la création d'un *commun mythique* fait-elle partie, à ce titre, de l'essentiel de la littérature ? ¹⁴

Éditions, 2015.

¹³ Dans les deux perspectives, s'impose un travail de *traduction* que Pessoa explicite parfaitement dans *Le livre de l'intranquillité* : « Pour transmettre ce que je ressens à quelqu'un d'autre, il me faut traduire mes sentiments dans son langage à lui, autrement dit, exprimer les choses que je ressens de telle façon qu'en les lisant, il éprouve exactement ce que j'ai éprouvé. Et comme ce quelqu'un d'autre n'est pas telle ou telle personne, mais tout le monde, je dois convertir mes sentiments propres en un sentiment humain typique, même si, ce faisant, je pervertis la nature véritable de ce que j'ai éprouvé ».

¹⁴ Créer un mythe c'est s'inscrire dans les idées reçues d'une époque et, en les symbolisant ou les

J'avancerai l'hypothèse que cet essentiel, même si des points communs peuvent apparaître, se situe dans un autre espace, un espace dans lequel la coopération entre l'écrivain et le philosophe est beaucoup moins engagée.

La lecture selon Proust

« La lecture nous donne des amis inconnus, et quel ami qu'un lecteur ! » Balzac, *L'Elixir de longue vie*, 1830. Cette adresse au lecteur a été ajoutée en 1846.

Nos rapports à autrui nous enferment dans les *cercles* de la vie « prosaïque ». Se libérer de ces cercles est la condition pour ouvrir un écart avec une identité qui nous est en partie imposée, pour accéder à ce qui est à la fois au plus profond de nous et qui ne se révèle que dans nos rapports les plus intenses et les plus *intimes* aux autres. Pour rendre possible et perceptible cette libération, cette *dé-coïncidence des cercles*, la littérature et la poésie sont d'autres chemins possibles.

C'est même leur principale raison d'être. En démarquant Pessoa - « La littérature c'est la preuve que la vie ne suffit pas » - on peut avancer que les expériences de la vie prosaïque ne suffisent pas, la langue commune non plus, il faut creuser un écart dans la langue pour la faire sortir de ses ornières, de son enlèvement. C'est le rôle de la littérature quand elle invite, explicitement ou implicitement, à cette libération, ouvrant un travail d'élaboration conceptuelle qu'elle amorce.

Cette libération, cet écart avec la vie prosaïque, décrits par Moravia à propos de ses personnages, sous une forme hyperbolique, sont aussi évoqués par Proust quand il place la lecture « au-dessus » de l'amitié. « Avec les livres, pas d'amabilité. Ces amis-là, si nous passons la soirée avec eux, c'est vraiment que nous en avons envie... Toutes ces agitations de l'amitié expirent au seuil de cette amitié pure et calme qu'est la lecture. »

Proust, dans cette citation et dans beaucoup d'autres textes, joue avec les mots. *Amis, amitié* renvoient le plus souvent chez lui à la forme mondaine, superficielle et souvent encombrante, de *l'attention à l'autre*, forme que Proust pratiquait avec soin et talent mais sans doute à contrecœur (et en s'en culpabilisant) et que certains appelaient, pour s'en moquer, de la *proustination*. Mais quand Proust écrit que la lecture est une « amitié sincère », une « amitié pure et calme », il donne à ces termes un tout autre sens¹⁵.

schématisant au mieux, s'adresser au plus grand nombre. Ou encore annoncer le paradigme d'une époque en train de naître. *Frankenstein*, le roman de Mary Shelley, appartient à la seconde catégorie et son œuvre crée le principal mythe de l'époque moderne. Un thème en apparence mineur dans le livre, celui de la méchanceté et de son origine, touche à l'essentiel. François Flahaut montre que pour rendre pensable la méchanceté la raison ne suffit pas et qu'il faut entrer dans le champ des tensions induites par le fait d'exister avec les autres ou contre les autres. C'est pourquoi il s'inspire de divers récits et notamment celui de Mary Shelley qui dit à demi-mot les *raisons d'être méchant que la raison et les bons sentiments ne connaissent pas*. Cf. François Flahaut, *La méchanceté*, Descartes & Cie, 1998.

¹⁴ Cf. *La lecture est une amitié, Proust, intégrale de ses préfaces*, Le Castor Astral, 2017.

Dans ses lectures, dans son écriture, Proust établit un lien évoquant une amitié sincère avec ses personnages mais c'est un lien *voilé* : masqué mais aussi biaisé ; voilé comme on le dit d'une roue déformée. On est (d'abord) lecteur de soi-même écrit-il et, pour se protéger de l'intrusion du livre dans son intimité, il associe étroitement son contenu à la mémoire du contexte de sa propre lecture. De même, quand il écrit une préface, c'est plutôt un prétexte pour défendre ses propres idées, quitte à contredire l'auteur qu'il préface. Être préfacé par lui, c'était s'exposer à « la douche écossaise de ses flatteries et de ses mots cinglants ». C'est pourquoi, son affirmation que « la lecture est une amitié » est à préciser, à compléter. Certes, la lecture conduit bien au-delà de l'amitié mondaine, de la « proustination », elle se rapproche de l'amitié intime, mais cette amitié pure est bien évidemment *sans réciprocité*, différence majeure avec l'amitié intime entre deux personnes réelles. Proust, finalement, préfère les *amis inexistant*s, ou dont il *réduit* l'existence, il fait des livres ou des auteurs des amis virtuels qui ne risquent pas de l'encombrer et qui lui permettent d'être « lecteur de lui-même ».

On comprend alors que le lien avec « ces amis-là », les livres, n'est pas aussi direct et intense que celui que Moravia établit avec les personnages qu'il fait naître dans ses livres, personnages étroitement liés à des personnes réelles. L'amitié pure et calme de la lecture chez Proust évoque le lien pur, ineffable, de l'écriture chez Moravia (la distinction lecture/écriture, en l'occurrence, n'est pas essentielle) mais la vraie différence, c'est l'effacement du réel chez Proust.

Il n'en reste pas moins que s'esquisse ainsi un premier rapprochement entre l'apport des relations ordinaires, prosaïques, à autrui, et l'apport de la littérature de simple notation (comme dit Proust). Et, parallèlement, un second rapprochement entre l'expérience d'un rapport *intime* - que l'amour et certaines formes d'amitié ou encore de fortuites et intenses rencontres permettent parfois de saisir – et l'émotion produite par la littérature quand elle touche à l'essentiel. Lire de la prose c'est fréquenter des amis, lire de la poésie et de la vraie littérature c'est rechercher des amis *intimes*. Dans les deux cas, le lien ainsi créé par la littérature est spécifique car il est dépourvu de réciprocité. Moravia, fait comme si cela importait peu, les personnages étant réels ou la copie d'un réel imaginé, tandis que Proust, tout au contraire, se rassure par cette absence de réciprocité¹⁶.

Traduction, attraction, séduction

« La littérature est communication. Elle part d'un auteur souverain, par-delà les servitudes d'un lecteur isolé, elle s'adresse à l'humanité souveraine » Georges Bataille, *La littérature et le mal*.

L'attraction qu'exerce la vraie littérature touche au plus intime du lecteur, à ce qui le bouleverse en le laissant incapable d'explicitement complètement les causes de son émotion. Erri De Luca le suggère simplement : « Ce que je cherche quand j'ouvre un livre c'est le passage qui a été écrit pour moi. Cet écart brusque d'intelligence et de sensibilité qui m'explique quelque chose sur moi. Ce que je savais être mais que je ne savais pas dire ».

¹⁶ Elena Ferrante, dans la saga de *L'amie prodigieuse*, procède comme Moravia. L'œuvre se présente comme le journal d'un personnage, Elena, décrivant la vie d'une amie réelle pour ce personnage. C'est d'ailleurs pourquoi ce roman est une véritable réflexion sur l'amitié et ses diverses formes.

Mais il faut être plus radical encore : écart en effet mais pas seulement écart qui sépare un « savoir être » d'un « savoir dire ». Le « passage écrit pour moi » déborde ces deux savoirs car il ne touche pas seulement le « moi ». Il s'adresse au lecteur pour l'attirer là où, comme l'écrit Bataille, « l'impossible sévit », là où « l'accord naît d'une conscience enfin partagée de l'impénétrabilité de nous-mêmes et du monde ». Cet impossible qui ne relève plus de la raison mais qui, en révélant les limites de la raison fonde du même coup sa puissance, se cache en chacun d'entre nous dans ce que j'appelle le *foyer d'ouverture*, d'ouverture à l'Autre – et qui *ne se révèle que par l'Autre*¹⁷.

À partir d'un *personnage* ou d'une *situation*, entièrement imaginés ou en partie extraits d'une réalité, l'auteur établit avec son lecteur un rapport intense, non d'amitié, car aucune réciprocité n'est possible, mais de *séduction intime* (la séduction, à la différence de l'amitié, est asymétrique). Pour cela, il réalise un saut, sans lequel les émotions sont incommunicables, pour tenter d'établir ce que Bataille appelle la communication forte. Cela demande un travail de traduction et c'est ce travail de traduction qu'effectue la littérature.

La situation décrite par Simone de Beauvoir dans un livre autobiographique, *Une mort très douce*, offre un exemple de ce travail de traduction¹⁸. La philosophe intervenant elle-même après l'écrivain, explicite ensuite son émotion : « Je ne tenais pas particulièrement à revoir maman avant sa mort ; mais je ne supportais pas l'idée qu'elle ne me reverrait pas. Pourquoi accorder tant d'importance à un instant puisqu'il n'y aura pas de mémoire ? » Et l'auteur conclut : « J'ai compris... que dans les derniers moments d'un moribond on puisse enfermer l'absolu » (p. 88). Le terme d'incommensurable serait plus précis que celui d'absolu (ou d'infini). Car cet instant ne s'inscrit pas dans l'ordre commun de la mémoire et de la temporalité.

Cet exemple est un cas singulier, justement parce que Simone de Beauvoir s'efforce de « comprendre », d'explicitation son émotion après l'avoir décrite - ce qui limite quelque peu la puissance littéraire de son œuvre . Certains écrivains suivent parfois son exemple mais la plupart se gardent d'un tel travail d'explicitation.

Avec raison. Car la puissance de la littérature se fonde d'abord sur l'*allusif*, la capacité d'évoquer, de suggérer en laissant du « jeu », le lecteur restant libre de suivre les « traductions » qui lui conviennent. Ce jeu est aussi un jeu de l'auteur avec le lecteur : ce sont

¹⁷ Cf. Marc Guillaume, *Puissance de l'ellipse*, Galilée, 2023.

¹⁸ Pessoa le détaille plus complètement dans *Le livre de l'intranquillité* : « Supposons que je sente tomber sur moi un vague dégoût de la vie, une anxiété née au fond de moi, qui me trouble et m'angoisse. Si je traduis cette émotion par des phrases qui la serrent de près, plus je la donne comme m'appartenant en propre, et moins je la communique aux autres.

Supposons cependant que je veuille la communiquer à autrui, c'est-à-dire, à partir de cette émotion, faire de l'art. Je cherche alors, parmi les émotions humaines, celle qui présente le ton, le genre, la forme de l'émotion où je me trouve en ce moment. Et je constate que le genre d'émotion banale qui produit, dans les âmes banales, la même émotion que la mienne, c'est la nostalgie de l'enfance perdue. Je tiens la clef de la porte qui mène tout droit à mon sujet. J'écris et je pleure mon enfance perdue... et cette évocation va susciter chez mon lecteur exactement la même émotion que celle que j'ai ressentie et qui n'avait rien à voir avec l'enfance.

Ai-je donc menti ? Non, nous nous servons du mensonge et de la fiction pour nous comprendre les uns les autres, alors que nous n'y parviendrions jamais par le seul canal de la vérité, pure et intransmissible ».

souvent les moments les plus intenses que l'auteur introduit de façon allusive, comme s'il souhaitait que seuls les lecteurs attentifs, ceux qui le méritent, y aient accès.

Ce recours à l'allusif ne réduit pas la force de ce qui est suggéré ; au contraire, il fait ressentir plus intimement ce qui n'est pas imposé : on ne dit pas précisément mais on laisse entendre indéfiniment¹⁹.

Selon un mode voisin, le style *elliptique* permet de laisser entendre plusieurs sens - un sens et son contraire ou un tout autre sens - ce qui contribue à la liberté et à la séduction du lecteur. Ces qualités ne relèvent pas d'un vague langage poétique mais de la capacité, par l'allusion ou la pluralité des sens, *d'atteindre le foyer altéritaie du lecteur*.

La littérature, par ces chemins détournés, tente de faire éprouver aux lecteurs la tension qui s'établit entre l'auteur et ses personnages (ou des situations), tension qui met en jeu le plus intime de l'auteur. Cette tension, qu'il s'efforce de traduire au mieux, fait *écho* chez le lecteur, et le touche, à son tour, au plus intime.

La vraie puissance de la littérature

Cependant, la puissance de la littérature ce n'est pas seulement cet *art du chemin*, c'est aussi et c'est surtout sa capacité de se nourrir du « vivre », et non de la vie, en y trouvant des situations, des événements et des personnages, des *attracteurs*, qui ont un pouvoir de séduction²⁰. Le « vivre » est en effet une immensité océanique de singularités, une immensité qui déborde infiniment le cadre conceptuel que les hommes ont pu construire pour tenter de le circonscrire. Comme l'écrit François Jullien, la philosophie a pensé la vie mais non pas le *vivre*.

Le sentiment de « vivre » est partagé par chacun comme un *commun*, partagé par tous ; nous sommes intimement frères face au vivre en tant qu'abstraction et situation de fait : être en vie. Et pourtant ce sentiment est concrètement éprouvé selon une diversité infinie de modalités. Certains nous semblent très proches et nous touchent par cette proximité même, nous nous identifions à eux ; d'autres, tout au contraire, nous semblent très éloignés, parfois totalement incompréhensibles et nous fascinent par leur étrangeté radicale. Le « vivre » c'est à la fois un commun de principe et un spectre qui va du plus proche au plus éloigné, au plus impensable, qui nous rassure ou nous inquiète mais nous fascine toujours intensément.

Nous lisons facilement les récits issus de ces rencontres avec le plus proche ou le plus lointain, elles permettent de découvrir des points singuliers inconnus de nous et sollicitent notre imagination. Ce sont des *attracteurs intimes* qui, comme un ami intime, mais un *ami* inexistant, nous touchent au plus secret de nous-même - « parce que c'est lui, parce que c'est

¹⁹ François Jullien, *De l'Être au Vivre*, Gallimard, 2015, p. 155-164. Et aussi *La transparence du matin*, Éditions de l'Observatoire, 2023.

²⁰ Ces attracteurs intimes prennent parfois des formes singulières. Un chat dans la littérature japonaise, un paysage ou un fragment de paysage (un arbre, un loup dans *Un roi sans divertissement* de Giono ou quelques troncs d'arbre éclairés par le soleil dans Proust lu par François Jullien). Ou encore des situations : la femme à la fenêtre de *La neige était sale* de Simenon, la rencontre de la veuve du criminel encore dans *Un roi sans divertissement*.

moi » - et nous ouvrent à d'autres possibles. Nous lisons plus facilement ces récits que les écrits conceptuels des philosophes et ils nous marquent plus profondément²¹.

La littérature est ainsi l'empire de la séduction et les écrivains sont des intercesseurs qui vont chercher dans cet empire les personnages et les situations qui ouvrent l'imagination du lecteur, qui mettent du *vivre* dans la vie. Et les « grands » écrivains deviennent eux-mêmes les intercesseurs auprès des philosophes, comme nous l'avons noté à propos de Gilles Deleuze. On pourrait même penser, dans les pas de Fernando Pessoa et de Jean Baudrillard, que la séduction s'est réfugiée dans les personnages littéraires, comme elle s'était réfugiée dans les « stars » décrites par Edgar Morin. Ces personnages sont, à l'image du chevalier inexistant de Calvino, capables de séduire parce qu'il n'existent pas dans le réel et permettent d'accéder à la communication *authentique* qu'évoque Georges Bataille : faire sortir de ce que l'on croyait constituer un « moi », entrer en résonance avec le plus intime du lecteur.

Le concept d'événement, au sens de Deleuze, convient à cette mise en évidence en invitant à chercher dans un grand texte littéraire les points singuliers, les *attracteurs* qu'il recèle. Non pas « l'événement dans le texte, mais le texte comme événement »²². Aller à l'essentiel de la littérature, comme Deleuze l'a fait maintes fois, c'est, au niveau de l'écriture comme de la lecture, traiter un texte comme un événement et, ce faisant, en reconnaître la puissance poétique.

L'alliance de l'écrivain et du philosophe

« Il n'y a rien d'aussi beau, d'aussi légitime et d'aussi ardu
que de savoir vivre cette vie. » Montaigne

Quelle coopération, ou plutôt quelle alliance, entre philosophie et littérature, finalement ? Le parcours que j'ai proposé apporte implicitement quelques réponses à cette question. Je me limiterai à résumer quelques arguments et à les prolonger brièvement.

La littérature, sous les formes très variables qu'elle a connues au cours du temps, diversité qui persiste encore aujourd'hui selon les aires culturelles, ouvre à ses lecteurs *l'accès à l'immensité du vivre*. Un accès privilégié et presque unique jusqu'au début du 20^{ème} siècle,

²¹ Pessoa encore : « Il existe des gens qui souffrent réellement de n'avoir pu, dans la vie réelle, vivre avec Mr Pickwick ni serrer la main de Mr Wardle. J'en fais partie. J'ai pleuré de vraies larmes de n'avoir pas vécu à cette époque-là, avec ces gens-là, des gens pour moi bien réels.

Les drames sont toujours beaux dans les romans, parce qu'il n'y coule point de sang authentique, pas plus que les morts n'y pourrissent, et d'ailleurs la pourriture n'est jamais pourrie dans les romans.

Quand Mr Pickwick est ridicule, en fait il ne l'est pas, parce que c'est un roman. Qui sait si le roman n'est pas une vie et une réalité plus parfaites que Dieu crée à travers nous, et si nous n'existons pas — qui sait — uniquement pour les créer ? Les civilisations semblent n'exister que pour produire l'art et la littérature ; et les mots, c'est ce qui nous parle et nous reste d'elles. Pourquoi ces figures extra-humaines ne seraient-elles pas réelles et véritables ? Cela me fait mal, dans mon existence mentale, de penser qu'il en est peut-être ainsi... »

²² Jean-Jacques Lecercle, *Polysèmes*, 7/2005, p. 249-264.

mais soumis désormais à la concurrence des œuvres cinématographiques et, aujourd'hui, des réseaux sociaux. Son rôle est donc essentiel pour tous, qu'il s'agisse de littérature populaire ou de grande littérature. Il l'est d'une façon spécifique pour le philosophe qui se doit de repérer les textes-événements, de les analyser et de les faire connaître. À l'instar d'un physicien qui n'observerait plus le réel et se cantonnerait dans ses modèles théoriques, un philosophe qui ne pratiquerait pas cet accès à la littérature s'enfermerait dans des systèmes abstraits, dans les routines de l'ontologie et se priverait de toutes les possibilités de dé-coïncidence offertes par les témoignages du vivre que les auteurs traduisent pour les lecteurs.

Grâce à cette pratique, le philosophe peut dégager *l'essence* de la littérature, en dresser la *carte*, repérer les *événements* d'une œuvre, nommer les écrivains essentiels. Comme Georges Bataille, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, François Jullien et quelques autres ont pu le faire. Dans ce mouvement, la philosophie aide à *mieux lire*, à mieux percevoir le texte comme événement, à découvrir ce qui est essentiel dans le vivre, notamment ce qui appartient à l'inouï et à l'incommensurable du vivre.

Un essentiel dont l'expression se fait de plus en plus rare. Non que la littérature devienne plus médiocre, plus de la prose qu'autre chose (il en était de même hier) mais parce que deux évolutions se développent.

D'un côté, la masse des lecteurs est moins sensible à la séduction de la lecture, moins disponible pour cette pratique qui exige concentration et lenteur. Pour le dire de façon abrupte, l'impérialisme du système technique de performance optimale, en développement sans limite, confirme les analyses de Günther Anders et se prolonge dans le diagnostic de Jean Baudrillard écrivant : « Dans notre système, une fonction est en voie de devenir parfaitement inutile, c'est la pensée »²³. Ajoutant : « Nous sommes depuis longtemps de vivantes chimères, mixtes étranges d'homme et de machine », rejoignant ainsi la notion de *cyberanimal* introduite par Jacques Derrida. Cela concerne la pensée en général et plus particulièrement la pensée du vivre. Pour conjurer l'avènement de ce meilleur des mondes pressenti par Aldous Huxley, la littérature, plus précisément la conjonction « de la phrase du philosophe et de celle du romancier » (Jullien) est la seule voie qui nous reste pour « élargir notre imagination » (Anders). Une conjonction qui peut nourrir aussi bien l'écrivain que le philosophe et les rapprocher : le premier prenant conscience du risque du futile et du convenu ; le second apprenant l'art du chemin et la poésie de l'allusif et de l'ellipse.

D'un autre côté, celui de l'écriture, la littérature perd progressivement son statut protégé de *réserve* garantissant l'accès à toute la diversité de la pensée du vivre. Jean-François Lyotard évoquait naguère l'urgence de créer des réserves de biodiversité intellectuelle, à l'image des *réserves naturelles* de biodiversité créées sur le territoire. Jusqu'à maintenant, la littérature avait conservé la possibilité de décrire sans censure toutes les turpitudes et toutes les parts maudites - excès, perversions, risques - du vivre. Faisant ainsi de plus en plus contraste avec une société posant comme fin l'éradication totale du Mal. Elle est aujourd'hui menacée de diverses formes de censure, y compris autocensure et rétro-censure, qui visent à la « blanchir », l'aseptiser, pour la rendre acceptable selon les valeurs dominantes. Nous nous retrouvons au plus loin de l'affirmation de Bataille : le Mal dont la littérature est l'expression « a pour nous la valeur souveraine... À la fin la littérature se doit de plaider coupable ». Elle est aujourd'hui en partie condamnée, sans jugement.

²³ Jean Baudrillard, *L'échange impossible*, Éditions Galilée, 1999, p. 141.

Le 14 février 1989, l'Ayatollah Khomeiny proclamait une *fatwa* appelant tous les musulmans à tuer Salman Rushdie, l'auteur des *Versets sataniques* et, fait nouveau, cette fatwa a été assumée par tous les courants religieux de l'Islam. Dans l'Occident, on ne brûle plus les livres, on ne les censure pas par décret religieux, mais, de façon plus insidieuse et tout aussi efficace, les auteurs soumis à une pression croissante ne se risquent plus à explorer ou à imaginer les fissures innombrables qui permettraient de subvertir un ordre social qui se sclérose.

Il importe donc, plus que jamais, que le philosophe, en tant que tel, prenne la défense de la littérature en voie d'involution. Qu'il montre en quoi elle est irremplaçable en explicitant les risques que pourrait entraîner son affadissement, sinon sa disparition.

Irremplaçable notamment, et c'est mon point de conclusion, car elle est la seule ressource de l'esprit humain capable de faire du « décalage prométhéen » une force plutôt qu'une faiblesse - une force à partir de cette faiblesse. Günther Anders ne se préoccupait pas de littérature et n'a pas vu la place spécifique qu'elle peut et doit conserver - et même renforcer - pour élargir l'imagination. Vouloir réduire les prétentions de la raison cartésienne d'où sont issues nos prodigieuses réalisations techniques et vouloir activer l'imagination (devenue incapable d'appréhender ces réalisations) sont des vœux pieux car on reste dans le classement et l'opposition. La littérature transforme le *décalage* en *écart* et c'est en habitant cet écart de façon créative, en explorant les tensions et les possibles qu'il crée, que la littérature devient *communication forte, authentique, créant ainsi un événement, un événement nécessaire*.

Georges Bataille termine son avant-propos à *La littérature et le mal* par cette phrase énigmatique : « À la fin la littérature se devait de plaider coupable ». Qui peut s'expliquer par ce qu'il écrit dans le prière d'insérer qui accompagne cette publication : « Le courage nécessaire à la transgression (des interdits) est pour l'homme un accomplissement. C'est en particulier l'accomplissement de la littérature, dont le mouvement privilégié est un défi. La littérature authentique est prométhéenne. L'écrivain authentique ose faire ce qui contrevient aux lois fondamentales de la société active. »

La littérature peut aussi *plaider l'innocence*, car elle nous libère, par un renversement salutaire, de ce que Günther Anders appelle la « honte prométhéenne », la honte de devoir son être à la nature, d'être *devenu* plutôt que d'avoir été fabriqué de façon rationnelle et optimale. La littérature en explorant le monde de la transgression et du Mal qu'incarnent ses *personnages*, nos frères et sœurs virtuels venus du monde du *vivre*, nous fait prendre conscience que quelque chose, finalement, fait obstacle à l'entreprise de maîtrise intégrale qui est la fin de la société contemporaine.