

Idées dans le roman, idées dans l'essai

La question qui se pose à notre époque postmoderne, c'est de savoir si les classifications traditionnelles entre les genres littéraires ou les différentes catégories d'ouvrages de l'esprit peuvent encore avoir cours. En particulier, est-il possible et sensé de distinguer, puisque tel est notre sujet, le *roman* de l'*essai*, dans une époque où un écrivain comme Milan Kundera revendique hautement le mélange et même la fusion de ces genres ? Il me semble que cette distinction reste légitime, même aujourd'hui, et que le statut des *idées* dans un *roman* n'est pas identique à ce qu'il peut être dans un *essai*, même si les bouleversements modernes nous obligent à réviser, ou, pour le moins, à affiner la conception communément admise. Pour tenter d'y voir clair et de justifier mon point de vue, je vais partir de cette conception communément admise, et rappeler sur quelle base elle distingue, ou distinguait, s'agissant des *idées*, le *roman* de l'*essai*. Puis je me demanderai pourquoi, dans la modernité, cette conception fut ébranlée, au point d'effacer, semblait-il, toute frontière entre les genres. Enfin je tenterai, dans un troisième et dernier moment de ma réflexion, d'évaluer ce qui, après la grande crise de la modernité, peut et doit subsister de ces fameuses frontières, et quelle en est, à mes yeux, la véritable nature.

Il me semble que nous avons communément et spontanément tendance à répartir en trois catégories les ouvrages de l'esprit, dès lors qu'ils se mêlent des *idées* : le *roman*, l'*essai*, et la philosophie proprement dite, ou philosophie *pure*. Au bas de l'échelle, nous plaçons le « roman », parangon de la création libre, fantaisiste,

idiosyncrasique, sans nulle prétention à l'objectivité, et dans lequel les « idées », si tant est qu'il en contient, ne cherchent guère à s'imposer en tant que telles, ni à fournir la preuve de leur validité. Dans un roman, les idées ne sauraient constituer l'essentiel, puisque l'intention du romancier n'est pas, en principe, de soutenir une thèse mais, bien davantage, de peindre des caractères. Ainsi, dirons-nous, les idées de M. Homais, dans *Madame Bovary*, ne sont pas là pour nous renseigner sur les tenants et aboutissants de l'anticléricalisme, encore moins pour proclamer cet anticléricalisme. Elles sont là parce qu'elles définissent Monsieur Homais, au même titre, ou presque, que sa démarche ou le son de sa voix. Bref, les idées, dans le roman prémoderne, ne seraient guère que des touches de peinture verbale, parmi d'autres éléments descriptifs ou narratifs.

Sur le deuxième barreau de notre échelle d'objectivité, toujours selon la vision commune et spontanée, nous situons l'*essai*. Ce genre d'ouvrage, considérons-nous, vise moins à conquérir une objectivité parfaite qu'à communiquer une manière de chaleur intellectuelle. Libre méditation de l'esprit, c'est souvent un bouquet d'idées dont l'arrangement, je veux dire le style, importe au moins autant que la qualité intrinsèque de chaque fleur. L'essayiste compte sur les prestiges du style pour séduire à défaut de convaincre. Il s'autorise à « jouer » avec les idées, il se permet des libertés et même des sautes d'humeur, il ne se soumet guère au régime de la preuve. Cependant, à la différence de ce qui advient dans un roman, ses *idées* prétendent tout de même à quelque validité, puisqu'aussi bien elles sont la matière et la raison de son ouvrage. L'*Histoire de l'éternité*, de Borges, serait un merveilleux exemple d'« essai », où l'érudition devient jeu, où le plus grave des thèmes philosophiques tourne sous nos yeux

comme un diamant dont l'auteur nous découvre et nous éclaire toutes les facettes, mais sans la prétention de philosopher réellement, sans faire concurrence aux philosophes « professionnels ».

Et précisément, le troisième degré de notre échelle, s'agissant des lieux d'écriture où s'expriment les *idées*, serait majestueusement occupé par la philosophie à *l'état pur*, la philosophie *proprement dite*, dont la grande ennemie est la subjectivité, celle que cultive le romancier, celle qu'assume l'essayiste ; en philosophie *pure*, les « idées » ne doivent-elles pas vivre de leur vie propre, indépendamment de la personnalité de l'auteur et des prestiges éventuels de son style ? Ne doivent-elles pas être patiemment, systématiquement élevées à une altitude objective qui atteste de leur validité intrinsèque, et de leur universalité potentielle, sous le signe de la raison ? En philosophie *pure*, les idées ne doivent-elles pas être rigoureusement construites, et, pour ainsi dire, démontrées ? Seule ce qu'on appelle la « science » pourrait prétendre à plus de rigueur encore, mais la « science » excède les limites de l'œuvre de langage. Le parangon de l'ouvrage proprement philosophique, ce sera *La critique de la raison pure* ou *La science de la logique*, édifices verbaux où les trop frivoles et papillonnantes *idées* de l'essayiste accèdent à la dignité suprême et sculptée des *concepts*.

Telle serait à peu près notre classification spontanée, la classification prémoderne. Si nous nous y fions, l'*essai* demeurerait peut-être le seul genre littéraire où les *idées* soient tout à fait à leur place : dans le roman, elles apparaissent décidément trop secondaires, puisqu'elles ne sont pas considérées pour elles-mêmes, ne prétendent pas à leur propre vérité et ne servent que de prétexte à peinture psychologique ; à l'autre

extrême, dans la philosophie *pure*, tout l'effort consiste à se hausser au-dessus de l'univers subjectif pour accéder au concept. Or les *idées*, ces êtres de raison, ne sont-elles pas malgré tout vêtues d'une subjectivité dont les concepts, eux, sont impitoyablement dénudés ? L'*essai* serait alors le domaine royal des idées, pour ne pas dire son seul domaine légitime. Et dans ce cas notre affaire serait entendue. L'étude comparative des idées dans l'*essai* et dans le *roman* perdrait une grande part de son intérêt.

*

Mais la modernité vint. Nous savons bien qu'en notre fin de XX^e siècle, les genres littéraires ne sont plus séparés par des frontières aussi nettes que jadis. Dire que les *idées*, dans le *roman*, ne servent que de prétexte à peindre des personnages et nous renseignent sur eux et sur le monde exactement autant que leur port de tête ou le récit de leurs amours est évidemment un peu court si l'on songe aux œuvres de Proust, de Thomas Mann, de Robert Musil ou de Hermann Broch, sans parler de Sartre, Camus ou Malraux. Les *idées* hantent les romans de tous ces auteurs, avec une force rare ; elles ne servent pas seulement à caractériser des personnages, elles incarnent et font vivre sous nos yeux l'aventure même de la pensée. Parfois, tel chapitre de ces œuvres constitue en lui-même un véritable essai. Ainsi du chapitre que *La montagne magique*, mais aussi bien *Ada* de Nabokov, consacrent au Temps. Ou les pages de *L'homme sans qualités* sur l'« autre état », ou bien encore les chapitres des *Somnambules* où Broch médite sur la dégradation des valeurs. Nous ne pouvons donc pas maintenir au XX^e siècle une

distinction dont il n'est d'ailleurs même pas assuré qu'elle soit pertinente au XIX^e : après tout Balzac tenait aux *idées* de *Louis Lambert*.

Mais ce qui aujourd'hui met en question notre tripartition prémoderne, ce n'est pas seulement la difficulté que l'on rencontre à faire le départ entre le genre *roman* et le genre *essai*. C'est aussi, et plus profondément encore, la difficulté où nous sommes de distinguer le genre *essai* du genre philosophie *pure*. Et cela parce que le critère même qui nous a permis de tracer, fût-ce d'un trait grossier et vague, des frontières entre les différents ouvrages de l'esprit, et les différents modes d'apparition des idées dans ces ouvrages, le critère d'*objectivité*, ou celui de *rationalité*, sont bien les critères les plus contestés, les plus bouleversés, les plus rudoyés qui soient en notre siècle. Et c'est la philosophie elle-même, ou du moins tout un pan de la philosophie moderne et contemporaine, qui refuse désormais de se reconnaître un statut privilégié d'objectivité, donc une différence d'essence avec la littérature.

Pour fournir ne serait-ce qu'un aperçu de ce phénomène, il faudrait raconter, entre autres choses, toute l'aventure de la philosophie existentielle. Il faudrait invoquer la revendication de la subjectivité dans la pensée de Kierkegaard en lutte contre Hegel. Il faudrait parler de Nietzsche, de Heidegger, de l'existentialisme français. Il faudrait rappeler la découverte de l'irrationalité foncière et terrifiante dont l'homme moderne, héritier présumé des Lumières, s'est montré capable durant la Deuxième Guerre mondiale ; ou l'irrationalité qui put prospérer à l'ombre de la raison marxiste, avatar du sublime rationalisme hégélien ; Adorno et Horkheimer, dans leur fameux ouvrage sur *La dialectique de la raison*, furent conduits à décrire notre belle

rationalité comme une pierre aux arêtes pures, sous laquelle grouille une vermine infâme. Oui, pour mesurer l'ampleur et la gravité de la crise, pour comprendre à quel point la rationalité put cesser d'être critère de vérité — et la totalisation rationnelle du monde, à l'horizon des grandes philosophies du XIX^e siècle, cesser d'être un idéal —, il faudrait raconter, plus que l'histoire de la philosophie, toute l'histoire politique, sociale et humaine de notre XX^e siècle.

L'espérance rationaliste, voire le critère de rationalité, furent secoués en leur fondement, et par conséquent la vieille répartition des tâches entre les différents ouvrages de l'esprit s'est vue à son tour ébranlée : ce constat, il faut répéter que ce sont *les philosophes eux-mêmes* qui le formulent. Pour en témoigner, il n'est que de citer cette réflexion de Maurice Merleau-Ponty, dans un texte qui date de la fin des années quarante, et qui s'intitule « Le roman et la métaphysique ». L'auteur y note que jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la philosophie et la littérature ne semblaient pas s'attacher au même objet, mais que désormais « elles nouent des relations de plus en plus étroites »¹. Et ce rapprochement, poursuit Merleau-Ponty, est consécutif à l'ébranlement du rationalisme occidental. Si bien que désormais « l'expression philosophique assume les mêmes ambiguïtés que l'expression littéraire »². Dans un autre ouvrage, le même philosophe va plus loin encore, et fait observer que la grande découverte moderne, qui de Montaigne à nos jours est allée s'approfondissant, c'est celle du règne universel de la *subjectivité*. La subjectivité, affirme-

¹ Cf. M. Merleau-Ponty, *Sens et Non-sens*, Nagel, 1966, p. 46.

² *Ibid.*, p. 49.

t-il, est peut-être « la forme absolue de l'Être »³. S'il en va bien ainsi, la philosophie elle-même, voire la science, ne sauraient prétendre à plus d'objectivité que la littérature. Les *idées* du philosophe, en d'autres mots, ne seraient pas moins subjectives que celles du romancier, et n'auraient pas lieu d'en être distinguées. A fortiori celles de l'essayiste.

Richard Rorty, le philosophe américain contemporain, dans son tout récent ouvrage intitulé *Contingence, ironie et solidarité*, pousse cette découverte de l'universelle subjectivité jusqu'à ses plus extrêmes conséquences. Ce professionnel de la philosophie n'y va pas par quatre chemins. À ses yeux, la philosophie est tout bonnement un « genre littéraire »⁴. Nietzsche, Heidegger ou Hegel, comme d'ailleurs Kant ou Aristote, ont toujours fait la même chose que... Marcel Proust. Encore sont-ils inférieurs à Proust parce que ce dernier n'a jamais prétendu universaliser et rationaliser le sens ou la saveur qu'il trouvait au nom de Guermantes ou de Balbec, tandis que Kant ou Aristote prétendent universaliser et rationaliser le sens qu'ils trouvent à des mots comme « φύσις » ou « catégories de l'entendement »⁵. Bref, aux yeux de Rorty, les philosophies sont et furent toujours des façons de parler, et Heidegger n'a rien écrit d'autre qu'un « Bildungsroman » sur l'Être⁶.

Voilà qui est clair. Un philosophe aujourd'hui nous déclare que la philosophie est un roman qui s'ignore, et qu'elle ferait mieux

³ Cf. Merleau-Ponty, *Signes*, p. 193.

⁴ R. Rorty, *Contingence, ironie et solidarité*, Armand Colin, 1993, p. 119.

⁵ *Ibid.*, p. 167.

⁶ *Ibid.*, p. 166.

d'être un roman qui ne s'ignore point. Nous devons bien reconnaître qu'il s'agit d'une conséquence extrême, mais logique, du « subjectivisme » annoncé par Merleau-Ponty : la subjectivité, disait l'auteur de la *Phénoménologie de la perception*, est pour l'homme moderne « la forme absolue de l'Être ». Rorty complète simplement le constat, en affirmant que la conscience honnête de cette réalité doit nous faire renoncer, tout philosophes que nous sommes, à l'espoir d'un langage et d'une démarche plus objectifs que ceux de l'écrivain de fiction.

On pourrait donc penser que cette débâcle de la raison scelle le triomphe du *romancier*, aux mesures subjectives duquel toute écriture pourrait et devrait désormais se conformer. Mais à vrai dire il n'en fut rien. La crise du *roman pur*, du roman-récit, du roman romanesque, fut en réalité parallèle à la crise de la *philosophie pure*. Le roman classique occupait une niche bien découpée dans l'organisation rationnelle et objective du monde. Il prenait appui sur la rationalité et l'objectivité que le philosophe, de son côté, accordait généreusement au réel. Désormais il n'est plus que ruines, le monde dont ce roman « traditionnel » faisait sa demeure et son palais. Ainsi le « personnage », au sens que lui donnait encore le XIX^e siècle, s'est dissous comme se dissolvait la raison. Du moins est-il devenu plus insaisissable qu'il ne l'avait jamais été. Les certitudes de la psychologie, la croyance en la possible maîtrise, par l'individu, de son destin ; la croyance (encore plus importante pour qu'existent des personnages), en un certain sens de l'histoire collective, se sont estompées en même temps que s'écroulaient les constructions de la rationalité philosophique. Pour que Tolstoï pût écrire *Guerre et Paix*, il fallait que l'on pût contester le sens de l'histoire hégélienne au nom d'une vision qui demeurât *sensée*. Il fallait aussi que la

psychologie des êtres ne s'ouvrît pas sur un abîme grouillant où l'inconscient de chacun s'assimile à celui de tous, où les exquises libertés de l'individu sont noyées dans les sinistres réflexes de la masse. Or l'expérience de l'horreur moderne ne fut pas seulement celle de l'irrationalité triomphante, mais aussi celle de l'anonymat triomphant. Si bien que le romancier s'est trouvé comme privé de matière en même temps que la philosophie rationnelle se trouvait privée de légitimité.

Ainsi, la destruction de la philosophie rationnelle sous les coups de la subjectivité et de l'irrationalité triomphantes entraîna la dislocation du roman « traditionnel ». Et s'il est alors un genre littéraire qui en notre siècle a tiré profit du cataclysme, c'est bien ce que nous pouvons appeler l'*essai*. Comme si la modernité, dans ses créations langagières, et par la force terrible des choses, avait tout entière convergé vers ce *genre* unique en son étrangeté, son extra-territorialité. D'un côté, le *roman*, en perdant psychologie et narration classiques, en se dépouillant de ses atours romanesques, est devenu *essai* dans la mesure où il est devenu méditation d'une voix narratrice unique, celle de l'auteur ; dans la mesure où il ne fut plus qu'exploration ou imploration d'idées (ainsi de l'œuvre de Musil, ou même celle de Proust). Et d'un autre côté, la philosophie *pure*, en abandonnant ses prétentions objectives et systématiques, s'est également métamorphosée en *essai*, c'est-à-dire en travail subjectif, éclaté, désespéré, délirant, comme peut en témoigner de façon prémonitoire l'œuvre d'un Nietzsche. Ce n'est pas que le roman soit « monté » vers l'*essai*, tandis que la philosophie y serait « descendue ». Car justement cette hiérarchie objectiviste n'est désormais plus de mise. Non, l'*essai* vers lequel a convergé l'écriture de la modernité en crise, n'est pas une espèce de moyen terme, ou de juste milieu. Ce serait

bien plutôt le lieu d'écriture crépusculaire où tout homme pensant s'*essaie* à se retrouver lui-même après la catastrophe, où tout homme écrivant se cherche et cherche à recomposer l'humain ; ce serait la parole inquiète, errante, en quête d'accomplissement, la subjectivité en mal de rencontre avec autrui, cet autrui sans l'existence assurée duquel toute parole et tout écrit ne peuvent être que monologue désespéré, solipsisme déchiré.

Autant l'on pouvait, si l'on s'en tenait aux définitions anciennes, distinguer le *roman* de l'*essai*, et distinguer également, de ces deux modes d'expression, le langage philosophique *pur*, autant toute distinction paraît, après la crise moderne, impertinente ou futile : s'il n'y a plus ni roman ni philosophie mais seulement des *essais*, au sens tragique où je viens de l'entendre ; s'il n'y a plus de subjectivité pure ou d'objectivité pure, mais seulement le tâtonnement de paroles qui ne se résignent pas tout à fait au solipsisme, le statut des idées, s'il nous en reste, est alors le même en tout lieu d'écriture. À côté des textes de Beckett, dont on ne sait si l'on peut encore les appeler romans, on pourrait citer aujourd'hui, du côté des ex-philosophes, une œuvre comme *La carte postale*, de Jacques Derrida, où ce qui reste de la pensée articulée semble jouer son va-tout dans la confiance privée ou le simple délire verbal.

*

Et pourtant ! Si mon évocation du cataclysme moderne correspond à la réalité, et met en question d'une façon radicale les vieilles distinctions entre les genres, tout comme la pertinence du critère d'objectivité, si les propos déjà anciens de Maurice Merleau-Ponty, les propos bien plus récents de Richard Rorty sur

le triomphe du subjectif sont, d'une certaine manière, irréfutables, nous sentons malgré tout que la cause n'est pas tout à fait entendue. Quelque chose, dans nos vieilles distinctions si mises à mal, résiste à la destruction. Parce que quelque chose, peut-être, a survécu à la crise de la modernité. Aujourd'hui, tous les textes ne se ressemblent pas. Musil ou Broch n'ont pas mis un terme ultime à l'écriture proprement romanesque. Ni Beckett.

Après tout l'écriture, aujourd'hui, d'un William Styron, d'un Naghib Mahfouz ou d'un Alexandre Soljénitsyne, existent ; elles imposent, du fait de leur existence, leur légitimité. La fiction, le récit pur, ne sont pas morts. Et d'autre part, Rorty ou Derrida, de nos jours, ne sont pas les seuls post-philosophes qu'on puisse dénicher dans les décombres de la vieille rationalité. Pourquoi ne pas leur opposer Jürgen Habermas, ou Jean-Marc Ferry ? L'espérance ou l'ambition rationalistes ne sont pas mortes. Et nous ne sommes pas si sûrs que désormais, et pour toujours, Platon ou Hegel seront lus *exactement* comme on lit Proust ou Nabokov. Nous pressentons tout de même qu'il y a subjectivité et subjectivité. Le genre de l'*essai* n'a pas définitivement phagocyté le roman et la philosophie. Et le statut des idées, dans un roman, n'est pas vraiment indiscernable, aujourd'hui, de ce qu'il peut être chez un philosophe, ni même chez un essayiste. Certes, nous vivons le temps de l'après-crise et de la post-modernité. Rien n'est plus comme *avant* la crise. Mais tout n'est plus tout à fait comme *pendant* cette crise.

*

Il faudrait essayer d'oublier un peu nos catégories, qu'elles soient anciennes ou nouvelles, et nous décider à juger sur pièces.

Dans cet esprit, pourquoi n'irions-nous pas chercher tout bonnement, pour l'examiner, une *idée*, telle qu'elle s'exprime dans un roman du XX^e siècle, puis autre idée, une idée-soeur, dans un essai du même XX^e siècle ? Nous verrons bien si, oui ou non, ces deux idées se différencient, et, le cas échéant, de quelle manière.

Je dois évidemment choisir mon exemple dans une œuvre dont l'auteur admet une distinction entre le genre *roman* et le genre *essai*, donc une œuvre marquée, dans notre modernité, au sceau d'un certain classicisme. Mais cette nécessité ne gêne en rien notre enquête, puisque la question, c'est précisément de déterminer si oui ou non cette différence formelle recouvre, aujourd'hui comme hier, une différence fondamentale, une différence de sens ou de statut.

Voici donc une *idée*, tirée de *L'homme révolté* d'Albert Camus : « Il y a donc, pour l'homme, une action et une pensée possibles au niveau moyen qui est le sien. Toute entreprise plus ambitieuse se révèle contradictoire »⁷. Et voici maintenant cette autre *idée*, tirée cette fois du *roman* dont on sait qu'il fait pendant à l'*essai* sur *L'homme révolté* : *La peste* : « Je n'ai pas de goût, je crois, pour l'héroïsme et la sainteté. Ce qui m'intéresse, c'est d'être un homme »⁸.

Si nous lisons simplement, naïvement, ces deux phrases, en oubliant tout ce que nous savons du destin de la pensée dans la modernité, et des avatars de la subjectivité, que constatons-nous ? D'abord, qu'il s'agit à peu près de la même *idée* : l'idée bien camusienne de la « mesure », de la limite à respecter, du refus des

⁷ Cf. A. Camus, *L'homme révolté*, coll. Idées, p. 362.

⁸ Cf. A. Camus, *La peste*, Folio, p. 230.

extrêmes. Ce qui diffère d'un texte à l'autre, c'est évidemment le ton, l'allure, le style. Tandis que l'*idée*, dans *L'homme révolté*, apparaît dans des atours neutres, énoncée à la troisième personne, celle de *La peste* surgit en première personne. La présence du « je crois » (« Je n'ai pas de goût, je crois ») relativise encore l'énoncé, puisqu'elle sous-entend que celui qui parle n'est pas sûr de se connaître exactement lui-même. Pour faire bonne mesure, notons encore le caractère affectif, égotiste, de l'assertion : « Ce qui *m'intéresse*, c'est d'être un homme » ; « Je n'ai pas de *goût* pour l'héroïsme ». Bref, le texte du roman apparaît marqué, cerné de subjectivité, tout enguirlandé de petites ampoules clignotantes de subjectivité — en face du très objectif et très officiel propos de l'essai : « Il y a donc, pour l'homme, une action et une pensée possibles au niveau moyen qui est le sien ».

Voilà pour le texte lui-même. Quant au contexte, il signale évidemment au lecteur que le sujet parlant, dans *La peste*, est un certain docteur Rieux, donc une invention romanesque. En outre, et non moins évidemment, ce docteur Rieux se trouve confronté à d'autres façons de voir, d'autres subjectivités pensantes, celle de Tarrou ou celle du Père Paneloux. Elle est donc relativisée par la pluralité même des personnages et des points de vue. Autant de signes qui semblent indiquer que le roman s'abandonne et s'adonne librement à cette subjectivité, tandis que l'essai, lui, s'efforce vers la généralité et l'objectivité.

Ces remarques, néanmoins, suffisent-elles à prouver que l'*idée*, dans le *roman* de Camus, est radicalement différente de ce qu'elle est dans son *essai*? Non : car on pourrait montrer que malgré les efforts de l'auteur, les points de vue de Rieux jouissent dans *La peste* d'un statut privilégié, si bien que le lecteur devine que ce

sont, pour l'essentiel, ceux d'Albert Camus lui-même ; tous les « indicateurs de subjectivité » ne sauraient empêcher un écrivain de fiction d'accorder plus de sympathie, ou plus de soin à développer les idées de tel personnage plutôt que de tel autre. On le sait, il est des figures romanesques qui ressemblent fortement à des porte-parole de l'auteur ; c'est, peu ou prou, le cas pour le Rieux de *La peste*. Il ne suffit pas de créer des personnages, de les faire hésiter, de leur faire dire « je crois », ou « je n'ai pas de goût », en se grattant la tête, il ne suffit pas de les opposer à d'autres personnages, pour prendre une distance radicale avec les idées qu'on leur attribue. De même, sur la plus grande objectivité de l'*essai* camusien, l'on peut également émettre des réserves : les atours neutres et officiels de *L'homme révolté* ne sauraient tromper sur la frémissante subjectivité de l'auteur qui s'y exprime : il ne suffit pas d'écrire à la troisième personne pour échapper *ipso facto* à la gravitation de l'*ego* pensant.

Toutes ces remarques additionnées pourraient bien nous conduire à la conclusion que l'homme Camus se trouve présent dans l'*essai*, ni plus ni moins que dans le *roman*, et que ses *idées*, d'une œuvre à l'autre, ne changent pas vraiment de sens. Nous aurions alors l'indice, sinon la preuve, qu'effectivement les différents genres littéraires, dans la modernité, tendent à n'en faire plus qu'un seul.

Il n'est pas question de nier cette gravitation moderne de toute écriture vers la forme centrale et mystérieuse de l'*essai*, gravitation à laquelle Camus n'échappe pas plus que Sartre ou Malraux. Pourtant, et quand bien même l'exemple que nous avons choisi ne nous permet guère, par lui seul, de l'établir, je crois qu'il demeure une différence essentielle entre les idées dans le roman et les idées dans l'œuvre à visée philosophique. Ce qui

distingue *La peste* de *L'homme révolté*, au moins idéalement, ce n'est pas tant que l'une mette ses idées dans la bouche de personnages fictifs, et l'autre non. C'est que l'œuvre à visée philosophique tente d'être un discours *sur* la réalité, tandis que le roman, lui, est et demeure un discours *de* la réalité. Deux façons de vivre le *langage*, donc le rapport au monde.

La présence de personnages et d'une fiction narrative ne signalent pas tant une subjectivité qui serait absolument propre au roman qu'un abandon au langage et au monde, une immersion dans le langage et dans le monde, bref, un désir essentiel, sans équivalent dans l'œuvre philosophique, d'épouser la subjectivité. Dans *La peste*, Camus laisse parler Rieux et se laisse parler en Rieux. Dans *L'homme révolté*, en dépit d'une ambiguïté sur laquelle nous reviendrons, Camus cesse ou veut cesser d'être Rieux, il thématise ses idées et les donne pour vraies, il les désigne et les explicite. La démarche philosophique ne *vit* pas l'idée dans le langage, elle la *vise* par le langage. Ainsi pourrait-on distinguer aujourd'hui, après la crise de la modernité, le roman de la philosophie.

Maurice Blanchot a trouvé le mot le plus juste, il me semble, lorsqu'il a qualifié le roman (et la poésie) de « parole non transitive »⁹. La parole non transitive, en effet, ne prétend pas parler *du* monde, même quand elle s'exprime au travers des *idées*. Dans le roman, le langage ne parle pas du monde, mais il est néanmoins, éminemment, la parole du monde. La différence qui demeure entre l'œuvre philosophique et l'œuvre littéraire, c'est donc la distance qui sépare l'auteur immergé dans le mystère du langage, et, partant, le mystère du monde, et l'auteur qui tente de

⁹ Cf. M. Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 524.

regarder ce mystère et de le comprendre par le travail d'une parole devenue, au moins potentiellement, instrument de rationalité. Et c'est pourquoi le même Maurice Blanchot put écrire cette phrase non moins décisive : « Toute thèse qui dans un roman triomphe cesse aussitôt d'être vraie »¹⁰. Car la vérité d'une thèse, donc d'une *idée*, dans un roman, ne consiste pas à s'imposer sur les autres, à conquérir notre esprit. Une idée, dans un roman, est *vraie* dès lors qu'elle est *réelle* ; dès lors que le romancier nous convainc de sa légitimité humaine, comme il nous communique la force et la vraisemblance d'un sentiment. Une idée, dans un roman, n'a d'autre vérité que son appartenance à un homme qui la tient pour vraie.

En revanche les idées, dans l'œuvre philosophique, visent une vérité d'un autre ordre, une vérité *sur* le monde et les choses. Hors du roman, les idées cherchent à « triompher », et n'ont pas tort de le chercher. Tout penseur, sauf à tomber dans le paradoxe du sceptique, lorsqu'il énonce une assertion, la donne pour *vraie*, d'une vérité qui n'est pas seulement celle de la personne ou des conditions qui l'ont fait naître (et quand bien même le philosophe, dans la postérité nietzschéenne, serait précisément persuadé qu'une idée n'est que l'humeur de son auteur). Tout philosophe va construire, fût-ce à force de déconstruction, un édifice verbal qui se *donne lui-même pour vrai*. Y compris lorsque ce philosophe s'appelle Richard Rorty. Lorsque ce faux iconoclaste affirme que les grandes catégories de la métaphysique, comme l'Être ou la Vérité, sont des mots parfumés et subjectifs, au même titre que les noms de Guermantes ou de Swann, il faut bien que son affirmation même, si finement ironique soit-elle, échappe à ce

¹⁰ Cf. M. Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, 1972, p. 203.

constat. Bref, les philosophes les plus étrangers à toute idée de raison constructrice ou triomphante conservent une prétention implicite à la vérité de leur propre dire. Et dès lors qu'ils formulent une *idée*, ils ne croient plus au règne absolu et ultime de la subjectivité. Dès lors qu'ils pensent cette subjectivité, même pour en saluer la toute-puissance, ils ne s'abandonnent pas totalement à sa vérité — car s'y abandonner, ce n'est justement pas la décréter. De même ils recourent au langage (avec toutes les contorsions du monde et toute l'ironie qu'on voudra) pour s'élever en quelque manière au-dessus du langage et, peu ou prou, *l'utiliser*.

Si je ne fais erreur, et si la différence entre le roman et l'œuvre philosophique est affaire de rapport au *langage*, nous constatons alors que notre première classification, toute spontanée et toute prémoderne qu'elle est, conserve une certaine pertinence. Car même après la crise de la raison occidentale, toutes les disciplines de l'esprit, décidément, ne se sont pas fondues en une seule. Il demeure des hommes et des œuvres qui *recourent* au langage pour construire le monde ou pour atteindre au vrai, tandis que d'autres hommes et d'autres œuvres *habitent* le langage pour exprimer le monde et l'aspiration au vrai. La distinction des genres conserve alors un sens. Simplement, au lieu de les classer en fonction de leur degré de rationalité ou de soumission à la preuve, nous les distinguerons plus volontiers selon l'intensité de leur communion avec le langage, selon la profondeur de leur immersion dans le langage, selon qu'ils considèrent le langage comme un Être ou comme un Faire.

*

Mais il faut apporter une dernière précision : dans cette nouvelle classification, placée sous le signe de l'Être et du Faire, j'ai jusqu'alors situé d'un côté le *roman*, et de l'autre ce que j'ai appelé, non sans imprécision, l'« œuvre philosophique », c'est-à-dire ce que j'avais auparavant distingué sous les noms d'*essai* et de philosophie *pure*. Or il faut maintenant distinguer à nouveau, dans cette nouvelle perspective, ces deux derniers genres. Car l'*essai* reste éminemment distinct, même et peut-être surtout dans ce type de classement, de la philosophie *pure*. Il reste d'une nature intermédiaire, d'un genre mixte. Et c'est éminemment le cas, je crois, pour *L'homme révolté*. Voilà pourquoi le lecteur a tant de peine à décider du statut des idées dans cette œuvre : *l'essai* — et c'est toute sa richesse — voit le langage à la fois du *dehors* et du *dedans*, il participe à la fois de l'Être et du Faire. À ce titre, il garde plus que jamais un statut *singulier*, au sens le plus fort de ce terme. Je me demande si sa définition même ne serait pas dans la *singularité* absolue de son écriture. En effet, au contraire du roman comme de la philosophie, et du fait même qu'il se tient à la limite frémissante du subjectif et de l'objectif, comme une pièce métallique miraculeusement suspendue entre deux aimants, il est le seul type d'écriture d'*idées* à ne revendiquer, et c'est étrange, aucune forme d'universalité.

Car il faut bien voir que la prétention du *romancier* comme celle du philosophe *pur* sont, elles, hautement universalistes. Pour le philosophe *pur*, dès lors que toutes ses idées tendent et prétendent au vrai, et postulent idéalement l'adhésion de tous les animaux pensants, on peut conclure qu'il nourrit l'ambition au moins implicite d'atteindre, de traduire ou de constituer le réel tout entier. Quant au *romancier*, les apparences en font, certes, un champion de la subjectivité, qui relativise toute idée en la

réduisant à l'humeur d'un sujet, à l'expression limitée et conditionnée de l'humain trop humain. Mais il ne faut pas s'y tromper : les idées, dans son œuvre, planent dans un empyrée intouchable, au-delà de toute réfutation, non certes parce qu'elles se voudraient intrinsèquement vraies, mais précisément parce qu'elles ne cherchent en aucune manière à triompher comme telles. Si contradictoires ou contestables soient-elles alors, elles ont valeur universelle comme peut avoir valeur universelle la masse incontournable des faits historiques, comme s'impose à tous la simple existence des êtres et des choses, leur grande et leur petite histoire.

L'*essayiste*, lui, est décidément l'homme de l'*absolu singulier*. Il ne peut prétendre à aucune des deux formes d'universalité que je viens d'évoquer : il ne peut prétendre à systématiser ses idées, à les élever à la dignité du concept comme le philosophe ; il ne peut pas non plus les montrer dans leur pure existence, comme le romancier ; à vrai dire, c'est lui-même qu'il montre en tant qu'idée ; il met à nu, dans sa personne, le sujet en quête d'objectivité. Il trahit l'hésitation, si humaine, entre l'abandon au monde et la préhension du monde, entre le langage qui se saisit des choses et celui qui les accueille. Dans l'essai, la subjectivité tente, étrangement, de se désigner sans se renoncer ; l'auteur voudrait y faire un usage transitif du langage intransitif. Il voudrait réconcilier la poésie et la prose, la contemplation et l'action, les prestiges du style avec la force du raisonnement, la puissance de la vie avec le pouvoir de la preuve. Pour moi, seraient alors éminemment des essais, à ce titre, des textes comme *L'Afrique fantôme* de Leiris ou les *Tristes tropiques* de Lévi-Strauss.

Telles sont donc les esquisses de conclusions auxquelles je

parviens après ce parcours en trois temps — d'un rationalisme peut-être outrancier : « thèse » de la tripartition classique entre les genres, « antithèse » de la crise moderne, et « synthèse », toute provisoire, de l'après-crise. Cette synthèse fragile devrait néanmoins me permettre de risquer des définitions du *roman*, de la philosophie *pure* et de l'*essai*, aujourd'hui :

Écrire un *roman*, ce serait recueillir dans le langage le discours *du* monde. Écrire de la philosophie *pure*, ce serait édifier, dans l'espérance d'un accord rationnel universel, un discours *sur* le monde. Écrire un *essai*, ce serait viser à la fois la véracité romanesque et la vérité philosophique. Ce serait espérer, pour les idées, une double dignité : celle que peuvent avoir les êtres, et celle que peuvent avoir les arguments. Ce serait parler du monde en laissant parler en soi le monde. Descendre dans l'arène du langage transitif, mais pour y apporter quelque chose du secret de l'*autre langage*. Écrire un *essai*, ce serait parier qu'il n'est d'autre force, d'autre réelle transitivité du langage, que son intransitivité même. Ce serait croire que l'Être a partie liée avec le Faire ; que le secret de l'action gît dans la contemplation. Et que pour tout dire en un mot, seul le beau texte est un texte fort.

*