

Essai ou roman ? Entre troisième et première personne

Est-il possible, aujourd'hui, de distinguer l'écriture en *première personne* de l'écriture en *troisième personne*, qui seraient en quelque sorte l'écriture « subjective » et l'écriture « objective » ? Et cette distinction peut-elle correspondre à la différence entre le *roman* et l'*essai* ? La question apparaît bien difficile et délicate.

D'autant plus que des écrivains comme Milan Kundera, ou en France Pascal Quignard, semblent revendiquer hautement le mélange et même la fusion du genre roman et du genre essai, donc, si l'on veut, la fusion de l'écriture au « il » et de l'écriture au « je ». La distinction, donc, est peut-être tout simplement impertinente et dépassée.

Et tout d'abord, est-ce que le distinguo entre écriture en *première* personne et écriture en *troisième* personne recouvre vraiment la différence entre le *roman* et l'*essai* ? Peut-on dire sans autre forme de procès que le roman est le royaume du « je », de la subjectivité débridée, où l'ego de l'écrivain se livrerait en tout abandon, tandis que l'essai serait nécessairement le lieu d'une écriture du « il », d'une écriture visant l'objectivité, parce qu'il serait le lieu des idées générales, des concepts et des raisonnements, plutôt que celui des sentiments, des paysages ou des personnages ?

Ne peut-on pas être éminemment et profondément subjectif quand on manie des concepts, et puissamment objectif lorsqu'on décrit les mouvements du cœur ou les beautés d'un paysage ? Sans doute, le roman, lors même qu'il met en scène des personnages qui ne sont pas le « je » de l'auteur, est une

écriture en première personne, au sens où il est toujours une écriture de la subjectivité engagée dans l'imaginaire. Mais l'essai, même lorsqu'il traite d'idées pures et tente d'accéder à la généralité et à l'universalité, peut être marqué lui aussi, semble-t-il, au sceau de la subjectivité. N'y a-t-il pas un « je » de l'essai comme il y a un « je » du roman ?

L'affaire est décidément complexe. Pour tenter d'y voir clair, je vais partir d'une distinction que nous opérons presque toujours, même aujourd'hui, fût-ce de manière implicite ou inconsciente. Une distinction qui nous vient spontanément à l'esprit lorsque nous sommes amenés à nous exprimer sur ce thème de la présence plus ou moins intense du « je » dans l'écriture.

Il me semble que, couramment et par commodité, nous distinguons alors trois catégories d'ouvrages de l'esprit, que nous classons par ordre croissant d'objectivité. Trois catégories qui nous conduisent progressivement du « je » tout pur au « il » très dur : il y aurait d'abord le *roman* (mais aussi la poésie), œuvres de langage présumées subjectives par excellence – en ce sens qu'elles ne visent en aucun cas à la conquête d'une vérité objective sur le monde ou sur les hommes ; ensuite viendrait l'*essai*, qui vise une certaine forme d'objectivité, de généralité ou de rationalité, mais où le « je » de celui qui écrit reste présent et sensible. Enfin viendrait l'écriture *philosophico-scientifique*, où la conquête du concept serait tout, et la personnalité du conquérant, en principe, ne serait plus rien.

Mais il se trouve, je l'ai dit tout à l'heure, que les frontières entre ces catégories apparemment incontestables ont tendance à s'effacer. J'essaierai de dire pourquoi et comment. Avec vous je m'interrogerai, comme il se doit, sur le statut de l'écriture *aujourd'hui*. Je me demanderai comment les « écrivains » que nous sommes tous s'y retrouvent, ou ne s'y retrouvent pas, entre

l'objectif et le subjectif, entre l'intuition et la raison, entre le « je » et le « il ».

*

Reprenons pour commencer la tripartition classique : au bas de l'échelle d'objectivité se situerait donc le roman, mais aussi toute autre forme de fiction, ainsi que la poésie, parangon de la création libre, fantaisiste, idiosyncrasique, où l'auteur n'émet nulle prétention à dépasser les limites de sa subjectivité. L'intention du romancier ou du poète n'est pas, en principe, d'accéder à une vérité générale mais, bien davantage, de restituer un sentiment de l'univers. Et si la fiction romanesque ou la quête poétique ne sont pas des fuites hors du réel, elles ne prétendent pas, néanmoins, instituer un débat avec lui, encore moins légiférer sur lui. Le roman ou la poésie, pourrait-on dire, réfléchissent le monde, tel un miroir (ce fameux miroir que, selon Stendhal, le romancier promène le long d'une route) mais ils ne réfléchissent pas *sur* le monde. En ce sens, ce ne sont pas des œuvres du « il » mais du « je ».

Bien sûr, on pourrait discuter cette définition, ou cette description. On pourrait dire qu'un roman de type balzacien revendique à juste titre une manière d'objectivité. Ne prend-il pas sur le monde et les êtres le point de vue de Dieu ? De même, s'il est vrai que la poésie dite lyrique est l'émanation d'un « je » tout pur, il n'en va pas de même de la poésie épique. Je crois néanmoins qu'on peut ne pas retenir cette objection. Car même dans ce type d'œuvre, le moi de l'auteur non seulement reste éminemment présent, mais il est impérativement requis. Le « je » de Balzac ne s'abolit pas dans la *Comédie humaine*, il s'y accomplit au contraire, il y vit son apothéose. Et de même, le « je » de Dante ou celui de Virgile, sinon celui de l'improbable Homère, demeurent puissamment présents dans leur poésie.

Leur poésie, fût-elle épique, est engagement du « je » dans l'écriture.

Sur le deuxième barreau de notre échelle d'objectivité, toujours selon la vision traditionnelle, se situerait l'*essai*. Ce genre d'ouvrage se tiendrait comme à mi-distance du subjectif et de l'objectif. À mi-distance, si l'on peut dire, du « je » et du « il ». Sans aller jusqu'à viser une objectivité pleine et entière, sans prétendre gommer les conditions subjectives de son écriture, il chercherait, tout en plongeant ses racines dans le terreau de la subjectivité, à élaborer une méditation ou une réflexion qui vise à l'universalité du « il », et qui vise à penser le monde dit réel. C'est ainsi que dans un *essai* les idées seraient, à l'œuvre, ce que la fleur est au bouquet. Ce qu'on appelle le style, donc la personnalité même de l'écriture, compterait autant, dans l'essai, que la rigueur des concepts.

Le « je », dans l'essai, demeurerait donc présent. L'essai serait certes une réflexion sur le réel plutôt qu'une plongée dans l'imaginaire, mais une réflexion qui ne prétendrait décidément pas accéder à l'Olympe serein de la troisième personne. Un merveilleux exemple de ce genre littéraire serait peut-être *L'Histoire de l'éternité*, de Jorge-Luis Borges, 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 » ; sans que la conquête de l'objectivité, donc du « il » et de son ataraxie, soient son but ultime ou son intention première. Cependant, à la différence de ce qu'il advient dans un roman ou dans un poème, l'essai prétend tout de même à une manière d'objectivité, puisqu'aussi bien il fait de telle idée générale, de telle conception ou de telle vision du monde, la matière et la raison de sa démarche. En ce sens, on pourrait dire que l'essai, écrit au

« je », se met tout de même au service du « il » ; que dans l'essai le « je » tend vers le « il ».

Le troisième degré de notre échelle, celui du « il » pur et dur, serait majestueusement occupé par la *philosophie* ou la *théorie en sciences humaines*, dont la grande ennemie est la subjectivité – cette subjectivité que cultivent le romancier et le poète, et qu'assume l'essayiste. En philosophie comme en sciences humaines, 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 ? Les idées ne doivent-elles pas être rigoureusement construites et démontrées ? Seules ce qu'on appelle les sciences *exactes* pourraient prétendre à plus de rigueur encore, mais l'univers des « sciences exactes » 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 le cèdent à la dignité suprême et sculptée des concepts. Où le « je » de l'individu se renonce définitivement au profit du « il » de l'universel.

*

Ce genre de classement paraît défendable, en tout cas jusqu'à la modernité non comprise. Or la modernité vint. Nous savons bien qu'aujourd'hui les genres d'écriture ne sont plus séparés par des frontières aussi nettes que jadis. Dire par exemple que le roman est le lieu de la subjectivité pure et débridée, le lieu du pur appel à la sensibilité, le lieu du « je » sans prétention à une quelconque prise objective sur le monde, voilà qui apparaît 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. L'univers de l'objectivité hante, si j'ose dire, les romans de tous ces auteurs, avec une force rare ; dans leurs œuvres, les idées générales, les considérations rationnelles ne servent pas seulement à caractériser des personnages, mais 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 philosophique, dont la valeur objective, si l'on peut ainsi parler, est absolument indéniable. En ce sens, l'écriture romanesque accède à la dignité de la troisième personne.

Ainsi du chapitre que *La montagne magique*, mais aussi bien *Ada* de Nabokov, consacrent au Temps, et qui valent les considérations de Platon ou de Heidegger sur ce même thème. Ou bien les réflexions et méditations de *L'homme sans qualités* sur l'« autre état ». Ou bien encore les chapitres des *Somnambules* où Broch philosophe sur la dégradation des valeurs. Le roman, au XX^e siècle, s'est d'une certaine manière approprié la philosophie ou les sciences humaines, et il n'est pas tenable de prétendre qu'il ne fait qu'illustrer le règne de la pure subjectivité, et qu'il ne fait qu'exhaler un « je » qui ne pourrait prétendre à la puissance d'universalité du « il ».

.Cependant, s'il en est ainsi, et si roman moderne s'est comme approprié la philosophie, c'est à la suite d'un drame majeur : à savoir 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, le critère même d'*objectivité*, ou celui de *rationalité* (cette objectivité ou cette rationalité qui symboliquement serait signifiées par une écriture en troisième personne plutôt qu'en première), ces critères-là ont été contestés, rudoyés, bouleversés 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*. C'est bien

la distinction même du « je » et du « il » qui se voit contestée par les philosophes eux-mêmes, c'est-à-dire par les représentants patentés du « il ».

Pour fournir ne serait-ce qu'un aperçu de ce phénomène, il faudrait raconter, entre autres choses, toute l'aventure de la philosophie existentielle, à partir du XIX^e siècle. Il faudrait invoquer la revendication de la subjectivité dans la pensée de Kierkegaard en lutte contre Hegel. Ce Kierkegaard qui, comme par hasard, a écrit *Le journal du séducteur*, une espèce de roman. Il faudrait parler de Nietzsche – qui, lui, toujours comme par hasard, a écrit de nombreux poèmes. Il faudrait aussi rappeler, plus près de nous, 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 ; sans parler de l'irrationalité qui put prospérer à l'ombre de la raison marxiste, avatar du sublime rationalisme hégélien. 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.

Ce qui est sûr, c'est qu'au XX^e siècle l'espérance rationaliste, voire le critère de rationalité, ou si vous préférez la légitimité du « il », furent gravement ébranlés, et par conséquent la vieille répartition des tâches entre les différents ouvrages de l'esprit s'est vue à son tour mise en question. 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, ce 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 (donc du « je », donc de l'écriture en première personne). La subjectivité, affirme-t-il, est « 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. Le « il » est mort, quand il n'est pas fallacieux.

Richard Rorty, le philosophe américain contemporain, dans son 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 « phusis » ou « catégories de l'entendement »⁵. Bref, aux yeux de Rorty, les philosophies sont et furent toujours des façons

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

² *Ibid.*, p. 49.

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

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

⁵ *Ibid.*, p. 167.

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 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. Nous sommes tous et toujours dans le « je », inutile de prétendre en sortir.

On pourrait alors 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. Je l'ai laissé entendre tout à l'heure. La crise du roman pur, du roman-récit, du roman romanesque, fut parallèle à la crise de la philosophie pure. Le roman classique occupait une niche bien découpée dans l'organisation rationnelle et objective du monde. Son subjectivisme prenait appui sur la rationalité et l'objectivité que le philosophe, de son côté, accordait généreusement au réel. Disons mieux : le roman traditionnel était lui-même, en un certain sens, objectif (songeons précisément au fameux point de vue de Dieu chez Balzac). J'ai dit plus haut que le roman classique, en dépit des apparences, n'était pas une écriture en troisième personne. Mais son « je » n'en avait pas moins la sérénité surplombante d'un Dieu opérant le décompte de ses créatures. Et cette ataraxie, quand elle fut perdue en philosophie, fut aussi perdue pour le roman.

⁶ *Ibid.*, p. 166.

C'est ainsi que 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 subjective, certes, mais qui demeurât sensée, et universalisable sous le signe de la raison. 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 exquis 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. Le « je » s'engloutissait avec le « il ». Car l'un était la condition de l'autre.

*

Ainsi, la destruction de la philosophie rationnelle 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, et dans lequel l'auteur n'est ni tout à fait « il » ni tout à fait « je ».

D'un côté, le roman, en perdant psychologie et narration classiques, en se dépouillant de ses atours romanesques, a tenu désormais de « l'essai » dans la mesure où, nous l'avons vu, il a pu recueillir, comme chez Broch et Musil, les fragments d'une philosophie éclatée, et comme revivre, dans l'angoisse et l'isolement de la subjectivité, et sur un mode crépusculaire, les grandes étapes ou les grandes interrogations de cette philosophie en ruines. 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'était plus désormais 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 parole en quête d'auteur.

Autant l'on pouvait, si l'on s'en tenait aux définitions anciennes, distinguer le roman de l'essai, et distinguer surtout, de ces deux modes d'expression, le langage philosophique, voire scientifique, 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*, bref, des *tentatives*, au sens tragique où je viens de l'entendre ; s'il n'y a plus ni « je » ni « il », ni subjectivité pure ni objectivité pure, mais seulement le tâtonnement de paroles qui ne se résignent pas tout à fait au solipsisme, le statut de l'écrivain 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 confidence privée ou le simple délire verbal.

*

Même si nous restons très loin de ces extrêmes, et que nous nous référons simplement à une œuvre moderne qui passe pour un classique de notre siècle, on assiste bel et bien au même phénomène. Je songe à Albert Camus. L'on ne peut se défendre du sentiment que ses essais et ses romans sont placés sous le signe d'une seule même subjectivité hésitante, et comme perdue entre troisième et première personne. Si l'on en veut un indice, on pourrait mettre en parallèle deux phrases de cet auteur, dont l'une est empruntée à un roman, l'autre à un essai. Ces deux phrases sont donc censées être caractéristiques de chacun des deux genres. Vous savez assez que Camus – dans la lignée de la philosophie existentialiste inaugurée ou du moins annoncée par Kierkegaard et Nietzsche, a largement et constamment recouru aux deux « genres » de l'essai et du roman. Mais s'agissait-il encore de deux genres différents ?

Je choisis de vous citer deux phrases qui traitent du même sujet, la fameuse « mesure » camusienne. La première est tirée de *L'homme révolté* : « 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 une autre phrase, tirée cette fois du roman qui 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.

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

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

Que constatons-nous ? D'abord, qu'il s'agit bien de la même idée : l'idée, camusienne s'il en est, de la limite à respecter, du refus des extrêmes. Ce qui diffère d'un texte à l'autre, c'est 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.

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. Autrement dit, si *la Peste* nous fournit ici abondance d'« indicateurs de subjectivité », ce n'est pas tant la subjectivité de Rieux qu'elle nous signale, que celle de Camus lui-même. On le sait, il est des figures romanesques qui ressemblent fortement à des porte-

parole de l'auteur ; c'est éminemment le cas pour le Rieux de *La Peste*. Il ne suffit pas de créer des personnages qui ne portent pas son propre nom, 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.

Autrement dit, le roman de Camus met en scène un « je », mais ce « je »-là est précisément celui de l'auteur lui-même. En ce sens, donc, *La Peste* est un essai, au sens moderne où nous avons tenté de le définir : la quête ou la tentative solitaire d'un « je » désespéré. Quant à *L'homme révolté*, il n'est, en somme, pas beaucoup plus « objectif » que le roman dont il est le pendant, pas beaucoup plus proche du « il » : ses atours neutres et officiels 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. Bref, si dans *La Peste*, les « je » des différents personnages ne masquent pas vraiment le « je » de l'auteur, dans *L'homme révolté*, c'est le « il » qui à son tour, masque mal la présence de ce « je ».

Décidément, tout semble 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 statut. Que toute son écriture est une écriture en première personne. 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, définitivement placé sous le signe d'une irréductible subjectivité, sous le signe d'un « je » à la fois omniprésent et incertain de lui-même.

*

Telle est la 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. Si personnellement j'ai parfois (pas toujours) l'impression d'écrire dans un seul et même genre alors même que je pratique, sur le papier, le roman et l'essai, c'est sans doute parce qu'il me semble qu'en effet, nous sommes aujourd'hui à l'ère du roman-essai, ou si vous préférez, d'une subjectivité qui continue d'espérer en l'universel, mais qui ne peut plus le viser que sous une seule forme, *l'universel subjectif*, précisément. Mais au fait, qu'est-ce que le roman-essai, auquel je crois qu'on peut adjoindre la poésie, sinon ce qu'on appelle la *littérature* ?

Et ce qui continue aujourd'hui de distinguer, à mes yeux, la littérature de la philosophie pure, ou de l'écriture théorique en sciences humaines, c'est une question non de langage mais de *rapport au langage*. En d'autres termes, et pour revenir à notre opposition du « je » et du « il », la question n'est pas tant celle de leur présence plus ou moins explicite et visible dans une œuvre que du *degré d'engagement de l'écrivain dans son écriture*. L'œuvre à visée philosophique ou scientifique tente d'être un discours *sur* la réalité, tandis que le roman-essai, lui, est et demeure un discours *de* la réalité. Deux façons de vivre le langage, donc le rapport au monde. Bref, la grande distinction qui, me semble-t-il, demeure, est que le roman-essai, disons simplement : la littérature, contrairement à la philosophie, a fait *le choix de l'imaginaire et de l'abandon au langage*.

La littérature, avant d'être habitée ou non par des personnages, des narrations, des fictions ou des images, est le lieu, oui, d'un abandon, ou d'un don au langage et au monde ; c'est une immersion dans le langage et dans le monde, bref, un désir essentiel, sans équivalent, me semble-t-il, dans l'œuvre philosophique ou théorique, *d'écrire* – sans écrire *sur quelque chose*. En revanche, la démarche philosophique et la démarche théorique en général, notamment dans les sciences humaines, aujourd'hui comme hier, ne *vit* pas le monde *dans* le langage, elle

le *visé par* le langage. Ainsi pourrait-on distinguer la littérature de la philosophie ou de la science, et le « je » du « il ». Le « je » serait la part de nous-mêmes qui se donne au langage, le « il », la part de nous-mêmes qui se saisit du langage.

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 ou la poésie, le langage ne parle pas du monde, mais il est éminemment *la parole du monde*.

La différence qui demeure entre l'œuvre philosophique ou scientifique 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 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, à s'auréoler d'objectivité. 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. Elle est un « je » sous des espèces intellectuelles.

En revanche les idées, dans l'œuvre philosophico-scientifique, 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

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

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

paradoxe du sceptique, lorsqu'il énonce une assertion, la donne pour vraie, d'une vérité qui n'est pas seulement celle de son « je », celle de la personne ou des conditions qui l'ont fait naître (et quand bien même le philosophe ou le penseur, dans la postérité nietzschéenne, serait précisément persuadé qu'une idée n'est que l'humeur de son auteur). Tout philosophe et tout théoricien en sciences humaines va construire, fût-ce à force de déconstruction, un édifice verbal qui se donne lui-même pour vrai ; il va donc pratiquer une écriture en troisième personne.

Y compris lorsque ce philosophe s'appelle Richard Rorty. Quand 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 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 la littérature et l'œuvre philosophique ou théorique est affaire de rapport au langage et de don à l'imaginaire (et je crois justement que le *don* à l'imaginaire et le *don* au langage sont un seul et même geste), 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 modernité, toutes les œuvres de l'esprit, décidément, ne se sont pas confondues en un

seul genre. Il demeure des œuvres qui *recourent* au langage pour construire le monde ou pour atteindre au vrai, tandis que 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 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.

*

Cette nouvelle classification, placée sous le signe de l'Être et du Faire, serait donc bipartite au lieu d'être tripartite. *Littérature* d'un côté, *philosophie* et *théorie en sciences humaine* de l'autre. Le romancier-essayiste que je suis, à la recherche d'un universel subjectif, ne peut prétendre à systématiser ses idées, à les élever à la dignité du concept comme le philosophe ou l'homme de science ; il ne peut d'ailleurs pas non plus les montrer dans leur pure existence, avec le détachement, objectif lui aussi, qu'on attribue au romancier classique ; à vrai dire, c'est lui-même qu'il montre en tant qu'idée ; il met à nu, dans sa personne et dans ses personnages, le sujet en quête d'objectivité, le « je » en quête de « il ». Il trahit l'hésitation entre l'abandon au monde et la préhension du monde, entre le langage qui se saisit des choses et celui qui les accueille. Je voudrais que dans mes écrits la subjectivité se désigne sans se renoncer ; je voudrais faire un usage transitif du langage intransitif. Je voudrais 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.

Dans son rêve d'universel subjectif, la littérature espère 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. La littérature parie qu'il n'est d'autre force, d'autre réelle transitivité du langage, que son intransitivité même. Elle croit que l'Être a partie liée avec le Faire ; que le secret de l'action gît dans la contemplation.

Pour tout dire en un mot, être écrivain, c'est croire que seul un beau texte est un texte fort.