

Éditions  
Léo Scheer

# Premiers pas en littérature

Jean-Michel Rey

DANS **LIGNES 2000/1 n° 1**, PAGES 148 À 163

ÉDITIONS **ÉDITIONS LÉO SCHEER**

ISSN 0988-5226

ISBN 291417201X

DOI 10.3917/lignes1.001.0148

Date de mise en ligne : 20/03/2014

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-lignes1-2000-1-page-148?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Léo Scheer.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

JEAN-MICHEL REY

## PREMIERS PAS EN LITTÉRATURE

En relisant les premiers textes de Sartre sur la littérature on ne peut qu’être frappé par certaines formulations abruptes, tranchées, sans nuance; qu’être étonné par des jugements à l’emporte-pièce sur ce qu’il convient d’entreprendre, sur ce qui doit se faire désormais dans le domaine littéraire, comme c’est le cas dans le moment de l’après-guerre notamment. On connaît le texte sur Georges Bataille, sa façon de procéder par amalgame, sa manie des qualificatifs – « chrétien honteux », « halluciné de l’arrière-monde » pour n’en reprendre que quelques-uns. Parmi les écrivains du moment seul Francis Ponge semble trouver grâce aux yeux de Sartre – et encore est-ce au prix de certaines opérations.

Je ne vais pas reprendre ces différents propos qui dans l’ensemble sont bien connus et ont fait l’objet d’analyses précises. Je veux seulement souligner quelques énoncés élémentaires et introduire à la suite de ces quelques remarques certaines questions qui m’apparaissent nécessaires.

Parlant d’un roman de Nizan, *La Conspiration*, Sartre écrit : « *Je ne pense pas que Nizan ait voulu écrire un roman. Ses jeunes gens ne sont pas romanesques : ils agissent peu, se différencient mal les uns des autres. [...] Un communiste peut-il écrire un roman ? Je n’en suis pas persuadé : il n’a pas le droit de se faire le complice de ses personnages* » (*Situations I*, p. 29).

L'auteur d'un roman est-il nécessairement complice des personnages qu'il crée ? De quel ordre pourrait être une telle complicité ? (Et pour quelle raison y a-t-il une telle insistance dans ces textes de Sartre sur la connivence avec une instance qui représente toujours l'ennemi ?) S'agit-il d'une identification ou d'un processus de cette nature ?

On s'étonnera de ceci précisément : à ce moment-là – nous sommes en 1938 – Sartre ne semble pas avoir idée de ce que peut représenter le travail d'un auteur – d'un romancier –, ni même de ce que peut être un auteur. Préfigure d'une dimension de sa réflexion dont on peut voir très nettement les traces dans l'après-guerre, pour tout ce qui touche à l'art ou à la littérature.

L'auteur n'est autre que l'homme. L'homme est ce qu'il dit dans son œuvre. Il ne saurait y avoir dans l'espace du roman un processus de délégation de voix ou quoi que ce soit d'approchant. Il faut qu'il y ait une identité forte entre l'homme et l'œuvre. Ce sont sur des postulats de cet ordre que toute la démarche semble fondée – postulats souvent énoncés sur un ton qui ne supporte pas le questionnement et comme constituant par conséquent des évidences premières.

Position très classique qui est intéressante dans ses effets, dans ses accompagnements, dans ce que paraît induire quant à une essence de la littérature.

Le communiste – Nizan en l'occurrence – est un être d'un seul tenant. Il ne saurait entrer dans les redoutables équivoques d'une écriture fictive, laisser agir des personnages différenciés. Il faut que de tous côtés les choses soient parfaitement nettes. Sartre le précisera quelques années plus tard dans *Qu'est-ce que la littérature ?* en élargissant son propos. « *La fonction d'un écrivain est d'appeler un chat un chat. Si les mots sont malades, c'est à nous de les guérir. Au lieu de cela, beaucoup vivent de cette maladie. La littérature moderne, en beaucoup de cas, est un cancer des mots. [...] Rien n'est plus néfaste que l'exercice littéraire appelé, je crois, prose poétique, qui consiste à user des mots pour les harmoniques obscures qui résonnent autour d'eux et qui sont faites de sens vagues en contradiction avec la signification claire* » (*Situations II*, pp. 304-305).

Cette citation à elle seule mériterait une analyse d'à peu près tous ses termes. Il faudrait notamment s'interroger sur l'expression (lancée ici sans aucune prudence ni précision par Sartre) de « *littérature moderne* ». Mais, avant tout, on reste perplexe devant cette sorte d'obligation (morale ? politique ?) d'« *appeler un chat un chat* » qui signifie entre autres choses le refus net de toute forme de métaphore, de tout langage figuré. (Question élémentaire : Ponge obéit-il à cette espèce d'impératif dans *Le Parti pris des choses* ? Et Faulkner qui a « *un style abstrait* » ?)

On retiendra avant tout cette maladie dont les mots semblent être affectés. Maladie toute moderne – avec l'aspect nocif de la « *prose poétique* » – à laquelle il faut tenter de remédier. Il y a là une tâche collective de salubrité publique (« *en nous y mettant tous ensemble* », dit Sartre) qui prend la forme d'un appel aux écrivains, en vue d'apprendre à « *rétablir le langage dans sa dignité* ». En d'autres termes, si l'on suit le raisonnement abrégé, c'est la littérature elle-même – pour une bonne part au moins dans ses aspects contemporains – qui sans contester a fait perdre au langage sa dignité, sa santé, son pouvoir univoque de nommer, sa capacité propre de désignation. Le programme est donc tout tracé : en deux points résumé en toute clarté.

« *Si nous voulons restituer aux mots leurs vertus il faut mener une double opération : d'une part un nettoyage analytique qui les débarrasse de leurs sens adventices, d'autre part un élargissement synthétique qui les adapte à la situation historique* » (*Ibid.*)

Un tel programme qui, à certaines conditions bien précises, pourrait avoir un semblant de pertinence dans le domaine proprement philosophique, ne laisse pas de surprendre quand il s'agit de littérature. C'est au fond comme si se trouvaient déplacés dans le champ de la littérature les mots d'ordre idéologiques de l'après-guerre. Le trait commun énoncé dans le même passage de ce texte, ici encore sous la forme d'un impératif : « *mais aujourd'hui, je l'ai montré, il faut construire.* »

De même que l'économie, les villes, la monnaie, la politique – et bien d'autres choses encore – sont à reconstruire intégralement ; de même, la littérature, après ce qui lui est arrivé que nous pouvons voir

à livre ouvert chez bon nombre d'écrivains contemporains, est à reprendre de fond en comble en vue d'une guérison. Avec toute l'énergie, toute l'assurance du philosophe qui domine la scène théorique du moment, Sartre insiste sur la nécessité d'un traitement efficace. La littérature a une tâche qui lui est assignée en toute netteté : se confronter avec cette profonde maladie des mots qui se nomme « *cancer* », avec l'envahissement de la « *prose poétique néfaste* », avec la visée d'un bon nombre d'auteurs qui n'est autre qu'une volonté de « *détruire* », avec les surréalistes qui ont eu pour propos de « *détruire conjointement le sujet et l'objet* » et qui de ce fait se situent à « *l'extrême pointe de la littérature de consommation* », avec cette chose louche et incontrôlable que constituent « *les sens adventices* » des mots ; se confronter avec tout cela pour y mettre définitivement un terme, pour en arrêter le mouvement, pour en saisir aussi la cohérence interne.

Reste l'impératif de construire. En d'autres termes dans ce contexte : le devoir de refuser toute problématisation du langage qui n'entre pas dans la perspective d'une guérison, qui ne vise pas à retrouver une dignité perdue. Ou encore : l'obligation de séparer dans les mots ce qui est essentiel et ce qui risque d'être accessoire, ce qui est propre et ce qui est étranger. Reste en fait le programme élémentaire qui doit combiner avec justesse un « *nettoyage analytique* » et un « *élargissement synthétique* ». En toute rigueur, l'analyse et la synthèse – ces deux procédés logico-philosophiques par excellence – doivent régler le champ de la littérature, doivent s'imposer à tous pour sortir des impasses où se trouve la modernité littéraire. Et un tel programme implique du côté des mots que l'on cherche à miser continuellement sur un sens premier, essentiel, isolable, énergétique, que l'on fasse tout pour s'en tenir à un tel parti.

(La métaphore – ainsi que tout ce qui s'y apparente – se trouve pour le moins restreinte à la portion congrue. L'agitation de la « *poésie* » n'a donc aucune place dans l'univers romanesque. Les figures ne peuvent ici qu'être inutiles et somme toute dangereuses : elles ne peuvent être employées sans dommage. La « *littérature moderne* » – dont on va voir chez Sartre d'autres exemples – ne cesse d'en faire la preuve.

Les dégâts sont partout visibles : ils menacent de faire tache d'huile. Il y a des effets de contamination qu'il faut réduire.)

Dans une telle situation il faut aller vite en besogne. Faute de quoi on est rejoint par l'ennemi qui ici a un aspect bien défini, qui a un visage reconnaissable. « *Si l'on ne se met à déplorer comme Brice Parain l'inadéquation du langage à la réalité, on se fait complice de l'ennemi, c'est-à-dire de la propagande.* » (*Ibid*). (Il faudrait à l'évidence s'interroger sur la fonction majeure ici et ailleurs du « *c'est-à-dire* », sur l'aspect lapidaire de ce qui suit cette forme, sur la rapidité qu'elle permet, sur les amalgames qu'elle produit...)

1938 : l'article sur *La Conspiration* de Nizan. 1947 : le très long texte intitulé « Qu'est-ce que la littérature ? ». Entre ces deux dates la même idée presque dans les mêmes termes se développe et trouve ses assises, ses justifications. Le danger majeur couru par la littérature dans sa forme romanesque : que (sans le percevoir, à son insu) l'on devienne complice de ce qui se dit sur un mode fictif ; que se constitue chez les écrivains une connivence avec des jeux de langage, avec des glissements poétiques, que se manifeste une complaisance avec l'étrange volonté de destruction qui habite la littérature, que se généralise une intelligence avec l'ennemi qui a de multiples visages.

Il importe donc aujourd'hui – et c'est ce que « Qu'est-ce que la littérature ? » répète de toutes les manières possibles – de faire entendre une chose rudimentaire : la littérature doit se redresser si elle tient à éviter toutes ces formes de complicités – ou d'engluement (le terme est utilisé à plusieurs reprises dans ce contexte, comme il se doit. Se redresser à tous les sens du mot : retrouver ce qui faisait sa dignité, renouveler son pouvoir de construction ; tout mettre en œuvre pour qu'un Autre ne vienne pas régler sournoisement le discours ou la langue. Volonté de redressement qui est aussi un désir d'afficher une certaine clarté, de faire montre d'un côté franc, net, pacifié, sans faux fuyant ; on pourrait presque parler d'une allure édifiante. De la littérature comme forme de construction sociale, comme mode de formation, comme aspect important de l'édification.

Sartre dans ce moment-là – tous les textes en témoignent (Il faudrait voir comment les choses se modifient par la suite, notamment avec le travail sur Flaubert.) – semble se préoccuper de la littérature sous le signe de l’urgence. Et d’ailleurs il indique les raisons de cette urgence : avant tout les abus qui ici et là se font jour, des abus qui sont le signe d’une menace continuée de l’ennemi. Nommer l’urgence revient (souvent – et ce me semble être le cas dans cette perspective et dans ce moment) à la faire exister, à faire du moins croire qu’il y a tout lieu d’intervenir, que la discussion à ce propos est hors de question : c’est aussi une manière de recentrer l’attention ou, tout simplement, de la créer. (Du pouvoir de l’usage de certains termes en somme. Trouve-t-on chez Sartre des analyses sur ces formes spécifiques de croyance, sur ce que Valéry nomme justement « *fiduciaire* » ? La question mériterait d’être développée.)

La première forme de cette menace est en quelque sorte le terrorisme dont fait preuve un écrivain contemporain. « *Aujourd’hui Blanchot s’efforce de construire de singulières machines de précision – qu’on pourrait nommer des “silencieux” comme ces pistolets qui lâchent leurs balles sans faire de bruit – où les mots sont soigneusement choisis pour s’annuler entre eux et qui ressemblent à ces opérations algébriques compliquées, dont le résultat doit être zéro. Formes exquises du terrorisme.* » (*Situations I*, p. 294.)

(L’atmosphère, comme on le voit, est à la sérénité...)

Un terrorisme intelligent, médité, et sublime, aboutissant à des opérations de destruction silencieuse : c’est à quoi se résume en 1945 le travail de fiction accompli par Blanchot. Dans ces conditions, le philosophe – j’entends : tel que Sartre le conçoit selon toutes les apparences – se doit d’intervenir dans les termes qui sont les siens pour tenter d’infléchir le cours de la littérature, pour juger en tout cas ce qui a lieu dans l’écriture littéraire; pour indiquer aussi ce qui risque de se pervertir dans ce domaine et les éventuelles raisons de ce malaise. Le philosophe – médecin des lettres..., alerté par quelques symptômes qu’il est seul à reconnaître – a ainsi toute raison de légiférer devant ce qu’il considère comme

un faux pas majeur de la littérature qui lui est contemporaine, de proposer un remède à ce qu'il décrit comme un malaise profond.

En 1947 Sartre développe une argumentation analogue dans une longue note à la fin de « Qu'est-ce que la littérature ? » où il s'en prend cette fois directement au surréalisme. Le surréaliste est la figure symétrique inverse du travailleur. La formule est brillante (?) et permet (comme tous les énoncés de ce genre) des développements significatifs. Le travailleur détruit pour construire : il a donc le sens de la négativité et de la dialectique. Le surréaliste construit pour détruire, et, de ce fait, « *il manque la synthèse* ». Il est donc un mauvais philosophe, à la différence du travailleur qui, lui, a évidemment compris l'ordre des étapes. D'où suit notamment ceci : il suffit de lire les *Vases communicants* pour comprendre à quel point on est confronté à une « *regrettable absence de médiation* ». Breton n'est pas même hégélien. Le surréalisme n'a pas su déceler les pouvoirs du négatif. Et par conséquent : « *faute de l'idée synthétique les surréalistes ont organisé des tourniquets de contraires.* » (*Situations II*, p. 323.) On semble présupposer au terme de ce raisonnement ceci : le romancier doit s'aligner sur le travailleur, c'est-à-dire passer par une véritable expérience du négatif pour effectuer des synthèses. Le travailleur étant la figure pratique de la dialectique. (Et l'on présuppose également qu'au principe de la littérature il y a – il doit y avoir – des idées. Rappel : une certaine boutade de Mallarmé adressée à Degas avait déjà invalidé toutes les présuppositions de ce genre.)

Il y a, après le terrorisme, une deuxième forme de menace qui pèse très directement sur la littérature ; chose plus technique en apparence, il s'agit simplement pour Sartre de la construction défectueuse. Un autre romancier contemporain nous la donne à voir en toute évidence. Et cette défaillance, une fois bien nommée, reconnue pour ce qu'elle est, a valeur de discriminant : elle permet de dire à l'avenir que tel livre, malgré les apparences ou les formes, ne relève pas de ce qu'il croit ou dit être, qu'il n'entre pas dans le genre roman, et que son auteur n'est à coup sûr pas un « artiste ». L'affaire est entendue : c'est-à-dire le critère indé-

finement disponible pour éviter toute confusion ou prévenir toute ressemblance avec ce qui existe, le lecteur prévenu (tout en étant pris à témoin... comme il se doit), et le genre défini dans sa pureté même – la pureté d'une « chose » qui ne peut supporter aucun apport d'un autre genre, aucune contamination, qui ne doit connaître aucune interférence.

En 1939 ces phrases qui explicitent la poétique sartrienne du genre. « *La Fin de la nuit n'est pas un roman. Appellerez-vous "roman" cet ouvrage anguleux et glacé, avec des parties de théâtre, des morceaux d'analyse, des méditations poétiques? Ces démarrages heurtés, ces coups de frein violents, ces reprises pénibles, ces pannes, pouvez-vous les confondre avec le cours majestueux de la durée romanesque? Vous laisserez-vous prendre à ce récit immobile, qui livre au premier coup d'œil son armature intellectuelle, où les figures muettes des héros sont inscrites comme des angles dans un cercle? S'il est vrai qu'un roman est une chose, comme un tableau, comme un édifice d'architecture, s'il est vrai qu'on fait un roman avec des consciences libres et de la durée, comme on peint un tableau avec des couleurs et de l'huile, La Fin de la Nuit n'est pas un roman – tout au plus une somme de signes et d'intentions. M. Mauriac n'est pas un romancier.* » (*Situations I*, p. 56.)

Le jugement est apparemment sans appel. Le roman ne doit pas connaître de « pannes », doit se conformer à une certaine idée de la durée. D'où une autre loi qui doit organiser l'existence de ce genre : « *dans le roman il faut se taire ou tout dire, surtout ne rien omettre, ne rien "sauter".* »

(Mais quel roman pourrait tout dire? Ne rien passer sous silence? *La Nausée? Les Chemins de la liberté?* Mais quel roman ne coupe pas la durée? Un roman est-il censé présenter une quasi philosophie du temps? Pourquoi la « *durée romanesque* » doit-elle faire montre d'un « *cours majestueux* »? On entrevoit les autres questions qu'on pourrait poser ici.)

Pourtant Mauriac avait ce qu'il faut pour faire un bon romancier : ce que Sartre évoque en prenant appui sur des généralités du même ordre que celles évoquées plus haut. « *Comme j'allais lire La Fin de la*

Nuit, il me vint à l'esprit que les auteurs chrétiens, par la nature de leur croyance, sont les mieux disposés à écrire des romans : l'homme de la religion est libre. [...] Le personnage romanesque et l'homme chrétien, centres d'indétermination, ont des caractères, mais c'est pour y échapper. [...] Il n'est pas jusqu'à la notion chrétienne du péché qui ne corresponde rigoureusement à un principe du genre romanesque. Le chrétien pêche, et le héros du roman doit fauter. » (Ibid, p. 37-38.)

(Question obligée : peut-on lire Proust, Musil, Céline, Joyce et quelques autres en partant d'un tel principe ? Quelle peut être la portée de généralités de ce genre pour aborder la littérature « moderne » ?)

Sans préciser donc, Sartre, ici encore, inscrit un des principes majeurs du genre romanesque. En bref : il faut qu'il y ait un héros et qu'il faute; seul cela est à même de donner à la durée son urgence; seule l'existence d'une faute (qu'on ne peut effacer) vient révéler au lecteur « l'irréversibilité du temps ».

C'est, semble-t-il, avec une telle grille que Sartre cherche à lire trois de ses contemporains : Camus, Blanchot, Bataille.

Camus, tout d'abord, avec *L'Étranger*, retrouve sans le savoir « un thème du terrorisme surréaliste : l'œuvre d'art n'est qu'une feuille détachée d'un vie ». (Blanchot et Camus auraient donc en commun une forme de « terrorisme » – le mot frappe bien entendu...; il est en somme auto-suffisant, il signifie par lui-même et ne paraît pas devoir être explicite. La démarche de Paulhan est simplement évoquée sans qu'on ait le temps de s'y attarder.)

Mais l'essentiel est ailleurs concernant cet auteur – dans une contradiction majeure dont Sartre cherche l'origine chez un autre écrivain, et dont il indique brièvement les conséquences qui seraient du côté d'une maladie. « La première partie de *L'Étranger* pourrait s'intituler, comme un livre récent, Traduit du Silence. Nous touchons ici à un mal commun à beaucoup d'écrivains contemporains et dont je vois les premières manifestations chez Jules Renard; je l'appellerai : la hantise du silence. M. Paulhan y verrait certainement un effet de terrorisme intellectuel. Il a pris mille formes, depuis l'écriture automatique des surréalistes jusqu'au

fameux “théâtre du silence” de J.-J. Bernard. C’est que le silence, comme dit Heidegger, est le mode authentique de la parole. » (*Ibid*, pp. 111-112.)

Mais c’est surtout le cas de Blanchot et celui de Bataille qui retient l’attention de Sartre dans ce moment. On retrouve pour le premier le même jugement à l’emporte-pièce où se mêlent des propos pour le moins hétérogènes – notamment la mention de la filiation littéraire (de Kafka à Blanchot) mise à côté d’une sorte de « pique » idéologique. Après avoir dit que, chez Blanchot, « *les thèmes vécus de Kafka* » passent « *au rang de conventions littéraires* », Sartre enchaîne pour dire la façon dont cet auteur s’est rendu coupable : « *Par la faute de M. Blanchot, il y a maintenant un poncif du fantastique “à la Kafka”, comme il y a un poncif des châteaux hantés et des monstres en mou de veau. Et je sais que l’art vit de conventions, mais au moins faut-il savoir les choisir. Sur une transcendance teintée de maurrassisme, le fantastique fait l’effet d’être plaqué.* » (*ibid*, p. 140.)

En somme l’idéologie de l’homme Blanchot – celle qui est aux yeux de Sartre fixée une fois pour toutes – se lit à livre ouvert dans les fictions qu’il invente. Plus haut, dans le texte, une simple note dit seulement ceci : « *M. Blanchot a été, je crois, disciple de Ch. Maurras.* » (Que représente, dans cet énoncé, la petite formule « *je crois* » ?)

Mais les torts de Blanchot romancier ne s’arrêtent pas là. Sartre parle d’un « *malaise du lecteur* » qui viendrait du fait que « *M. Blanchot ne reste pas fidèle à son propos.* »

(Décidément la littérature « moderne » ou le roman plus spécifiquement, est le lieu par excellence où prolifèrent le cancer, la maladie, la destruction, le malaise; et maintenant l’infidélité à soi, l’inconstance. Autant dire ce à quoi, en commun, nous devons, selon Sartre, porter remède au plus vite..., ce à quoi il faut opposer résolument une perspective de construction.)

Blanchot ne reste pas fidèle à ce qu’il dit : il joue sur l’allégorie, il jongle avec l’interprétation. Ici encore, il convient d’intervenir, de dire une bonne fois comment procède tel roman, et donc comment il faut le lire, il faut rectifier ce qui nous est donné sous une forme manifestement insatisfaisante.

Partant d'une déclaration de Blanchot selon laquelle le sens d'*Ami-nadab* « se dissipe dès qu'on cherche à le comprendre pour lui-même », Sartre s'interroge et s'étonne. « Soit, mais pourquoi, en ce cas, nous offre-t-il une traduction perpétuelle, un commentaire abondant de ses symboles ? En de nombreux passages, les explications se font si insistantes que l'histoire prend nettement l'allure d'une allégorie. » Sartre en fait à sa manière la démonstration en citant un passage de Blanchot auquel il ajoute ceci : « Remplacez, dans ce passage, le mot de "personnel" par celui de "Dieu", le mot de "service" par celui de "providence", vous aurez un exposé parfaitement intelligible d'un certain aspect du sentiment religieux. » (*Ibid*, p. 140.)

Blanchot, par une sorte d'infidélité foncière, fait passer le roman au stade de l'allégorie. Pour pouvoir saisir ce qui est en jeu – c'est-à-dire en principe lire – il suffit de remplacer certains mots par d'autres. Sartre fait ainsi une très étrange opération de « traduction » pour comprendre ce que l'auteur a voulu dire. (Il parle juste après des « intentions de l'auteur » en disant qu'il ne prétend pas les avoir saisies...) Une traduction qui saurait d'emblée avec précision et certitude, comme *a priori*, ce à quoi elle a affaire, qui connaîtrait immédiatement les façons de faire, qui saurait donc vers quoi elle se dirige. Une traduction qui userait d'un lexique déjà entièrement préparé. Proche en cela d'une clé des songes. Lire c'est savoir déjà traduire.

Il s'agit donc simplement de passer de l'obscurité à la clarté : l'obscurité c'est le texte même de Blanchot, la clarté n'est autre que le « commentaire » qui se permet de mettre un mot à la place d'un autre, sans qu'on légitime cette très singulière opération. En somme, pour saisir le travail du romancier Blanchot, il suffit de substituer à son vocabulaire un vocabulaire religieux. Et Sartre peut après s'étonner de constater que le texte de Blanchot est en réalité la description d'un sentiment religieux. Alors qu'à l'évidence il ne fait que retrouver sa mise... Et la démarche se poursuit avec la même sérénité : évoquant les « intentions de l'auteur » Sartre ajoute : « je n'ai cessé de croire qu'avec plus d'application ou plus d'intelligence, je les eusse toutes tirées au clair. »

Encore un effort, donc, pour déchiffrer cette littérature – effort minime d’autant plus que, ajoute Sartre, « *souvent les objets de ce monde faussement fantastique nous livrent leur sens “à l’endroit” sans avoir besoin d’aucun commentaire.* » (Où j’entends une réutilisation commode de la fameuse formule de Marx concernant la dialectique – à remettre, comme on sait, sur ses pieds. La littérature « fantastique » pratiquée par Blanchot est comme le monde à l’envers : pour lire il suffit de redresser. Où l’on pourrait enchaîner sur une autre chose de la même époque chez Sartre : le projet, indiqué dans les dernières pages de *L’Être et le Néant*, d’une « *psychanalyse existentielle* » portant sur le bestiaire de Lautréamont.)

Il a suffi de traduire en sachant néanmoins qu’on avait déjà à faire à une traduction. C’est là le geste qui permet – et l’économie est loin d’être négligeable dans cette perspective – d’éviter un commentaire trop long et trop fastidieux, un commentaire qui prendrait notamment en compte les mots eux-mêmes, les mots pour eux-mêmes. « *Il nous semble alors traduire une traduction, faire une version d’après un thème.* » (L’exercice est facile et rapide, comme tous les collégiens le savent... Mais tous savent également, ou pressentent au moins, que lire est une tout autre discipline.) Ce qui revient au fond à dire une chose élémentaire : le travail du romancier Blanchot a consisté à mettre en allégories un ensemble d’un autre ordre déjà constitué, à illustrer en quelque sorte une pensée déjà formée grâce à une forme fictive empruntée à Kafka, mais construite sur un mode conventionnel qui laisse paraître l’idéologie de l’homme Blanchot. Une fois saisie cette façon de faire, le travail du « commentaire » est facilité.

Une telle position s’accompagne d’une conclusion conséquente : d’un côté Blanchot est « *ingénieux et subtil* », manifestement « *il aime les mots* » ; mais, d’un autre côté, Blanchot n’est pas où il croit être et par conséquent « *il ne lui manque que de trouver son style* ».

On notera qu’une telle optique maintient et justifie le thématisme le plus désuet, celui qui est au principe d’une vision de la littérature universelle où ce qui compte avant tout c’est l’identité thématique

massive et reconnaissable, ce sont des espèces de blocs d'idées que l'on peut percevoir identiques d'une littérature à l'autre et qui peuvent subsister sous un tout autre aspect sans rien perdre. « *Il n'est pas étonnant, dès lors, que nous rencontrions chez des auteurs aussi différents que Kafka et Blanchot, des thèmes rigoureusement identiques; n'est-ce pas le même monde saugrenu qu'ils visent à dépeindre?* » (*Ibid*, pp. 140-141.) Le thème, dans cette acception lâche, est une généralité bien découpée qui se laisse traduire sans perte ni dommage, transposer ou exporter sans conséquence. Un tel thématisme s'accompagne ici – ce sont les dernières lignes de l'article en guise de conclusion apparemment – d'une vision de la littérature sous le signe du progrès – quelque chose comme une phénoménologie de l'esprit du point de vue du fantastique en abrégé. « *Kafka n'était qu'une étape; à travers lui, comme à travers Hoffmann, comme à travers Poe, Lewis Carroll et les surréalistes, le fantastique poursuit le progrès continu qui doit, à la limite, le rejoindre à ce qu'il a toujours été.* » (*Ibid*, p. 130.) La littérature – dans sa version fantastique au moins – suit le schéma hégélien; à la fin son être et son essence en viennent à se confondre heureusement, et le processus peut apparaître pour ce qu'il est, être désigné ou nommé par quelqu'un.

Il est étonnant de voir que, dans le fameux texte de 1943 consacré à Bataille « Un nouveau mystique », on retrouve une fois encore cette dimension de la « traduction » au sens que Sartre peut donner à ce terme. Sous l'aspect d'une note tout d'abord, la reprise sans commentaire de l'énoncé d'un autre écrivain que Sartre assume en son nom. « *Albert Camus me faisait remarquer que L'Expérience intérieure est la traduction et le commentaire exact de Thomas l'Obscur.* » (*Ibid*, p. 142.) On peut se demander si le thématisme allié à ce mode de « traduction » n'est pas ce qui assure au philosophe une prise sur la littérature, ce qui lui donne cette assurance et l'autorise à trancher aussi vigoureusement. En tout cas, cette perspective thématique permet d'« *appeler un chat un chat* ».

De manière surprenante, on retrouve quelque chose d'équivalent dans l'approche que Sartre fait lui-même de l'œuvre de Bataille. Deux fois au moins.

On connaît un des grands motifs récurrents de ce texte : Bataille n'est pas un (bon) philosophe, il n'a pas le sens du concept, l'usage qu'il fait des mots est des plus contestables, etc. Mais, dans le détail, les choses se passent un peu autrement. D'une certaine manière comme Blanchot, Bataille aux yeux de Sartre ne peut pas savoir précisément ce qu'il écrit. Il ne trouve pas les mots justes pour dire ce qu'il fait. Plus encore, son principal défaut est de ne pas écrire en allemand. S'il savait le faire, tout deviendrait sans doute plus clair pour les lecteurs – pour lever le malaise qu'ils doivent éprouver... – et sans doute pour l'auteur lui-même. Un tel défaut se montre à deux reprises au moins.

Se demandant s'il faut ranger Bataille « *parmi les penseurs existentialistes* », Sartre écrit : « *N'allons pas si vite. M. Bataille n'aime pas la philosophie. Son but est de nous relater une certaine expérience – il faudrait plutôt dire : expérience vécue, au sens où les Allemands emploient le mot "Erlebnis".* » (*Ibid*, p. 183.) Bataille s'est trompé dans son titre. C'est le philosophe qui entend l'allemand – l'allemand de Husserl essentiellement – qui est à même de rectifier le défaut du titre, de le « traduire » dans la langue qui convient.

Blanchot, on l'a vu, n'avait pas trouvé son « *style* ». Bataille en 1943 n'a pas su trouver le titre qui convenait à son livre, c'est-à-dire n'a pas su introduire ou présenter ce qu'il avait à dire. Et Sartre ajoute une note qui précise bien les enjeux de sa démarche : « *C'est en effet seulement en langue allemande que le titre du livre prendra toute sa signification : Das innere Erlebnis. Le mot français expérience trahit les intentions de notre auteur.* » Ici encore les « *intentions de l'auteur* » ne sauraient faire question : un livre – que ce soit un essai ou un roman – se doit de correspondre à de telles intentions – celles-là mêmes que le critique, avec un peu de patience ou d'intelligence, est capable de découvrir sans grande difficulté. À aucun moment, semble-t-il, Sartre ne soupçonne que c'est précisément le terme même d'expérience – avec quelques autres – qui se

trouve questionné dans le mouvement même de l'écriture de Bataille, que c'est le texte lui-même qui est le lieu d'une élaboration, qu'il faut abandonner dans cette perspective la catégorie d'« intentions de l'auteur » (qu'il est possible de connaître « toutes »), qu'il y a une pensée qui n'est pas la mise en acte de ce qui est déjà trouvé.

On comprend mieux d'où procèdent les attaques les plus appuyées de Sartre : celles qui disent que Bataille n'a pas compris Heidegger, qu'il utilise à mauvais escient les techniques d'argumentation philosophique, que « *la philosophie se venge* » et risque de se retourner contre Bataille lui-même, et, surtout, que « *son ouvrage est un petit holocauste des mots philosophiques* ».

Il convient donc de rappeler à Bataille que son texte – ou certaines de ses parties, dont le titre – serait plus compréhensible en allemand. Il lui a manqué de le savoir. Son texte avait tout à y gagner. Et pas seulement dans son titre mais dans tel énoncé. Ainsi Sartre, après avoir cité un fragment du livre de Bataille (« *Si je tire la chaise [...] à la suffisance d'un sérieux personnage succède soudain la révélation de l'insuffisance dernière.* »), écrit en note ceci : « *Ici encore un mot allemand rendrait mieux la pensée de M. Bataille. C'est "Unselbständigkeit".* » (*Ibid*, p. 171.)

Sartre a tout en mains pour savoir d'emblée ce qu'il en est de cette pensée, ce qu'elle signifie indépendamment de la langue où elle s'est formée, puisqu'il dispose du mot qui lui conviendrait et que Bataille n'a pas su le trouver. Il revient donc à Sartre une fois encore de « traduire ». Non pas de traduire Bataille en allemand, mais sur tel point – qui n'est pas mineur – de trouver dans l'allemand (supposé) philosophique les mots adéquats ; pour dire ce que Bataille n'a pas su exprimer proprement.

S'agirait-il dans ce cas aussi d'un « *nettoyage analytique* » doublé d'un « *élargissement synthétique* » en vue de hausser le texte de Georges Bataille à la hauteur de l'histoire, en vue de lui permettre de formuler ce qui a fait défaillance dans l'énonciation même ?

Décidément, les trois écrivains (Camus, Blanchot et Bataille) ne paraissent pas bien savoir ce qu'ils veulent dire. Ils sont en quelque sorte fréquemment en retard sur leurs formulations. Tous les trois, pour des raisons analogues, ont effectivement besoin d'un commentateur qui soit avant tout un traducteur. Il faut donc que quelqu'un vienne pour continuellement « traduire » ce que certains écrivains trahissent ou ce qu'ils présentent sous forme allégorique, ou simplement ce qu'ils ne parviennent pas à énoncer. Faute d'une telle opération, c'est la « *maladie* » sous sa forme moderne la plus grave – le « *cancer* » – qui risque de proliférer. Il faut que quelqu'un se donne les moyens de faire cesser le profond « *malaise* » que le lecteur est censé – c'est ce même quelqu'un qui l'affirme – ressentir. Il faut que quelqu'un nous dise comment faire pour traduire nos contemporains.