

Croire à ce monde-ci
Essai sur la fermeture de l'âme

Étienne Beaulieu

Number 1, Spring 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2226ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beaulieu, É. (2003). Croire à ce monde-ci : essai sur la fermeture de l'âme. *Contre-jour*, (1), 11–42.

CROIRE À CE MONDE-CI

Essai sur la fermeture de l'âme

Étienne Beaulieu

L'inconvénient (ou l'avantage) de tout scepticisme nécessaire est d'élever de plus en plus haut la barre de la certitude ou de la vérité ou de la croyance. On ne croit à rien par besoin de trop croire et parce qu'on croit encore trop quand on ne croit à rien.

Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*

S'élèvent de toutes parts aujourd'hui dans nos démocraties des voix dénonçant la transformation du droit au bonheur en un devoir de bonheur : il n'est plus suffisant, disent ces voix, de chercher à vivre une pleine vie d'homme, de tenter de mourir simplement d'une mort d'homme, mais en plus et surtout, l'époque impose la nécessité d'être heureux. La justesse de ce diagnostic rend inutile le dénombrement des conséquences de cette mutation du bonheur en dogme tant elles envahissent le quotidien en fixant la norme asphyxiante d'une « euphorie perpétuelle » (Pascal Bruckner) et d'une « festivité déchaînée » (Philippe Murray). Il n'y a qu'à tendre l'oreille à la rumeur du village pour constater que la recherche des conditions du bonheur, de laquelle sont nés les idéaux révolutionnaires de la modernité, a dégénéré au point de devenir à la fois une exigence tyrannique et un confortable lieu

de revendication. Tout se passe en effet comme si dans la modernité le travail humain, y compris celui de la pensée, s'épuisait dans la mise en place d'une civilisation du bonheur au point d'en oublier les exigences de la pensée elle-même. Nul doute en ce sens que l'obligation de vivre le bonheur au présent, sous le mode d'une mystique douteuse de la liberté, ait largement contribué à l'aplatissement contemporain du sens et des valeurs, que certains n'hésitent pas à qualifier de « défaite de la pensée » (Finkielkraut). Défaite paradoxale cependant, puisqu'elle résulte du triomphe des revendications des générations précédentes de penseurs, ainsi que de l'accomplissement d'un projet de civilisation plusieurs fois centenaire, devenu conscient de lui-même au moins depuis l'époque des Lumières. Or, si l'on cherche le pendant littéraire de ce projet philosophique, on le découvre dans une certaine idéologie romanesque, de laquelle découle, à son propre insu, la défaite de la pensée qu'elle dénonce bien souvent elle-même.

L'autre défaite de la pensée

Au nom de la raison, Kant et la majorité des penseurs des Lumières souhaitent une « sortie de l'homme hors de l'état de minorité ¹ » afin qu'il puisse s'acheminer vers l'âge adulte ou encore, en d'autres mots, vers l'âge critique. Au passage, la littérature, se détachant des Belles-Lettres, s'invente en se scindant en deux parts. La première s'oppose à ce monde alors naissant de la pleine lumière de la raison et recherche les anciennes puissances de la nuit dans les zones d'ombres restantes. La seconde, au contraire, s'accorde au projet des Lumières, prétend percer à jour toute forme de mystère et invente le roman, œuvre de la « virilité mûrie ² » d'une civilisation selon Georg Lukacs, en ce que s'y manifeste la lucidité de l'esprit revenu de toutes les illusions de l'imagination. Rendre l'homme à l'âge de raison et donner à lire des récits produits par la virilité mûrie d'une civilisation parvenue à l'âge critique constituent donc deux facettes d'un même projet philosophique et artistique. Autrement dit, le roman moderne, émergeant sur les ruines de la *romance* ou du *romancero*, naît à partir du moment (difficile à déterminer clairement, il est

¹ Emmanuel Kant, « Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières ? », dans : *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1985, p. 497.

² Georg Lukacs, *Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1968 [1920], p. 66.

vrai) où la raison devient un projet de civilisation et non plus seulement un objet de spéculations philosophiques. Passage à l'âge adulte grâce à la raison et accès à la virilité mûrie d'une civilisation coïncident ainsi dans l'émergence du roman, grâce auquel perce dans la littérature ce que Husserl appelait « le monde de la vie » (*Lebenswelt*) au sein même du monde des essences, jusqu'à ce que, comme aujourd'hui, la vie déborde le récit de la mort au point de l'abolir. Ce parcours, analysé jadis par Éric Auerbach dans *Mimèsis*, prend sa source dans l'Antiquité, avec la fameuse scène de la cicatrice d'Ulysse, premier passage « réaliste » de la littérature occidentale, mais s'affirme plus nettement à la Renaissance, dans *La divine comédie* de Dante par exemple, où l'on rencontre des vivants s'éveillant dans le monde des morts, jusqu'à *La mort de Virgile* de Broch, où, à l'inverse, Virgile s'enfonce dans la mort en ne mourant jamais, comme s'il s'agissait dans le roman moderne d'une autre dimension de la vie dans laquelle la mort n'existe qu'en périphérie, qu'en dehors de l'existence. L'œuvre du roman, par-delà toutes les œuvres singulières, consiste donc en une mise en évidence de la vie, jusqu'à ce que cette vie se fasse évidente au point de voiler la mort elle-même. Mais l'essentiel demeure le fait que, grâce au roman, l'existence comme telle soit mise au jour pour la première fois sous la lumière de la temporalité toute nouvelle du quotidien et sous l'angle des événements mineurs d'une vie, en opposition aux grands événements de l'épopée. Se montre ainsi dans le roman la disproportion entre *verba* et *res*, entre les mots et les choses, entre les idées et la vie. Et Don Quichotte s'élance à la suite d'Amadis de Gaule sur une terre où les livres demeurent dans les bibliothèques et où la fiction s'élabore en cédant au principe de réalité (sans que l'on s'aperçoive, cependant, que la réalité en question, si conforme à la critique soit-elle, est aussi fictive, sinon plus, que celle des livres de chevalerie de Don Quichotte ; il ne revient toutefois pas à l'époque de Cervantès de constater cela, mais plutôt à la nôtre, puisque s'y éprouve un principe de réalité maintenant plusieurs fois centenaire).

Certes, la comédie antique avait déjà touché à cet aspect de la représentation de l'homme par lui-même, par exemple quand Aristophane ridiculise, à tort ou à raison, les travers de Socrate dans *Les nuées*. Mais la nouveauté du roman se situe dans la possibilité de présenter l'existence basse sur un ton et dans un style non exclusivement humoristiques. Pour reprendre les termes aristotéliens de la *Poétique* (pour laquelle, il va sans dire, le

roman n'existe pas au sens où nous l'entendons), le roman, à la différence de l'épopée et de la tragédie (portant sur des sujets élevés et rédigées dans un style élevé), permet de parler de choses non nobles dans un style bas (la prose), sans pour autant chercher explicitement à faire rire, comme dans la comédie, qui porte soit sur un sujet élevé mais représenté dans un style bas, soit sur un sujet bas mais représenté dans un style élevé. On mesure, sous cet angle aristotélicien, la nouveauté absolue du roman : en ne se réclamant pas directement de la comédie et en prenant pour objet la vie elle-même, dans sa dimension prosaïque et représentée grâce à l'outil tout nouveau et bientôt acéré de la prose, le roman établit un rapport complètement nouveau entre la forme et l'esprit qui la porte, au point où l'on est en droit de voir dans le roman l'exception qui rend les catégories aristotéliciennes caduques et impose une lecture rétrospective dans laquelle toute œuvre devient une nouvelle exception et où émerge le régime paradoxal de la norme de l'exception dans lequel nous vivons. Mais malgré tout, le roman n'échappe pas complètement à son histoire, car le spectre de la comédie le hante toujours plus ou moins. En présentant l'existence humaine comme telle, le roman laisse entendre à quel point les dieux se désintéressent de cette misère et de cette petitesse. Le roman, dit Lukacs, est l'épopée d'un monde sans dieux, puisque ceux-ci se sont retirés de notre monde où il ne demeure d'eux que leur rire feutré, à peine audible, donnant à la vie humaine un caractère aussi dérisoire qu'inéluctable. Le roman forme en ce sens la contrepartie souvent "pessimiste" (mais pas toujours, on pense évidemment à Zola) du projet philosophique des Lumières. À tout le moins, il n'est pas exagéré de dire que l'essor du genre romanesque correspond effectivement à l'apparition de la "culture européenne", qui est issue de l'idée selon laquelle « le domaine de la vérité ne s'oppose pas à la vie ordinaire comme l'exceptionnel s'oppose au quotidien ou le sacré au profane ³ ».

Mais c'est exactement ici que tous les malentendus commencent. Car l'essor du genre romanesque n'a rien à voir, comme le croit Milan Kundera, dans un contresens pour le moins étonnant (duquel découlent toutes les apories de l'idéologie romanesque), avec une compensation à « l'oubli de l'être » dénoncé par Heidegger. Le roman, n'effectuant que la moitié du chemin, c'est-à-dire comprenant seulement la possibilité de ne pas opposer la

³ Alexandra Laigne-Lavastine, *Jan Patočka. L'esprit de la dissidence*, Paris, Michalon, 1998, p. 32.

vie ordinaire à la vérité, ne s'attache, dans sa version kundérienne, qu'à la vie ordinaire et oublie l'exigence de remontée vers la vérité. Il faut bien voir en effet que le roman est loin d'être le « sauveur de l'être » et qu'il contribue au contraire, comme l'écrit lui-même Kundera, à « comprendre avec Cervantès le monde comme ambiguïté, [où ne demeure,] au lieu d'une seule vérité absolue, qu'un tas de vérités relatives qui se contredisent ⁴ ». Étouffant l'être sous un tas de vérités relatives, le roman ne dégage aucunement une éclaircie heideggerienne dans l'être, mais épaissit au contraire le maquis d'opinions le recouvrant. Refusant de céder à tout désir de vérité, le roman, comme Montaigne, qui avait fait inscrire la devise antique *épéché* (« je suspends ») sur la porte de sa bibliothèque, suspend son jugement. Ce qui est exactement la devise de l'âge romanesque et du roman lui-même : « La bêtise consiste à vouloir conclure » disait Flaubert, comme s'il ne s'agissait pas là d'une conclusion, fût-elle provisoire, ignorant ainsi la bêtise nécessaire à sa dénonciation, tout comme celle que nécessite le geste même de concocter un sottisier, comme le fait Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues*. Or, c'est là une aporie de laquelle ne se départira jamais l'idéologie romanesque, qui sape l'opinion par une critique justifiée, mais ne lui propose cependant rien en échange, sous peine d'une contradiction insurmontable par laquelle le roman deviendrait lui-même son propre bouffon. Car, qui ne voit qu'il n'est possible de critiquer l'opinion seulement qu'en fonction d'une autre opinion ou encore au nom d'une exigence de vérité supérieure, que le roman s'interdit par ailleurs depuis son avènement ?

Mais avant de démêler ces contradictions, il convient de replacer un peu les choses en perspective. Puisque l'idéologie romanesque énonce ses principes par la voix de Kundera et que celui-ci tient à s'appuyer sur Heidegger, il faut mentionner que, d'un point de vue heideggerien, lorsque le roman aboutit à la vérité de l'absence de vérité, à la conclusion de la volonté de ne pas conclure, sans chercher à comprendre ses propres présupposés, il sort de l'art pour se faire discours. Car si le roman tient à prolonger la pensée du philosophe, il faut lui rappeler que l'arbitraire de « la marquise sortit à cinq heures », comme le disait Paul Valéry, n'est pas exactement l'objet du grand ouvrage de Heidegger, *Être et temps*, comme le croit Kundera⁵, et qu'il ne fait

⁴ Milan Kundera. *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 17.

⁵ *Op. cit.*, p. 15.

aucun doute que la relativité romanesque, qui se contenterait de sa seule relativité et se fermerait à toute autre forme d'ouverture, serait rangée par le philosophe, qui n'a jamais fait appel qu'à des poètes pour expliquer sa vision de l'art, dans la catégorie de l'ontique, parmi l'inauthenticité de l'étant, hors de la sphère de l'art. N'oublions pas en effet que, malgré la nécessité de la présence de l'être *à travers* l'étant, l'art a néanmoins pour tâche, selon Heidegger, la « mise en œuvre de la vérité ⁶ » et que l'oubli de l'être, le recouvrement de la vérité par l'étant, en conséquence, correspond plutôt, toujours selon une perspective heideggerienne, à l'entreprise romanesque elle-même, lorsqu'elle s'immerge dans le monde de la vie (*Lebenswelt*) et oublie de tenter la remontée vers la vérité, lorsqu'elle se fait véritable plongée de la pensée dans la privation de mémoire, dans un monde où la *léthée* (l'oubli) domine l'*a-léthéia* (la vérité). La tentative de légitimer l'entreprise romanesque par l'ontologie de Heidegger n'est donc pas seulement fondée sur un contresens, mais dénonce de surcroît l'aporie à laquelle mène tôt ou tard l'histoire du roman.

« Fais ce que voudras » : la modernité comme une gigantesque abbaye de Thélème

L'oubli de l'être qu'implique le roman donne figure au monde moderne que nous connaissons, dont la mémoire hypertrophiée par la commémoration se révèle par ailleurs étrangement défaillante et insouciant du passé vivant toujours en elle. Ce monde paradoxal, à n'en pas douter, résulte directement du triomphe de la « virilité mûrie » de l'âge critique et romanesque. Signe évident du paradoxe de ce triomphe : l'absence complète du sentiment de dette à l'égard du passé, même le plus immédiat, d'où est pourtant issue notre société de l'oubli. Comme le remarque l'historien Pierre Nora dans ses *Lieux de mémoire*, le passé n'existe plus aujourd'hui comme mémoire, mais seulement en tant qu'histoire, c'est-à-dire à l'état de stock mémoriel « en vrac » dans lequel on se promène comme dans le parcours d'un musée. Le garde-fou balisant le parcours des musées, empêchant de prendre pied véritablement dans un lieu de mémoire, marque la distance entre la modernité et la tradition, devenue

⁶ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1980, p. 37.

inaccessible et demeurant enfermée dans des pièces aseptisées et éclairées artificiellement. À plusieurs égards, cette rupture retentit encore dans l'art d'aujourd'hui, jusque chez Sorger, le narrateur de *Lent retour* de Peter Handke, qui se retrouve soudain, aux confins de l'Alaska, « seul, sans monde », comme la conscience exilée dans un espace et un temps lui demeurant étrangers, sans qu'aucune pré-compréhension comme celle de la tradition ne lui permette de s'y sentir chez elle.

Fatalement, cet écroulement du passé a eu pour conséquence l'élimination progressive du futur dans ce présent sans contour, plein d'une complaisance pour lui-même culminant dans l'absence de pudeur qu'offre l'inquiétant symptôme de la vogue contemporaine du récit *romanesque* de soi. Dans ce monde vidé de tout véritable mystère, où la conscience demeure seule, coupée de toute forme de grâce, règne avec impudeur la monade individuelle moderne, comme s'il s'agissait là du seul mystère digne d'attention, comme si en racontant son intimité, et souvent ses exploits sexuels ou sa folie, l'écrivain accédait aux arcanes de la pensée. Est-il besoin de donner des exemples contemporains tant pullule aujourd'hui cette mauvaise littérature ? Adorno remarquait déjà au milieu du siècle que « la littérature biographique et plus ou moins pornographique largement diffusée est un produit de la décomposition de la forme romanesque ⁷ ». Cinquante ans plus tard, en cette ère de dictature de la pensée romanesque, il est grand temps de prendre la mesure de cette observation et de remarquer que l'appauvrissement sans précédent de la vie de l'esprit, que manifeste la dérive sexuelle, immoraliste et subjectiviste formant un courant majeur de la littérature d'aujourd'hui, procède directement du dérapage ontologique du roman et n'est que la conséquence du geste par lequel la pensée, quittant le monde des essences (Lukàcs), s'immerge dans le monde de la vie, jusqu'à en oublier l'idée même de retour, jusqu'à en oublier que le monde de la vie n'a de sens qu'en regard de « l'ouverture de l'âme », pour laquelle « il existe autre chose que l'étant intramondain ⁸ » (Patocka).

⁷Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984 [1958], p. 38.

⁸Jan Patocka, « Comenius et l'âme ouverte », cité dans : Alexandra Laigne-Lavastine, *op. cit.*, p. 60.

Il ne fait plus aucun doute maintenant, après un long règne, que la pensée romanesque ne s'oppose pas au monde contemporain, mais en est au contraire le pur produit, en ce qu'elle valorise la libre opposition comme manière d'être au monde et donne à l'individu le droit, et bientôt le devoir, de s'opposer à tout ce qui n'est pas lui, à tout le non-moi. Si l'on recherche l'origine de la mystique contemporaine de la liberté, on la découvre effectivement dans les fondements de la modernité, dont le roman est l'expression, par exemple chez Rabelais, dans son *Gargantua*, où s'érige l'abbaye de Thélème, dont la devise, « Fais ce que voudras » est directement à l'origine de la liberté sans freins que l'on connaît aujourd'hui et qui culmine dans l'érection en dogme du fameux devoir de bonheur. On peut facilement entrevoir sous cet angle historique de quelle façon la réalité d'aujourd'hui procède du monde romanesque, « paradis imaginaire des individus ⁹ » selon Kundera. Car à quoi peut bien ressembler un monde où tous sont certains de ne plus avoir de certitude, où tous critiquent toute vérité sans se douter qu'ils affirment ainsi un souci de vérité d'autant plus grand, où tous s'inventent une liberté dont ils ne savent bientôt plus quoi faire sinon au monde d'aujourd'hui, transformé en une gigantesque abbaye de Thélème ignorant même la clôture de ses propres murs et se mesurant à l'absence de bornes, à l'absence de dehors, dans laquelle Patocka voit un symptôme de la fermeture de l'âme. Les ruines morales, et même métaphysiques, qui nous entourent résultent donc directement de l'hégémonie romanesque, ne laissant subsister qu'une multitude d'*ego* solitaires dans un monde vide. Au point où l'on ne peut qu'à peine entrevoir avec René Char « l'irréel intact *dans* le réel dévasté ¹⁰ ».

Lorsque le roman se borne à prendre pour objet le monde de la vie, le quotidien, l'existence en tant que telle, il donne certes avec justesse un versant positif à l'esprit, mais il l'écrase simultanément dans un abrutissement sans bornes quand il délaisse tout souci d'élévation et de vérité. Kundera remarque d'ailleurs lui-même cette complaisance du romanesque : « La tendance du roman dans les dernières phases de son modernisme : en Europe : quotidienneté poussée à l'extrême ; analyse sophistiquée de la grisaille sur fond de grisaille ; hors de l'Europe : accumulation des coïncidences les plus

⁹ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 192.

¹⁰ René Char. « Rémanence », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 457. C'est moi qui souligne.

exceptionnelles ; couleurs sur les couleurs. Danger : ennui de la grisaille en Europe, monotonie du pittoresque hors de l'Europe ¹¹». Constaté que la stricte peinture du monde de la vie a forcément pour corrélat un imaginaire débridé pouvant dégénérer en tout et n'importe quoi revient en ce sens à comprendre, avec le philosophe tchèque Jan Patočka, que, dans le monde contemporain, où règne un héritage douteux de la philosophie des Lumières, « la quotidienneté et l'orgie sont organisées d'une seule et même main ¹²». La lucidité de Patočka résume dans cette seule phrase toutes les apories de l'âge romanesque, le nôtre, puisque le roman, lorsqu'il choisit de montrer le monde de la vie et de ne montrer *que* le monde de la vie, quand bien même s'agirait-il du quotidien le plus banal, s'expose bientôt à tous les dérapages de la mauvaise littérature que l'on ne connaît aujourd'hui que trop et dont il faut bien voir avec Patočka toute la part orgiaque. Comme le dit Simone Weil, « il n'y a qu'une faute : ne pas avoir la capacité de se nourrir de lumière. Car cette capacité étant abolie, toutes les autres fautes sont possibles ¹³».

Le roman et la fermeture de l'âme

En conséquence, l'art et la pensée, contraints à la posture de la conscience malheureuse, se sont trouvés pratiquement exclus de l'impudeur de l'âge romanesque, explicitement liée par Kundera, « à l'Occident des Temps Modernes ¹⁴». On peut parler de l'impudeur des Temps Modernes au sens où Heidegger parlait de l'impudeur du système hégélien, dans lequel l'esprit quitte le monde de la contemplation pour entrer dans l'Histoire, selon un parcours tendant à la reconstitution de la totalité dans le temps. Hegel donne la formule de cet âge quand il souhaite que « la philosophie se défasse de son nom *d'amour du savoir* pour se faire *savoir effectif* ¹⁵». Bien appuyée sur l'effectivité du monde, sur sa résistance, la pensée se découvre un fondement l'amenant, selon une nécessité intérieure, dit Hegel, à se faire science, à se

¹¹ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 44.

¹² Jan Patočka, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, Lagrasse, Verdier, 1981, p. 122.

¹³ Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, UGE, 1967, p. 13.

¹⁴ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵ G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, traduction Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Aubier, 1991, p. 30.

comprendre comme une approche systématique de ce que la phénoménologie ultérieure appellera le « monde de la vie ». Cet âge de la pensée, toujours le nôtre, correspond à ce que Patocka nomme la « fermeture de l'âme », c'est-à-dire, selon un paradoxe apparent, « l'âme qui se définit par rapport à l'absolu », pour laquelle

il n'y a, à proprement parler, rien qui lui soit extérieur, rien qui puisse imposer une limite à son infinitude ou une restriction à sa liberté. C'est néanmoins cette âme infinie que nous qualifions paradoxalement de fermée. Elle est enclose sur soi parce qu'elle ne peut, précisément en tant qu'in-finie, rencontrer quelque chose qui ne soit pas derechef elle-même. Il n'y a pas pour elle de dehors, pas de problème dont elle ne doive venir à bout par ses propres forces et moyens intérieurs. Aussi voit-elle ses tâches essentielles dans l'optique de la domination, de l'accaparement, de l'annexion de l'étant¹⁶.

Aussi, à l'époque où la pensée s'est depuis longtemps plongée dans le monde de la vie et où le temps du monde fini semble depuis toujours commencé (Valéry), à l'époque où la modernité semble avoir fait main basse sur la presque totalité de l'étant, il demeure nécessaire d'affirmer qu'il existe autre chose que le repli dans les mystères de l'individu, dégénéralant dans le récit de soi contemporain et dans les philosophies de l'individu. Car le for intérieur, invention de la modernité, n'est qu'un semblant de dedans et ne forme en réalité qu'un faux refuge où le sujet, croyant se replier sur lui-même, ne prend en fait assise que sur la psychologie individuelle, dérivation de l'ancienne *psychê* (âme), sur laquelle comptent aujourd'hui toutes les maisons de publicité, irriguées d'une « science psychologique » forcément toujours plus normative que descriptive. Croyant se replier en soi-même, on se retrouve en somme sur la place publique où règne la pensée spectacle de la psychologie et de laquelle une large part de la pensée romanesque se découvre complice à son insu. C'est dire que, dans ce monde où il y a maintenant beaucoup moins de dehors que de dedans, où tout semble extérieur et où il n'y a en conséquence plus de distinction entre le dehors et le dedans, il semble urgent de rappeler que la pudeur de la pensée ne commence que lorsque le fondement vient à manquer et que, par conséquent, il manque à la pensée contemporaine une certaine humilité qui

¹⁶ Jan Patocka, *L'écrivain, son « objet »*, Paris, Presses Pocket, 1990, p. 101.

ne peut provenir que du savoir de son manque de fondement. Si le roman, au départ, avait exactement pour projet de rappeler à la pensée que le monde est toujours plus ambigu qu'elle ne le croit, assurément, cette ambiguïté s'est aujourd'hui figée dans une univocité crispée qui ne permet au roman que de répéter la *doxa* du jour, s'appuyant maintenant sur l'équivocité même du roman. De toute évidence, le monde contemporain a depuis longtemps fait sienne la vision romanesque du monde, au point où il devient impossible d'entrevoir l'issue de ce monde sans dehors et sans âme, comme si « la seule issue deven[ait] la disparition de toute issue ¹⁷ ».

La guérison de la conscience malheureuse

Bien que le choix de l'intelligence semble commander, face à cette impudeur généralisée, de simplement se retirer, il semble qu'un « pas de côté » ne puisse que reconduire le même état de fait, puisque le dehors est maintenant aussi peuplé, sinon plus, que l'était jadis le dedans. La modernité ne cesse, depuis son avènement, de se mouvoir, comme le dit Blanchot, selon la « marche de l'écrevisse ». C'est-à-dire selon un mouvement latéral par lequel, quittant le centre de la scène et gagnant la frange la plus étroite de l'existence, logée entre le rien et le presque rien, la pensée se retire du monde, au point de ne plus « faire entendre qu'en marge de l'histoire, un sourd bruissement d'insecte ¹⁸ ». Car si l'on choisit de quitter la scène, il faut bien voir que c'est toute la réalité qui devient spectacle, propulsant ainsi la conscience dans un dehors sans limites, qui aboutit à la fermeture de l'âme dont parlait Patocka. Et ce retrait permet aussitôt le triomphe dont rêve la société marchande, notamment à travers l'avènement du cinéma, qui n'apparaît pas à la faveur d'une simple coïncidence au moment de l'hégémonie de la bourgeoisie, elle-même triomphe du spectacle. Rangées côte à côte face à la vie, comme dans un cinéma, cantonnées dans leur prise de distance du monde (mais où se produit une identification imaginaire d'autant plus puissante), les consciences sont devenues pour la plupart de pures spectatrices du monde et laissent s'effectuer silencieusement, comme le montrait Hannah Arendt dans *Condition de l'homme*

¹⁷ Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 331.

¹⁸ *Ibid.*, p. 321.

moderne, la séparation radicale de la pensée contemplative et de la vie active, ce qui revient à accepter tacitement le principe hégélien de transformation de la pensée en savoir effectif.

Plus encore, la défaite de la pensée devient sans rémission lorsque la modernité se porte à la défense de l'art et de la pensée en les cantonnant dans une inoffensive recherche d'eux-mêmes, en les rangeant dans une vie contemplative parallèle et imperméable à la vie active (Arendt) ou encore en « prescrivait », comme le dit Adorno, « l'art comme une piqûre de vitamines pour hommes d'affaires fatigués ¹⁹ ». La modernité accentue encore la mise en spectacle de la pensée et se la subordonne quand, à l'inverse, elle favorise la critique de la société et prodigue un plein droit de subversion, grâce auquel il devient possible au penseur, à l'écrivain « d'être maître de tout, mais de n'être maître que de tout, de ne posséder que l'infini, auquel le fini manque, auquel la limite échappe. Or, on n'agit pas dans l'infini, on n'accomplit rien dans l'illimité ²⁰ ». N'ayant plus lieu ni cours, l'art et la pensée se transforment dès lors en un espace où toutes les transgressions sont non seulement permises, mais encouragées, entraînant la fin de toutes les arrière-gardes, comme de toutes les avant-gardes s'épuisant dans ce vide. Dépourvue de passé, comme de futur, réintégrée au cours même de l'histoire, la conscience malheureuse se voit ainsi l'objet d'une ultime tentative de guérison, puisque dans le royaume de la jeunesse éternelle et de la santé, c'est bien connu, les dieux sont devenus des maladies.

La critique et sa parodie critique

Ce mouvement aux multiples visages et plusieurs fois centenaire s'étend cependant aujourd'hui en même temps qu'il atteint sa pleine amplitude. La dénonciation de son hégémonie constitue un signe de son déclin prochain, de son ressac dans lequel les critiques s'y adressant risquent de s'évanouir avec elle, comme s'abolissent en logique les opposés relatifs. Car il n'est pas difficile de montrer que les multiples tentatives de subversion de

¹⁹ Adorno, *op. cit.*, p. 430.

²⁰ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 306.

cette subversion généralisée ou de dérangement de ce qui, innocemment, croit déranger ne freinent aucunement le mouvement, mais donnent au contraire un élan de plus à la rotation révolutionnaire et critique de la modernité. Tant et si bien que la critique se confond avec ce qu'elle critique et maintient debout ce qu'elle tente d'abattre. Par exemple, en critiquant la perte du sentiment d'autorité dans la société moderne, la critique demeure elle-même critique et sape du coup ses propres fondements en employant des moyens qui contredisent ses buts, en aboyant elle aussi avec la meute critique qui est à l'origine de la perte du sentiment d'autorité. Pour se soumettre véritablement à une autorité, et pour que cette dernière ne serve pas d'argument contre quoi que ce soit, la critique devrait se départir de ce qui en elle demeure critique, sans quoi l'autorité n'est qu'une marionnette que l'on agite contre quelqu'un d'autre et notre soumission n'est qu'une rébellion déguisée. Autrement dit, on ne réclame pas l'autorité : on s'y soumet tacitement, point à la ligne.

Constater cela, c'est apercevoir du même coup que la critique est intimement solidaire de son objet et qu'elle ne peut se maintenir elle-même qu'en ne croyant pas à sa propre action, qu'en se retirant elle-même de ce qu'elle critique dans une comédie mimant la véritable vie de l'esprit. Il n'y a ainsi aujourd'hui plus aucun risque à adopter le point de vue critique, à se désolidariser, à désertier, tant cette fuite dans le doute est devenue le présumé de tout ce qui s'écrit et se pense, depuis les sphères les plus intellectuelles jusqu'à la publicité, faisant aujourd'hui fond sur la critique de ses propres procédés. Demander à l'art ou à la pensée de se faire le lieu d'une prise de distance critique, c'est en ce sens confirmer les présumés contemporains les plus admis, c'est faire le jeu de ce que l'on cherche à dénoncer, c'est confirmer la modernité la plus achevée et la plus certaine du bien-fondé de son doute, selon un paradoxe qu'elle ne peut qu'ignorer.

À tel point qu'on ne peut manquer d'observer que tous les discours adoptant une telle perspective critique sur l'époque sont ainsi condamnés à devenir une parodie d'eux-mêmes, selon le principe qui veut que « celui qui critique ou repousse le jeu, soit déjà entré dans le jeu ²¹ ». À la façon d'un boomerang, la critique se retourne contre celui qui la manipule, et jusque

²¹ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 21.

sur la présente critique, dans un effet de parodie généralisée qui est le trait fondamental de l'époque. Comme l'écrit Roberto Calasso dans son très bel essai sur *La littérature et les dieux*, « aujourd'hui tout ce qui se manifeste apparaît d'abord comme une parodie. La nature elle-même est parodie ²² ». Que la nature elle-même puisse apparaître comme sa propre copie, comme un trompe-l'œil parfait, comme si elle était l'œuvre d'une technologie efficace et bien dissimulée, comme une farce très bien montée, indique assez bien l'ampleur de la victoire complice de la pensée technique et de l'idéologie romanesque, cette dernière étant toujours à l'écoute « du rire de Dieu ²³ », Créateur de la farce de notre monde. La simple possibilité d'émettre une telle pensée, qui retire à la perception la plus immédiate toute immédiateté (d'où la distance et l'effet de parodie), est le signe d'un effondrement dont on ne saurait mesurer l'ampleur qu'en la rapportant à la consécration contemporaine de la pensée scientifique issue de la même vision du monde d'où sont nés le mécanisme des Lumières et le relativisme du roman. Qu'on me comprenne bien : il ne s'agit pas de décrier la science, la technique et la critique, qui possèdent leurs nécessités propres (entre autres, comme le montre Lévinas dans *Difficile liberté*, une possibilité accrue d'accueillir l'autre par le déracinement auquel elles confrontent l'être), mais de simplement chercher à freiner l'inflation des revendications d'une distance critique toujours plus grande. Si la critique s'avère indispensable à la survie de la pensée dans cette époque médiatique entre toutes, elle ne lui assure cependant aucune vie propre. En un mot : pas plus que les médias, la critique ne saurait se confondre avec la vie de l'esprit. Elle n'en a pas l'autorité tacite et doit toujours, à une critique, répondre par une autre critique. Elle ne peut donc par elle-même faire taire ses propres babils et caquets et permettre d'entrevoir une éclaircie dans ce maquis de parole. Elle ne peut non plus se sauver par elle-même, tant elle s'avère sa propre perte, tant elle sape ses propres fondements en cherchant à prendre une distance par des moyens qui, se retournant contre elle, la ramènent à ce dont elle cherche à se distinguer, c'est-à-dire au sens le plus commun : calomniant le babil, la critique se transforme à son tour en caquet.

²² Roberto Calasso, *La littérature et les dieux*, traduction Jean-Paul Manganaro, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 2002 [2001], p. 29.

²³ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 19.

Le centre décentré du roman

Cette ronde infernale des masques est l'œuvre de la modernité critique et de son complice, le roman. Le décentrement critique qu'elle implique était nécessaire il y a quelques décennies, mais est devenu aujourd'hui insupportable par son omnipotence. Il devient dès lors évident que le perspectivisme, par lequel les vérités glissent les unes sur les autres, empêchant toute forme d'autorité d'être entendue, se présente comme la doctrine informulée de l'époque, elle-même pénétrée de l'idéologie romanesque (car c'en est une), qui, selon Lukacs, veut que « le tout de la vie ne révèle en lui aucun centre transcendantal et n'admette point que l'une de ses parties s'arrogue le droit de le dominer ²⁴ ». La perte de la transcendance dans le monde romanesque s'énonce clairement chez Dostoïevski quand le romancier donne à lire l'essence même du roman en dépeignant, dans *Les frères Karamazov*, une société dans laquelle tous mentent sans vergogne et contredisent leur prochain à propos de tout, autant sur les matières divines que sur les recettes de cuisine. Dostoïevski met ainsi à nu la dynamique profonde du roman, qui est l'opposition des uns et des autres (dans la jalousie, l'envie ou autres motifs semblables analysés par René Girard), sans égard au contenu de ce qui les oppose. Quand Fiodor Pavlovitch contredit son fils sur l'existence de Dieu et que cette « discussion » dégénère en coups de poing, ce qui est réellement en question n'est aucunement l'existence de Dieu, mais la rivalité sexuelle des deux protagonistes, puisqu'ils partagent la même maîtresse. Et ce n'est pas un hasard si la question étrangement passée sous silence en étant si vivement discutée est celle de Dieu. Dostoïevski montre de cette façon l'impossibilité de tenir le point de vue de la transcendance dans l'univers romanesque, sans cesse ballotté par le jeu des forces en présence, manipulant les personnages et les forçant à mentir sans même qu'ils s'en doutent (tel est d'ailleurs le sujet de cet autre roman du roman qu'est *Les somnambules* de Broch). Cela à deux exceptions près : le *starets* Zosime et Aliocha, qui représentent le point de vue de la croyance pure et sont en conséquence réduits à la mort et à l'impuissance d'un quasi-mutisme. Ces deux personnages donnent un visage au centre décentré du roman, c'est-à-dire à la croyance sur laquelle se fondent toutes ces contradictions et qui contrebalance toutes les déclarations d'athéisme disséminées dans ce roman. Le roman de Dostoïevski s'élève ici à la généralité

²⁴ Georg Lukacs, *op. cit.*, p. 47.

du genre et montre que le roman n'a pas de sens sans l'affirmation au moins tacite d'une croyance dépassant toute forme de scepticisme par laquelle l'écriture et la pensée se rejoignent silencieusement dans l'affirmation de la vie de l'esprit. Ce qui signifie que les jeux de positions et d'oppositions du désir, par lesquels les hommes se renvoient la transcendance perdue en se prenant mutuellement tantôt pour des élus tantôt pour des déçus, aboutit à la loi qui veut que « tout soit faux dans le désir, que tout soit théâtral et artificiel, excepté la faim immense de sacré ²⁵ ». Tout véritable roman ne serait donc qu'une traversée du romanesque pour arriver à ce qui décentre le roman de lui-même, à son fondement muet, pudique et sans fondement, où il rejoint, avec Aliocha et le *starets* Zosime, l'exigence silencieuse d'une certaine poésie ou du moins, d'une certaine forme de vie de l'esprit échappant aux jeux du désir.

En conséquence, le roman peut bien s'attacher au monde de la vie s'il le désire, mais il doit surtout ne pas oublier de répondre à l'exigence de la vie de l'esprit, sous peine de dégénérer en insipidité, en une chose nulle et non avenue, en un bredouillage bientôt aboli. Ce qui revient à dire que le roman est la forme par excellence de la pensée dont le centre est le décentrement, ouvrant la porte à toutes les marginalités. Quand certains essayistes contemporains dénoncent le fait que « la société ait aujourd'hui la forme d'un beigne, personne au centre et tous en périphérie » (Jean Larose), on doit d'abord les féliciter pour leur belle formule, mais on doit surtout leur indiquer aussitôt qu'ils dénoncent ici, sans même s'en douter, l'idéologie romanesque sur laquelle ils s'appuient par ailleurs, et qu'ils font ainsi appel à une pensée orientée vers autre chose qu'elle-même. Ce qui signifie que le roman, en soi, n'est qu'une médiation, nécessaire certes, mais non pas suffisante et que l'âge romanesque est précisément celui où, comme le remarque déjà Hölderlin, « l'immédiateté [devient] impossible aux mortels, comme aux immortels ²⁶ ».

Mais si le roman est une médiation et, en conséquence, « n'est rien d'autre que l'identité à soi-même en mouvement ²⁷ », il n'en demeure pas

²⁵ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette, 1999, p. 97.

²⁶ Friedrich Hölderlin, « Fragments de Pindare », *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 969.

²⁷ Hegel, *op. cit.*, p. 39.

moins que le chemin ainsi parcouru ne peut l'être que dans la patience de qui sait dominer son impatience, mais n'en oublie pas pour autant le désir sans borne qui a mis son esprit en mouvement, la « faim immense de sacré » dont parle René Girard. Si, comme le dit encore Hegel, « l'impatience demande l'impossible, savoir, d'atteindre le but sans les moyens » et que la sagesse du roman consiste précisément à s'opposer à cette impatience en « supportant la longueur du chemin ²⁸», ce qui est exactement le *parcours* du roman, sa mise en route, son désir de mort lente, il ne faut cependant pas oublier pour cela que toute patience n'est qu'une impatience dominée et que l'impatience est le noyau de la patience sans lequel l'attente se transforme en oubli. Nul doute d'ailleurs que la pensée contemporaine ne se soit à ce point affadie et engloutie dans l'oubli que par cette transformation *a priori* de l'attente en oubli, par cette conclusion sceptique de l'impossibilité de conclure, par cette sagesse de la patience trop facilement acquise et oublieuse de la souffrance de la patience (*patio* : je souffre), qui ne peut exister sans impatience. À la question : « De quoi souffres-tu ? », René Char répond par cette phrase inlassablement répétée : « De l'irréel intact dans le réel dévasté », comme si l'impatience poétique était le fondement de toute patience romanesque. Car sans le contrepois de la dévastation, sans l'idée de ce qui demeure intact, sans le sentiment que « malgré tous nos crimes l'âme du monde demeure intacte » (Jacques Brault), il n'y a ni souffrance, ni vie de l'esprit, mais seulement les ruminations bovines de nos existences unidimensionnelles.

Imposture du recours à l'autorité

L'ampleur du triomphe du roman est aujourd'hui telle, que le réflexe de la majorité devant des propos de cet ordre est de tout de suite dénoncer l'appel à une littérature édifiante, ou, dans le meilleur des cas, à une littérature à thèse, dont on connaît l'imposture depuis Jdanov et le Réalisme socialiste. Comme si en dehors du roman et de la société libérale dont il est l'expression, toute recherche de vérité devenait automatiquement une affirmation « de la Vérité totalitaire ²⁹ » (Kundera). La conséquence est directe, qui fait découler du triomphe du roman l'impossibilité de formuler quelque pensée un tant soit

²⁸ *Op. cit.*, p. 46.

²⁹ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 25.

peu pensante, un tant soit peu motivée par un souci de vérité (comme si toute pensée n'était pas une recherche de la vérité), sans se faire taxer de jugeur non patenté, sans se faire accuser de vouloir « se mettre au-dessus », sans déclencher le réflexe du « il n'y a pas de vérité », « il n'y a pas de morale », comme si l'on appuyait sur le bouton de mise en marche d'un automate. Tant et si bien que celui qui recherche le principe d'autorité doit bien apercevoir qu'il ne peut s'appuyer sur la pensée romanesque sans reconduire une contradiction insurmontable. Si l'on se plaint de la mollesse morale et du relativisme de l'époque, ou encore de l'absence de toute autorité et même du rétrécissement de l'avenir, que l'on aille voir à la source de la modernité : que l'on soit conséquent et que l'on se tourne vers le roman. Du moins, vers le roman décrit par Kundera, celui qui se joue du « souhait humain d'un monde où le bien et le mal soient nettement discernables ³⁰», celui aux yeux duquel « l'avenir ne représente pas une valeur ³¹». Si l'on consent avec bonne foi à cet examen, on comprendra que la pensée romanesque, ainsi conçue, contient en germe toute la médiocrité contemporaine, son absence d'élévation et se trouve à la source de l'abandon du souci de l'âme (Patočka). Mais il y a pire encore : sous couvert de se détacher de l'idéologie triomphante de la liberté, le recours à l'autorité que brandit aujourd'hui cette même pensée romanesque ne change rien à rien et ne fait qu'entériner le même état de fait moderne. Si on lit bien l'œuvre de Hannah Arendt, et non pas seulement par sections détachées, on découvre que le recours à l'autorité et la volonté de restaurer la liberté, bien loin de s'opposer, ne sont que deux faces du même phénomène moderne.

Le libéralisme et le conservatisme sont nés dans un climat créé par les oscillations violentes de l'opinion publique, et ils sont liés l'un à l'autre, non seulement parce que chacun perdrait sa substance même sans la présence de son adversaire dans le champ de la théorie et de l'idéologie, mais parce que tous les deux se soucient essentiellement de restauration ; et visent à restaurer soit la liberté, soit l'autorité, soit le rapport entre les deux dans une position traditionnelle. C'est en ce sens qu'ils constituent les deux faces de la même médaille, de même que leurs idéologies de la catastrophe et du progrès correspondent aux deux directions du processus historique en tant que tel. Si l'on admet, comme le font le libéralisme et le conservatisme, qu'il existe

³⁰ *Op. cit.*, p. 17.

³¹ *Op. cit.*, p. 32.

quelque chose comme un processus historique avec une direction déterminable et une fin, il ne peut évidemment nous mener qu'au paradis ou en enfer³².

Puisque d'une part la liberté doit faire autorité comme valeur pour être reconnue et que, d'autre part, « l'autorité implique une obéissance dans laquelle les hommes gardent leur liberté », sans quoi l'autorité ne peut faire véritablement autorité, il devient évident qu'autorité et liberté, comme la critique et son objet, se maintiennent mutuellement en cherchant sans cesse à s'abattre, et qu'elles sont complices l'une de l'autre sous couvert de s'opposer. Ainsi, lorsque l'on en appelle à la restauration de l'orgueil de servir, on fait de très belles phrases et l'on épate la galerie en exhibant son sens du devoir, mais en réalité on ne fait que reconduire l'état de fait auquel on croit s'opposer et l'on confirme implicitement, c'est-à-dire en profondeur, la logique moderne de revendication et de restauration qui est le cœur de la pensée critique.

Le roman et la civilisation de l'humour

De même, le continuel recours au rire, le dogme de l'humour érigé en festival et l'obligation officieuse de toujours pouvoir « rire de soi », proviennent encore de l'idéologie romanesque, héritière de la comédie, à tel point que l'on peut parler aujourd'hui d'une civilisation de l'humour. Mais cet humour partout consacré ne s'oppose pas au « grand humour » : il en est au contraire l'aboutissement exténué. Adorno l'avait déjà perçu il y a cinquante ans : « Ce qui était autrefois le comique s'émousse irrémédiablement ; plus tard, il dégénère en satisfaction béate et bruyante. Il finit par devenir insupportable. Mais qui pourrait encore rire de Don Quichotte et trouver drôle la dérision sadique de cet homme obligé de céder devant le principe bourgeois de réalité ? [...] Le rire, autrefois image de l'humanité, retombe aujourd'hui dans l'inhumain³³. » Pourquoi ne rit-on plus aujourd'hui de Don Quichotte ? Parce que le rire et l'ironie, salvateurs à la fin du Moyen Âge, assourdissent aujourd'hui complètement la vie de l'esprit et dégénèrent

³² Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 133.

³³ Adorno, *op. cit.*, p. 433.

dans notre modernité jusque dans « la badinerie, devenue la face grinçante et ricanante de la réclame ³⁴».

L'humour n'est pas seulement devenu une recette marchande, mais constitue aussi une confirmation des philosophies de l'individu les plus radicalement coupées de toute forme d'accès à l'art. Suivant Lukàcs, qui renouvelle ici la lecture hégélienne de l'œuvre de Jean-Paul, l'humour propre au roman a ainsi, comme toute écriture,

soif d'une substantialité plus vraie que celle qu'il est en droit d'attendre de la vie : c'est pourquoi il met en pièces toutes les formes et les limites de la fragile totalité que constitue la vie afin d'atteindre à la seule vraie source de vie, le Moi pur, dominateur du monde. Mais, en brisant le monde des objets, le sujet s'est lui-même réduit à l'état de fragment ; le Moi seul est resté un étant, mais son existence, elle aussi, s'évanouit dans la non-substantialité du monde en ruines qu'il a créé lui-même ³⁵.

Ainsi, le fameux humour romanesque, auquel tient tant Kundera, contredit exactement le projet de mise en lumière du monde de la vie assigné au roman : en éclatant de rire, la pensée romanesque détruit les fragiles dimensions réelles du monde et seul ne demeure autour de sa rudesse paillardes qu'un monde surdimensionné, gigantesque et bouffon comme l'univers de Rabelais. Qui plus est, dans cette subversion humoristique, qui « met en pièces toutes les formes », seule subsiste, dans ce monde dévasté, la plénitude outrancière du Moi, fière de sa domination, mais ne dominant bientôt plus rien, dans un néant incomplètement néantisé ressemblant à celui d'aujourd'hui. Car les « agélastes » de Rabelais (ceux qui ne rient jamais) sont aujourd'hui en voie de disparition, tant sont devenus légion, dans cette civilisation de l'humour, ceux qui voient dans le rire « la perte de la certitude de la vérité » et qui clament fièrement par leur rire leur prise de distance du « consentement unanime des autres par lequel l'homme devient individu ³⁶». Le recours généralisé au rire se découvre dès lors complice d'une subversion et d'un individualisme négateur

³⁴ *Op. cit.*, p. 432.

³⁵ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 46.

³⁶ *Op. cit.*, p. 192.

de l'art, si tant est, comme le croit Blanchot, que l'on entre dans l'œuvre en passant « du *je* au *il* ³⁷», c'est-à-dire du Moi à ce qui le dépasse, à ce qui l'appelle au dépassement vers l'autre et ne saurait se cantonner dans le « Moi pur », qui n'est qu'une « ruse du moi » par laquelle l'ego « sacrifie le moi empirique pour préserver un Je transcendantal ³⁸». Autrement dit, on ne rit, et surtout on ne réclame le rire, que lorsque plus rien ne subsiste au-delà de l'individu et quand la pensée n'exige plus aucun sacrifice, selon une idée chère au Patočka de *Liberté et sacrifice*.

Consécration commerciale de l'idéologie romanesque

Certaine du bien-fondé de son propre doute sur elle-même, la société romanesque d'aujourd'hui choisit d'acheter des romans en quantité toujours plus grande, dans une écrasante majorité, puisque ce genre confirme ses présupposés depuis un temps se calculant bientôt en siècles, à tel point que le lecteur d'aujourd'hui ne se souvient plus à quoi ressemblait l'art d'écrire avant le règne sans partage du roman. Demander à l'art, à la pensée, à la culture de suivre le point de vue critique que lui indique le roman, c'est en conséquence leur demander de demeurer ce qu'ils sont aujourd'hui : le lieu et le prétexte d'une confortable revendication, et d'autant plus confortable qu'elle est depuis longtemps obtenue. Ainsi, l'attitude au départ très noble de la prise de distance sert donc maintenant des motifs assez vils : dans l'intervalle laissé vacant entre l'homme et le monde, entre l'homme et son semblable, la *vitrine* s'installe, grâce à laquelle le commerçant peut recomposer une image du monde et le consommateur choisir son existence à la carte. Aussi la pensée romanesque, en cherchant à faire glisser les vérités les unes sur les autres dans une prise de distance, s'avère-t-elle parfaitement complice de la transformation du droit au bonheur en un devoir de bonheur, qui donne à l'individu tous les moyens de s'affranchir de ce à quoi il pourrait subordonner son existence et lui donner un sens le dépassant. Kundera a donc parfaitement raison d'affirmer candidement que le « roman est le paradis imaginaire des individus ³⁹». On ne saurait manquer avec plus d'ingénuité à l'exigence de rapprochement du monde de la vie, et ainsi se contredire béatement, sans aucun souci du poids réel de ce que l'on affirme.

³⁷ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1969, p. 558.

³⁸ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, p. 26.

³⁹ Milan Kundera, *Ibid.*

Le roman se trouve aussi, encore à son insu et dans le même mouvement par lequel la pensée romanesque critique cet état de fait, à l'origine directe de l'hyper-festivité contemporaine, qui célèbre l'existence humaine dans sa seule présence, selon sa seule absence de justification, en regard du seul héroïsme de l'ego célébré par Kundera⁴⁰. Le roman se découvre en effet lié à la simplification de l'existence contemporaine en montrant, toujours selon Kundera, qui s'appuie cette fois sur Descartes (et oubliant donc la troisième des *Méditations métaphysiques*, où la pensée se retourne sur l'idée d'infini qui la fonde), « l'ego pensant comme le fondement de tout ⁴¹ ». Mais il ne s'agit pas là seulement d'une référence détournée à peu de frais : à n'en pas douter, il s'agit surtout d'un symptôme inquiétant de l'oubli complet dans lequel est tombé le souci de la chose publique, « trésor de la pensée ⁴² » affirme Hannah Arendt en reprenant l'expression de René Char. L'ébranlement de la pensée, qui ne peut advenir que dans un lieu de retranchement où les autres n'ont point accès, ne saurait demeurer un simple ébranlement sans se confondre avec le grondement de l'ambient, avec l'ébranlement perpétuel de notre monde où tous se désolidarisent à si peu de frais et qui ne connaît de la pensée que sa force de destruction dans laquelle ne subsiste que l'ego et en oublie l'exigence d'habitation du monde qu'elle porte. Car la modernité a tant détruit et tant critiqué qu'il ne reste aujourd'hui pratiquement plus rien à critiquer et à détruire, au point où si la modernité suit son mouvement naturel, elle détruira bientôt l'idée même de destruction la sous-tendant. C'est dire que l'ébranlement, si individuel soit-il, se réconcilie avec ses exigences lorsque la pensée poursuit son mouvement et cherche à réunir une « communauté des ébranlés » (Patočka), c'est-à-dire lorsqu'elle se retourne et découvre son versant positif qui la pousse à s'ouvrir à l'autre et au dehors, c'est-à-dire à ne pas accepter l'absence de dehors de l'âge romanesque qui pour Patočka constitue le symptôme de la fermeture de l'âme dont notre époque fait preuve.

Pour plusieurs, les sombres temps dont parlait Arendt (l'âge des guerres mondiales) se sont apparemment estompés et semblent ne plus former que l'ombre d'une véritable menace. En fait, à qui sait observer se révèle que les sombres temps n'ont pas changé de nature : dans le monde contemporain,

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 17.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 12.

qui est sans dehors, puisqu'il a intégré toutes les fuites possibles, puisque le centre est maintenant partout sauf au centre, l'enrôlement des consciences est encore présent, mais dissimulé sous la forme d'une dictature de la pensée du jour. Or, toujours selon Patocka, en temps de guerre comme en temps de paix, le rôle du penseur est de faire en sorte que « le jour (le règne du quotidien et du savoir objectif), ne renie pas son côté nocturne et ne soit pas en conséquence submergé par la nuit ⁴³ ». Donc, déclarer que nous ne sommes pas en temps de guerre et qu'il faut savoir s'appuyer sur le rire et le doute, c'est laisser au monde la possibilité d'engloutir la pensée dans l'obscurité d'une nuit que Patocka n'hésite pas à comparer à celle de toutes les grandes guerres. Certes, il ne s'agit plus aujourd'hui de la noirceur totalitaire de la seconde guerre mondiale, comme dans le propos de Hannah Arendt, ce qui n'empêche pas Kundera et l'idéologie romanesque de brandir le spectre de « la Vérité totalitaire », qui constitue pour Arendt le cœur de l'argumentation de la pensée libérale⁴⁴. Néanmoins, les temps sont encore bel et bien sombres, mais cette fois la guerre est menée de l'interne, contre la pensée elle-même, contre son pouvoir de discernement, contre le *soulèvement* de toute question, c'est-à-dire contre toute élévation de l'esprit, aussitôt réintégrée par la pensée contemporaine dans la récupération de la marge, dans le positionnement très romanesque du centre hors de lui-même, où la tolérance elle-même devient excessive et où l'excès s'érige en norme.

Il ne s'agit pas de cultiver la paranoïa et de se croire « paria » ou « persécuté » en un temps de paix relative, mais de seulement tenter de se mettre à l'écoute de l'exigence de la pensée, qui d'elle-même cherche à s'élever au plus haut degré de rigueur et de vérité auquel elle peut atteindre, et de constater que le relativisme de l'époque contredit cette aspiration comme peut-être toute époque, chacune à sa façon (et peut-être est-ce la tâche de la pensée depuis Platon, de se dégager de l'opinion pour s'acheminer vers la vérité, peu importe que l'on soit en temps de guerre ou de paix). S'il est évident que la noirceur de notre temps n'est pas comparable à celle des temps de guerre, son opacité se décèle cependant dans le soupçon porté à priori sur tout souci de vérité, dans une inclination pour le moins louche au désœuvrement et au relativisme. Aussi la critique et la pensée romanesque touchent-ils à ce jour leur limite et atteignent-ils une frontière indépassable, par-delà laquelle

⁴³ Alexandra Laigne-Lavastine, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁴ Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 128.

l'appel à encore plus de critique, à encore plus de distance ou encore à un plus grand relativisme, n'a désormais plus aucun sens. S'estombe ainsi de lui-même le très faible argument de Kundera qui veut que la simplification du monde dont le roman est à l'origine soit le fait de ce que « le roman se trouve de plus en plus dans les mains des médias ⁴⁵ ». Car Kundera oublie que le roman et les médias vont de pair et qu'ils sont nés, à quelques décennies près, en même temps, notamment par les libelles diffamatoires au roi à l'époque classique, et participent en conséquence de la même vision du monde : celle d'un âge critique de la pensée. On ne peut donc d'une part s'appuyer sur la pensée romanesque et d'autre part critiquer l'ère médiatique sans devenir soi-même le bouffon que l'on dénonce. De même, dire que le roman se renouvelle sans cesse et se retourne toujours contre lui-même, depuis *Don Quichotte* s'écrivant contre les romans de chevalerie, depuis *Madame Bovary* s'écrivant contre les *keepsakes*, cette littérature pour jeune fille, n'équivaut qu'à confirmer la rotation moderne du romanesque et du même coup les présumés contemporains les plus critiques, tout comme la mystique du dépassement perpétuel de l'horizon d'attente, de laquelle le roman est encore complice, à son insu comme à celui de ses détracteurs. Car le roman, en tant que forme par excellence de l'informe, est l'emblème de notre âge, dans lequel l'âme ne trouve plus son habit formel et pour laquelle l'habitation est devenue « crise du logement ⁴⁶ » pour reprendre le mot d'Heidegger.

Le réel imprédictible

Depuis la prise de distance avec l'immédiat, devenue le sens commun du jour, jusqu'à la mise à l'écart de cette distance, qui n'est qu'un repli de plus dans l'origami de la modernité, s'est accomplie, depuis plusieurs siècles déjà, la désertion de « l'immédiat, aux mortels impossible, comme aux immortels » (Hölderlin). Telle est la condition spectrale de la modernité romanesque, cette « épopée d'un monde sans dieux » (Lukacs), car « là où il n'y a point de dieux règnent les spectres » (Novalis). À partir de cette constatation, deux chemins s'offrent à la pensée. Le premier s'enfonce plus avant dans cette spectralisation, jusqu'à ce que la vie puisse se confondre avec son ombre, comme s'il devenait

⁴⁵ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁶ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958 [1954], p. 224.

possible d'éviter la mort en se faisant toujours moins vivant. Des penseurs et de grands écrivains ont balisé depuis longtemps déjà cette « fuite de la catastrophe de la naissance ⁴⁷ » (Cioran) en faisant porter l'anathème sur le fait même d'exister, sur l'inconvénient d'être né, et sur toutes les conséquences impliquées, donnant ainsi à la pensée une voix exemplaire d'enfant trouvé, c'est-à-dire niant sa généalogie, désertant le réel et « esquivant le combat par la fuite ou la bouderie ⁴⁸ ». Tant et si bien que cette voix des grands aînés est aujourd'hui passée dans la conscience commune et s'est muée en un chœur tonitruant grâce auquel tous peuvent entonner leur chant de désertion de l'existence. Pester contre l'inconvénient d'être né, n'entre ainsi pas seulement en contradiction flagrante avec un désir romanesque d'éprouver le réel, mais équivaut surtout aujourd'hui à tenir une conversation de café du commerce, à confirmer le sens le plus commun dans la confiance qu'il accorde à l'immense machine à nier les « réelles présences » (Steiner) mise en place partout où l'Occident s'installe.

C'est dire qu'il est temps de rappeler à tous ceux qui, sans le savoir, cherchent à fuir le réel, même et surtout en dénonçant cette fuite, que le réel ne coïncide évidemment jamais avec son image, puisque le réel n'est pas ce qu'il est et ne se donne toujours que dans le dehors d'une image d'où il s'absente en se donnant. Car du réel, l'expérience n'enseigne-t-elle pas que l'on ne peut en connaître que des aperçus de réalité ? Précisément : comme plusieurs générations de phénoménologues ont cherché à le montrer, le réel n'est pas « ce qui est », mais ce qui existe, ce qui ne peut se confondre d'emblée avec l'être, ce qui ne se donne jamais que comme ondoiements de réalités desquels le sujet, dans le processus de la compréhension, doit tenter une synthèse. Et si le sujet y parvient, notamment par l'épochè, par la suspension de tous ses jugements mondains, ce qu'il découvre comme « réel » n'a rien à voir avec la solitude humaine de la conscience prise dans un corps, lui-même pris dans l'espace comme dans une chambre vide, sorte de palais de glace pour d'anachroniques réincarnations de Monsieur Teste. Au contraire, ce « réel » se donne en fait beaucoup plus comme une voie déployée vers l'Idée, comme une éclaircie soudaine dans le donné. Dire cela, c'est affirmer que l'on ne peut « mettre la main » sur le réel et c'est encore dire que le réel

⁴⁷ Émile Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1973, p. 10.

⁴⁸ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 74.

est toujours à débusquer et qu'il n'est pas si simple d'opposer le réel à ce qui ne l'est pas, à ce qui serait une compensation à l'incapacité de supporter le réel. Dire du réel que l'on en peut rien dire, c'est déjà trop dire, puisque le réel est l'imprédictible par excellence et forme le noyau de mystère duquel on peut tout dire, mais que n'épuise aucune épithète, et pas même l'absence d'épithète. Et c'est d'ailleurs en ce sens que la poésie, laissant le réel innomé et ne cherchant pas à en recouvrir la totalité, le respecte beaucoup plus que ne le fait le roman, qui déclare à chacune de ses pages : « *cela* est le réel et si tu le refuses, c'est que tu n'as pas la force de le supporter ou que tu n'as pas encore découvert que nous ne sommes que *cela* ». Aussi bien dire que le roman, en cherchant à donner le réel à lire, ne peut que le déformer.

D'où l'absurdité de toutes ces doctrines contemporaines qui se croient très malignes en opposant le réel et le Beau, en donnant pour origine à ce dernier l'incapacité de supporter la finitude. Outre qu'il s'agisse ici exactement de ce que Patocka nomme une *barbarie*, qui est « une révolution de la quotidienneté [effectuée] sous le signe de la force ⁴⁹ », on s'aperçoit bientôt que, dans cette tentative de généalogie nietzschéenne, rien n'est nietzschéen, car le philosophe ne se serait jamais laissé aller à affirmer que « le réel est », phrase contenant en germe l'inspiration de tous les totalitarismes, comme l'a montré Hannah Arendt. D'autant plus absurde se révèlent ces théories lorsqu'elles se présentent comme une révélation ontologique, puisqu'elles se donnent précisément comme une absence de révélation, comme un voilement complet de l'être par l'ego : est-il en effet besoin d'insister sur le solipsisme sans rémission de ces théories, qui enferment la genèse du Beau dans le sujet en donnant le sentiment esthétique comme compensation subjective à l'incapacité de souffrir le réel ? Dans cette révélation égologique, tout ce qui pourrait être révélé demeure voilé par l'ego, par la peur qu'éprouve le moi à donner sa confiance à autre chose qu'à lui-même et qui ne donne pour « réel » que ce qu'il délimite *a priori* comme réalité. Pire encore, en opposant le réel et le Beau, ces théories enfoncent une porte grande ouverte en reconduisant les préjugés les plus éculés de la modernité, qui se targue depuis au moins deux cents ans de faire de l'art un moyen « d'exploration » sans concession à aucune beauté, depuis la chute des Beaux-Arts et des Belles-Lettres. Ces théories manquent de surcroît le réel en le prédéterminant, en supposant que le réel

⁴⁹ Alexandra Laigne-Lavastine, *op. cit.*, p. 62.

ne peut d'aucune façon être beau. Sous couvert de se confronter au réel, ces théories s'en éloignent à chacun de leur pas, oubliant grossièrement que le réel, pour se donner comme réel, se doit d'être attendu avec l'infinie patience de qui ne croit pas seulement à ses propres préjugés en choisissant cette version du réel plutôt qu'une autre, mais sait se faire aussi le témoin impatient de ce qui le prend au dépourvu et se présente à lui comme une présence qu'il n'attendait pas. Ainsi, dans la dénonciation de la peur du réel chez les autres, au nom « de la froide raison qui détruit tout », selon un amalgame idéologique parfaitement moderne provenant directement de la dégénérescence des Lumières, du romanesque et de la technique, se révèle à la fois une incapacité à se disposer au réel et une *croissance* irraisonnée en une essence particulière du réel au nom de laquelle diffamer les représentations ne s'y conformant pas. Derrière cette prise de distance critique, se cache la croyance qu'entrevoit Blanchot derrière « l'inconvénient (ou l'avantage) de tout scepticisme », une croyance d'autant plus terrorisante qu'ignorée, d'autant plus commune qu'elle ne se connaît pas elle-même. En somme, rien de plus adéquat au relativisme contemporain que cette position radicalement anti-relativiste : se mettant à l'abri dans l'impensé de sa propre croyance, rien de plus confortable que de critiquer les croyances des autres, nulle position plus *innocente*, plus sûre de son pouvoir juvénile de détermination du réel, nulle pensée plus conforme au non-conformisme de l'époque, plus adéquate à son centre décentré, nulle pensée plus tolérante sous couvert d'imposer des limites à la tolérance. Car si le doute porté sur le réel a fait le triomphe de la modernité, même en conservant une morale provisoire, la pensée vivante, elle, ne saurait s'arrêter à mi-chemin et se reclure dans le confort du doute, dans le détachement douteux, puisque, s'accordant à son propre mouvement, elle chercherait à se « détacher de tout, y compris de son détachement ⁵⁰ » et se donnerait comme ce qui « sans certitude, ne doute pas, n'a pas l'appui du doute ⁵¹ ».

⁵⁰ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, p. 25.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 26.

Le déplacement de la ligne du risque

Si l'on cherche donc à secouer cette torpeur et à ne pas se cantonner dans les replis d'une perplexité confinant à l'aporie, à l'immobilité, à l'indécision, si l'on cherche à retrouver la limite au-delà de laquelle la pensée devient véritablement risquée, si l'on veut sortir du cercle infernal des révolutions de la nouveauté, qui en dénonçant les fausses subversions cherchent encore et toujours la vraie subversion, reconduisant encore le subversif sens commun d'aujourd'hui, si l'on désire franchir le *limes* (la frontière de l'Empire romain) de la pensée subversive, l'entourant de ce que Pierre Vadeboncœur appelait jadis « la ligne du risque » il faut emprunter la seconde voie et se mettre en quête de ce qui permet à la vie de la pensée de n'être pas que spectrale, de ne pas se nourrir que de ses propres ombres. Il s'agirait, très concrètement, de ne se cantonner ni dans la posture du doute ni dans celle de la croyance pure et de se tenir à cette ligne de crête selon un itinéraire très précis, qui longe la ligne du risque et permet, selon le programme que Patocka s'était tracé lui-même, « de surmonter *simultanément* la quotidienneté et son anti-pôle extatique ⁵²», la grisaille et l'orgie, le quotidien et l'extase, prosaïque ou non. Ni le refuge du monde des essences, ni la chute sans fin dans le monde de la vie, qui devient une forme de refuge dans la certitude de la perte, mais bien la vie de l'esprit, qui n'existe que dans l'attention portée à la fois à ce qui demeure et à ce qui fuit, à « l'extrême fixité des choses qui passent » (Virginia Woolf) ou encore, à ce qui « changeant, est en repos » (Héraclite). C'est-à-dire à ce qui dans la poésie tient du monde de la vie et à ce qui dans le roman tient du monde des essences. Tenter de lire ces jeux d'ombres et de lumière croisés et découvrir enfin avec Philippe Jaccottet le chemin menant au bout du jour et où

*l'immense
porte peinte du jour tourne
sur ses gonds invisibles, et je sors dans la nuit,
je sors enfin, je passe, et le temps passe
aussi la porte sur mes pas.
(...)
(Chose brève, le temps de quelques pas dehors,
mais plus étrange encore que les mages et les dieux.)⁵³*

⁵² Alexandra Laigne-Lavastine, *op. cit.*, p. 33.

⁵³ Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1994 [1977], p. 86-87.

Puisque le roman a depuis longtemps déjà accompli le programme de descente dans le monde de la vie jusqu'à la saturation, il faut accepter que le balancier oscille aujourd'hui : que la porte du jour tourne sur elle-même et s'ouvre sur l'invisible logé dans le visible, sur ce dehors étrange qui n'est pas exclusif à la poésie, comme le prouve le projet que le romancier Louis-René Des Forêts assigne au roman d'aujourd'hui. Bravant une apparente contradiction dans les termes, Des Forêts affirme que le roman doit se faire « ontologique » :

On comprend donc que le roman aujourd'hui, dans la mesure où il demeure enfermé dans son langage, qui est littéraire, où il reste en corrélation avec lui, doit rompre avec tout ce qui l'en détourne, que son objet ne soit plus de résoudre les conflits psychologiques particuliers à l'homme et à sa situation dans l'actualité quotidienne de la vie, de servir de champ de bataille à des passions morales, mais de faire venir au jour cette part de réalité qui se cache sous les apparences — la réalité étant prise ici dans le sens de conformité non pas avec les choses, mais avec le sens des choses. Il apparaît alors comme une force exceptionnelle de dérivation, de dissociation des apparences dans lesquelles s'est stabilisé et aurait tendance à se reposer l'esprit⁵⁴.

Suivre le tracé qu'indique aujourd'hui l'histoire même du roman, pointant son doigt vers l'invisible, c'est en quelque sorte retrouver la ligne du risque, qui implique un déplacement de la perspective romanesque : il ne s'agit pas, en se tournant vers le dehors, d'espérer une transformation du monde, mais simplement d'espérer tout court, tant la fermeture de l'âme de notre époque romanesque empêche toute ouverture vers autre chose que le déjà donné. Mais il ne s'agit pas non plus de tenter de regarder la lumière de face, car, comme le savait La Rochefoucauld, « on ne regarde ni le soleil ni la mort en face ». Toutefois, entre la lumière pure et notre monde un décalage demeure dans lequel la pensée assoiffée de lumière perçoit un contre-jour où les objets d'ici-bas, comme les chairs illuminées des tableaux de Georges de La Tour, conservent leur matérialité mais se laissent néanmoins imbiber de lumière.

⁵⁴ Louis-René Des Forêts, *Voies et Détours de la fiction*, Fata Morgana, 1985, p.24-25.

De la même façon, il ne faut pas se contenter de mettre en doute la subversion généralisée de l'époque et se borner à déranger ce qui croit *déranger*, mais l'on doit surtout déplacer l'attention vers ce qui *croit* déranger, vers ce qui révèle, au fondement de « toute écriture désespérée, une contradiction dans les termes » (Camus). Sachant donc que, si « les optimistes écrivent mal (Valéry), les pessimistes en revanche n'écrivent pas ⁵⁵», il devient clair que la ligne que ne franchit aucune critique, de premier ou de second niveau, le tracé invisible englobant la critique et son contraire, les renvoyant dos-à-dos, montrant l'impensé sur lequel leur désaccord s'accorde, c'est la diffamation de la croyance. En un mot, la ligne du risque départage aujourd'hui ceux qui sont encore capables d'une certaine croyance et ceux qui en demeurent incapables.

La responsabilité de l'impossible

Lorsqu'il parvient à se dégager de la fiction de la vie privée et des supposés secrets de l'intimité (n'avouant jamais que ce que tous ressassent pour eux-mêmes dans la transparence de leurs expériences n'étant pas de véritables expériences en ce qu'elles ne parviennent aucunement à percer dans le dehors qui est le lieu de l'âme), le sujet moderne, au bout de lui-même, s'ouvre à la révélation vide de ce que Blanchot nomme le « non-concernant », c'est-à-dire « non seulement ce qui ne le concerne pas, mais ce qui ne se concerne pas ⁵⁶ ». Ego sans transcendance, ou dont la transcendance ne réside que dans sa qualité d'ego, le sujet moderne s'éprouve comme ce qui, à travers la critique, au centre décentré de son solipsisme, n'est concerné par rien, comme celui qui a depuis longtemps désespéré de tout salut, n'existe que comme un seul battement d'existence et dont la seule activité se résume à la célébration de sa présence dépourvue de justification. La fuite de la responsabilité, du poids des choses (*res-pondere*), s'avère complète, à tel point qu'avec Kundera l'on pourrait voir dans cette légèreté le fait moderne lui-même. Mais il s'agit en fait beaucoup plus de l'abandon du poids du réel, entendu comme la figure même de l'impossible, si tant est que le possible soit l'enveloppe dont la pensée entoure le réel et qu'elle cherche à traverser afin de s'approcher

⁵⁵ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, p. 174.

⁵⁶ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, p. XXII.

« du réel comme de l'impossibilité même ⁵⁷ ». Il s'agirait donc, pour se donner un peu de consistance dans ce monde spectral, de se charger du poids réel de l'impossible, c'est-à-dire de comprendre l'impossibilité comme le centre d'inquiétude de toute foi, comme nous y invite Gilles Deleuze.

Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui apparaît comme un mauvais film [...]. C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu. Dès lors ce lien doit devenir objet de croyance : il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi. [...] Car seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Chrétiens ou athées, dans notre universelle schizophrénie, nous avons besoin de croire en ce monde. [...] Nous avons besoin d'une éthique ou d'une foi, ce qui fait rire les idiots ; ce n'est pas un besoin de croire à autre chose, mais un besoin de croire à ce monde-ci, dont les idiots font partie ⁵⁸.

Mais il n'y a qu'apparence de paradoxe dans le fait de chercher d'une part à croire à ce monde-ci et d'autre part à s'attacher, avec des écrivains comme des Forêts, aux rapports intangibles liant les choses, car, comme l'avait bien vu Hölderlin, « les légendes qui s'éloignent de la Terre, [...] elles se tournent vers l'humanité ⁵⁹ ». Car se charger du poids le plus lourd, saisir la responsabilité de l'impossible, cela signifie ne pas céder à la barbarie négatrice du monde : cela signifie tenter avec Patocka de « tenir ensemble les deux côtés » et de « surmonter *simultanément* la quotidienneté et son anti-pôle extatique ⁶⁰ », c'est-à-dire aller au-delà du doute à outrance, du rire et de l'extase prosaïque prônés par l'idéologie romanesque, qui sous couvert d'un rapprochement du monde le nie à chacun de ses pas. Pour surmonter cette idéologie, et toute forme d'idéologie, il faut tenter de ne pas esquiver la douleur de la pensée lorsqu'elle s'achemine vers l'âme et cherche, comme le roman entièrement tourné vers le monde de la vie, à « imiter Dieu, qui aime infiniment les choses finies en tant que choses finies », mais n'oublie ou n'esquive néanmoins jamais la terrible et

⁵⁷ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, p. 186.

⁵⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma II. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 223-225.

⁵⁹ « L'Automne », cité dans : Walter Benjamin, *Œuvres I*, Paris, Seuil, 2000, p. 124.

⁶⁰ Alexandra Laigne-Lavastine, *op. cit.*, p. 33.

implacable loi rappelée par Simone Weil qui veut que « rien de ce qui existe ne soit absolument digne d'amour ⁶¹ ». Cela signifie aussi une acceptation de « la souffrance d'entrevoir l'irréel intact dans le réel dévasté » (René Char) et que cette souffrance, pour s'accorder au réel, « ne doit jamais être assez grande » (Simone Weil), ne doit jamais devenir un appui, comme le doute l'est devenu pour la critique. Cela signifie surtout « *apprendre à penser avec douleur* ⁶² » (Blanchot), sans complaisance pour l'époque, quand bien même, selon le diagnostic de Patocka, « les gens se rendraient compte à nouveau qu'il y a des choses pour lesquelles il vaut la peine de souffrir et que, sans ces choses, l'art, la littérature, la culture, entre autres ne sont que des métiers auxquels on se livre pour gagner son pain ⁶³ ». Aussi la charge de l'impossible exige-t-elle de mettre un terme à toute forme de calomnie de « l'inconvénient d'être né », sous forme romanesque ou idéologique, et de suspendre la critique de l'époque, au nom même d'un *rapprochement tacite* avec l'époque, car « si tu écoutes l'époque, tu apprendras qu'elle te dit à voix basse, non pas de parler en son nom, mais de te taire en son nom ⁶⁴ ». Aussi bien dire : se taire au nom de l'époque, c'est chercher à faire place à « l'innomé au *nom* de quoi nous nous taisons ⁶⁵ ». C'est comprendre que la pensée s'accorde, en son fondement sans fond, à une absence aussi étrange que celle que l'on découvre en cherchant la ligne du risque, qui n'est pas une avenue de la promesse, mais un simple « petit tracé de non-temps » par lequel s'ouvre, selon Arendt, une « brèche entre le passé et le futur », « qui n'est pas un phénomène moderne et n'est peut-être pas même pas une donnée historique mais va de pair avec l'existence de l'homme sur la terre [et] est le chemin frayé par la pensée ⁶⁶ ».

⁶¹ Simone Weil, *op. cit.*, p. 112-114.

⁶² Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 219.

⁶³ Jan Patocka, *Testament*, cité dans : Alexandra Laignel-Lavastine, *op. cit.*, Paris, Michalon, 1998, p. 21.

⁶⁴ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 107.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 139.

⁶⁶ Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 24.