

Autoportrait du réel Place et fonction de la littérature dans la philosophie de Clément Rosset

Olivier Dubouclez

DANS **REVUE INTERNATIONALE DE PHILOSOPHIE** 2023/3 (N° 305), PAGES 29 À 48
ÉDITIONS **DE BOECK SUPÉRIEUR**

ISSN 0048-8143

ISBN 9782807380126

DOI 10.3917/rip.305.0029

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2023-3-page-29.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour De Boeck Supérieur.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Autoportrait du réel

Place et fonction de la littérature dans la philosophie de Clément Rosset

OLIVIER DUBOUCLEZ

Université de Liège

Il se forçait à écrire tous les jours, n'importe quoi, pour ne pas laisser passer la chance de faire un chef-d'œuvre par accident.

Archibald d'Handrax¹

Clément Rosset est-il un philosophe ? L'est-il complètement et exactement ? L'est-il seulement ? La question pourra paraître irrévérencieuse, et pourtant, comme la *Logique du pire* ne manque pas de le souligner, elle se pose fréquemment pour de grandes figures de la pensée philosophique telles Montaigne, Pascal, ou encore Lucrèce : « Ce n'est pas là exactement de la philosophie »², dit-on parfois. Et, en effet, ces auteurs dont la pensée résiste à toute forme de classification et de clôture disciplinaire nous invitent à questionner un partage entre philosophie et littérature aussi banal qu'insatisfaisant.

Qu'il y ait un « statut à jamais littéraire »³ de la philosophie, c'est un fait peu contestable que souligne *Le Choix des mots* : on ne saurait concevoir la pensée du philosophe comme une activité mentale qui aurait sa consistance indépendamment du langage et existerait hors de son incarnation verbale. Mais surtout, souligne Rosset, dès lors que la pensée n'existe que dans les mots, la « profondeur philosophique » d'une pensée impliquera inévitablement « la réussite de sa propre expression »⁴ – n'en déplaise à Kant qui, dans la *Critique de la raison pure*, distingue la *découverte* du système de son « exposition lumineuse », laissée aux « amis de la vraie popularité » que sont les disciples du génial découvreur. À s'en tenir à la conception rossettienne de l'écriture philosophique, Kant ne serait donc pas complètement

1. *Carnets secrets*, Paris, Rivages, 2022, p. 110.

2. C. Rosset, *Logique du pire*, Paris, PUF, 1971, p. 13 (Désormais *LP*).

3. C. Rosset, *Le Choix des mots*, Paris, Minuit, 1995, p. 63.

4. *Ibid.*, p. 65. Voir aussi *LP*, p. 30-31.

philosophe : le maître de Königsberg pèche par une écriture qui obscurcit l'intelligibilité de son message ; il déroge à cette exigence classique de la coïncidence entre conception et énonciation claire que Rosset pratique pour son propre compte, s'affranchissant des jargons, des systèmes et de toute « grandiloquence », pour penser avec style.

Ce rattachement générique à la littérature et cette exigence de clarté dans son écriture même ne suffisent toutefois pas à remettre en cause la distinction fondamentale du littéraire et du philosophique. *Le Choix des mots* ne maintient-il pas, du reste, une ligne de partage entre la philosophie, qui synthétise et vise à « l'intelligence d'une vérité d'ordre général », et la littérature, qui considère des « faits ponctuels et isolés »⁵ ? La *Logique du pire* n'oppose-t-elle pas la littérature qui « défait » et dissémine, abolissant la possibilité d'un point de vue totalisant, et la philosophie qui « refait » et compose⁶ ? Objection sensée, et qui permet de mieux cerner l'endroit où se joue chez Clément Rosset l'altération littéraire de la philosophie : dans la saisie du tragique et de l'insignifiance du réel, pour laquelle l'art et la littérature ont priorité sur le discours du philosophe qui, dès lors, recevra pour « tâche [...] de systématiser le tragique en œuvre dans telle ou telle littérature, d'en rechercher la logique »⁷, c'est-à-dire de *penser à partir du littéraire* – de Sophocle à Courteline, en passant par Shakespeare, Molière ou Poe.

L'explication de cette « tâche » sera au centre de notre étude : il s'agira de voir comment, au cours des années 70, la constitution d'une philosophie tragique rend nécessaire chez Clément Rosset une hybridation où le texte philosophique, en tant qu'il déploie une « logique du pire », rompt avec le *logos* comme enchaînement rationnel des vérités et s'ouvre à d'autres modalités de discours, figuratives et fragmentaires, pour « faire parler le tragique »⁸. Comment la littérature relaie-t-elle et accomplit-elle le geste philosophique rossetien ? Quel type de littérature pour quel effet philosophique ? Afin de répondre à ces questions, nous partirons de l'aporie du philosopher telle qu'elle est exposée dans *Logique du pire* (points 1 et 2), avant d'examiner la place et la fonction de la littérature dans *Le Réel et son double* (3) et la manière dont Rosset élabore cette relation, en particulier dans *Le Réel. Traité de l'idiotie*, ouvrant la voie à un réalisme littéraire (4).

5. *Ibid.*

6. *LP*, p. 13

7. *Ibid.*

8. *LP*, p. 25.

Penser l'impensable : au cœur de la *Logique du pire*

Si la *Logique du pire* n'est pas le premier ouvrage de Clément Rosset, on peut lui reconnaître d'avoir fixé une grande vision sans laquelle l'œuvre postérieure est difficilement compréhensible. Dans ce livre, Rosset se donne en effet pour tâche d'exposer une « vision tragique » où le hasard constitue le seul nom possible d'une réalité entendue comme chaos, réalité que la « philosophie réputée sérieuse », se donnant pour but de « débrouiller le désordre », gauchit et recouvre avec les concepts de nature ou de monde⁹. Penser le tragique revient alors à retrouver l'effectivité de ce hasard fondamental en œuvrant à rebours de l'effort naturaliste et de toute démarche théorique qui voudrait expliquer ou justifier le hasard. En ce sens, le geste de la philosophie tragique sera *antiphilosophique*, puisqu'il ne s'agit pas simplement d'éliminer le point de vue rationaliste (qui, du reste, n'est pas toute la philosophie), mais le concept lui-même, cheville ouvrière du philosophe, en tant qu'il introduit de l'identité, de l'uniformité, de l'intelligence et manque donc une réalité qui, dans sa texture, est pure différence. On comprend dès lors que Clément Rosset revienne à plusieurs reprises sur la question de savoir si une *philosophie tragique* est seulement envisageable¹⁰.

Encore faut-il prendre toute la mesure de cette aporie : elle n'est pas celle du philosophe *stricto sensu*, mais concerne la pensée en général et sous toutes ses formes. « Sans prise sur une quelconque existence »¹¹, incapable de toucher à l'être qui est précisément dissout par un hasard « antérieur à toute idée d'ordre et de désordre »¹², comment la pensée pourrait-elle, face à un devenir imprévisible et insaisissable, être autre chose que pure vanité ? Devant ce « chaosmos » où il n'y a même plus de place pour un « quelque chose », la pensée en général ne pourra que constater « l'absence originelle de référentiels »¹³ et sera donc impuissante à déterminer quoi que ce soit à propos d'une réalité intrinsèquement impensable. Or c'est précisément cette impensabilité que prétend assumer la philosophie tragique en tant qu'elle est aussi et indistinctement « pensée tragique », s'installant dans cette aporie pour affirmer inlassablement le non-sens et apporter la « peste » dans la Cité

9. *Ibid.*, 9.

10. *LP*, p. 9-14, ainsi que p. 117-122.

11. *Ibid.*, p. 92.

12. *Ibid.*, p. 71.

13. *Ibid.*, p. 72.

des philosophes¹⁴. Toute la force du geste rossetien se trouve concentrée ici : par un certain « exercice de la pensée », reconduire la pensée de l'ordre apparent « au désordre, au hasard, au silence et, à la limite, à la négation de toute pensée »¹⁵ – ce « à la limite » marquant la conscience de l'aporie chez un philosophe qui cherche à produire une pensée ouvertement désastreuse et autodisqualifiante¹⁶. Rosset n'est pas avare en formules paradoxales : la pensée tragique livre « accès à une absence de pensée » ; elle provoque la « ruine des pensées »¹⁷ ; s'il faut distinguer entre les philosophies qui pensent bien et celles qui pensent mal, alors la philosophie tragique appartient à celles qui ne pensent pas, le tragique se situant « là où il n'y a plus rien à dire ni à penser »¹⁸. Se tenant sur la pointe du paradoxe, au mépris du principe de non-contradiction (mais pourquoi faudrait-il le respecter une fois embrassé le règne du hasard ?), la pensée tragique pourra en même temps se prévaloir d'un caractère profondément positif : car, en visant l'impensable, il s'agit bien d'accomplir la mission philosophique la plus haute, c'est-à-dire de révéler ce qu'il en est vraiment du réel (c'est son *bénéfice ontologique*) et de dire du même coup l'inadéquation au réel de toute pensée déterminante, voire même de tout langage (c'est son *bénéfice critique*) :

Le tragique est ce qui ne se pense pas (il n'y a pas de « lois » du tragique), mais aussi ce à partir de quoi toutes les pensées sont – à un certain niveau – révoquées. Il désigne ainsi, en un certain sens, l'impossibilité de la philosophie. On ajoutera : peut-être aussi une de ses plus insistantes raisons d'être¹⁹.

Il y a donc une effectivité de la pensée sur cette « limite », à ce « niveau » qui est celui de la négation en acte de la pensée, ce qui signifie que, loin de ne rien penser, il s'agira de penser « quelque chose qui n'est pas rien » et même « quelque chose de neuf »²⁰ en reconnaissant l'absolue plénitude du hasard et en accomplissant envers lui l'acte éthique d'une approbation inconditionnelle. Le réel, n'étant comparé à rien, éclairé par rien, ne peut être connu à partir de quelque chose : il peut être seulement reconnu et

14. *Ibid.*, p. 13.

15. *Ibid.*, p. 10.

16. *Ibid.*, p. 13-14.

17. *Ibid.*, p. 50.

18. *Ibid.*, p. 56.

19. *Ibid.*, p. 107. Raison pour laquelle Rosset affirmera aussi que la philosophie tragique est la seule vraie philosophie dans la mesure où le réel hasardeux ne peut être pensé à partir de croyances ou dogmes surajoutés à lui (*Ibid.*, p. 35).

20. *Ibid.* p. 50.

accueilli *pour lui-même*. En outre, ne signifiant rien et ne manquant de rien²¹, il s'offrira, sur le plan moral, à une joie sans raison²², étant entendu que seul le manque, c'est-à-dire la négation du hasard et la nostalgie d'un devoir-être, pourront alimenter la tristesse et la frustration. L'acte de pensée, vidé de sa dimension cognitive, ne se distingue plus d'une extase approbatrice²³.

Il convient de souligner une importante conséquence de ce dispositif et aussi une difficulté qui va nous ramener, dans notre point suivant, à la fonction de la littérature.

La conséquence est celle-ci : cette pensée de l'impensable, en tant qu'elle s'incarne dans un discours et un livre de philosophie, prendra inévitablement une tournure négative ; qu'il s'agisse d'une *théorie négative* et anti-conceptuelle au sens de la théologie négative qui signifie son objet par le moyen des négations²⁴, ou de ce que Rosset appelle un « terrorisme », activité virale ou parasitaire en prise sur les philosophies prétendument positives que le penseur tragique s'emploiera à dissoudre. C'est ce qui explique que les philosophies de Kant, Platon ou Hegel soient littéralement *bonnes pour la casse* : ce sont des « idéologies », des « constructions somptueuses faites de rien » reflétant un « mode de croyance » sans lien avec les choses ; en fait de théories du réel, ces systèmes se composent de « directions d'intention (non tragique) »²⁵, de visées de quelque chose qui est sans rapport avec ce qui existe. « Défaut, non de croyance, mais d'objet de croyance », dira *L'Anti-nature* qui souligne aussi que moins une pensée est ajustée au réel, plus elle engendre une « prolifération de représentations » et de discours vains²⁶. Se profile ici le thème de la duplication métaphysique qui sera au cœur du chapitre II du *Réel et son double* : alors que le double œdipien de « l'illusion oraculaire » consiste en une absence de pensée (puisqu'Œdipe, surpris par le réel, n'avait *pas du tout* pensé une autre version de l'événement), la doublure propre à « l'illusion métaphysique » est une pensée en acte, mais d'un genre particulier puisqu'elle se pose comme le « Réel » dont la réalité devient le double ou la copie²⁷ et ainsi « gomme le réel au profit de la représentation »²⁸.

21. *Ibid.*, p. 46.

22. *Ibid.*, p. 48.

23. Sur l'« anti-extase », voir la courte préface de la *Logique du pire* (LP, p. 7).

24. C. Rosset, *L'Objet singulier*, Paris, Minuit, 1979, p. 28 ; Voir déjà *L'Anti-nature*, Paris, PUF, 1973, p. 75 (Désormais AN).

25. LP, p. 35.

26. AN, p. 22.

27. C. Rosset, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984, p. 56 (Désormais RD).

28. *Ibid.*, 58.

Reste une difficulté. Si la philosophie tragique est vouée à la négation et au terrorisme, son œuvre de destruction ne sera possible que sur la base d'une certaine appréhension du hasard : n'est-ce pas en vertu de l'affirmation *préalable* de celui-ci que le philosophe tragique nie les constructions de ses adversaires philosophes ? Loin d'aller au hasard impensable en niant leurs pensées, n'est-ce pas *sur le fond d'un hasard* déjà reconnu comme vérité du réel et constituant l'*a priori* de son discours qu'il se fait négateur ? On atteint peut-être ici le moment de crise le plus aigu de la philosophie tragique lorsqu'elle s'avoue dépendante d'une affirmation que rien n'étaye et que, précisément, rien ne saurait étayer, le hasard n'étant « ni concept démontrable ni vision montrable »²⁹. La fin de la *Logique du pire* est éloquente : la positivité qui se trouve au fondement de la démarche rossetienne, et qui assure à celui ou celle qui possède cette vision une joie authentique, tient à un « sentiment » ou un « affect », à savoir l'« intuition d'un hasard généralisé, de l'absence de toute constitution (ou nature) »³⁰, intuition que l'on a ou que l'on n'a pas et qui, de ce point de vue, fait jeu égal avec l'intuition contraire de la nécessité³¹. Rosset pourra bien constituer un parti et identifier une tradition d'« affirimateurs terroristes »³² qui accrédite la constance de cette vision dans la philosophie historique, il n'en sera pas moins réduit, comme il le reconnaît du reste, à « faire l'expérience philosophique de sa propre approbation », sans possibilité de convaincre quiconque n'aurait pas approché cette expérience ou eu cette « intuition ».

« Une voix pour crier ». Littérature, « dénaturation » et cure tragique

Dissipons immédiatement un malentendu : le philosophe tragique ne cherche à convaincre personne et rejette vigoureusement toute forme de « prosélytisme »³³. Malgré tout, la *Logique du pire* prétend bien être utile à autrui. Mais en quoi ? Répondre à cette question va permettre d'articuler philosophie et littérature au sein de la pensée rossetienne.

29. *LP*, p. 122.

30. *Ibid.*, p. 104.

31. *LP*, p. 121-122. Les premières pages du *Réel. Traité de l'idiotie* trouveront dans le cheminement chaotique du Consul de *Sous le volcan* une réponse à cet embarras en montrant comment tout hasard prend, dans les faits, le visage de la nécessité, tandis que toute nécessité laisse la possibilité qu'un autre chemin ait pu prendre sa place. L'« insignifiance du réel » signifie que la réalité est toujours « indistinctement fortuite et déterminée » (*Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977, p. 13. Désormais *RTI*).

32. *LP*, p. 52.

33. *Ibid.*

La thèse intuitionniste de Rosset exposée à l'instant n'implique pas, en effet, que le savoir du tragique soit réservé à des *happy few* : il y a bien, en deçà des grandes expressions de la pensée tragique, un savoir commun du hasard, une « connaissance déjà possédée »³⁴, unanime et populaire. Ce savoir tragique s'exprime en particulier dans le rapport du croyant à sa croyance à laquelle, explique Rosset, celui-ci n'adhère jamais complètement ; car le propre d'une idéologie est précisément que personne n'y croie, si bien que l'idéologue le plus intransigeant est aussi bien souvent le moins convaincu et, pour cette raison même, le plus prompt à surjouer sa foi pour masquer son adhésion à rien³⁵. Cette conscience profonde et diffuse du hasard qui rend les croyances poreuses et inconsistantes est ce que la philosophie tragique se propose de « faire parler », et cela en vue d'un double effet : aller le plus loin possible dans l'approbation du pire³⁶, mais aussi et surtout faire sortir de son silence et de sa situation de refoulement cette conscience encore flottante dans l'homme du commun³⁷. Il ne s'agira ni de démontrer ni de convaincre, ni même de communiquer quoi que ce soit, mais d'*exprimer* le tragique, de lui donner « une voix pour crier », selon l'expression de Poe³⁸. La littérature occupe une position privilégiée dans la mise en œuvre de cette *expression tragique* que le philosophe se donne pour but de maximiser. Laquelle exactement ?

C'est la deuxième section du chapitre II de *Logique du pire*, « Tragique et silence. Des tragiques grecs à la psychanalyse » qui permet de répondre à cette question. La tragédie joue dans le cadre de l'expression du tragique, et c'est peu surprenant, un rôle central : elle montre comment l'être humain, loin d'agir et de maîtriser le cours des choses, est joué par les événements et se trouve ainsi soumis à un certain « coefficient d'aveuglement, d'imprévisibilité et d'irresponsabilité »³⁹ qui est la signature du hasard. Ce caractère *joué* de l'être humain se manifeste formellement dans un aspect bien précis du récit tragique : celui-ci consiste en un *retour du passé*, dans la mesure où « l'action tragique répète un drame inscrit (déjà complet) dès le lever de rideau, et qu'elle doit se borner à reproduire »⁴⁰ ; que ce soit chez Sophocle, Racine ou Beckett, l'action inventive et salvatrice devient inefficace et s'efface au profit de la seule *reconnaissance*

34. *Ibid.*, p. 27.

35. *Ibid.*, p. 34.

36. *Ibid.*, p. 49.

37. *Ibid.*, p. 27 et p. 31.

38. *Ibid.*, p. 27.

39. *Ibid.*, p. 79.

40. *Ibid.*, p. 63.

de ce qui a déjà eu lieu. En ce sens, pourrait-on ajouter, la tragédie est toujours un drame *théorique*, au sens étymologique de la vision (que contient aussi le mot théâtre) ; puisqu'il ne s'agit pas de faire, mais de reconnaître, de voir ou de savoir ce qui est déjà fixé et même déjà vécu, le héros est tragique par sa passivité et son aveuglement (compris dans le fait d'être *joué*) et le spectateur, quant à lui, jouit de la tragédie en voyant (ce) que l'autre ne voit pas. L'« épouvante », effet propre de la littérature tragique selon Rosset, vient du fait de se découvrir aveugle (du côté du héros) et, selon le mécanisme de la *catharsis* (mais Rosset n'aborde pas spécifiquement ce point), d'éprouver cet aveuglement de l'autre et cette découverte vertigineuse *comme les siens* (du côté du spectateur). Voilà une forme de l'expression tragique : l'être humain se découvrant aveugle à ce qui était pourtant là sous ses yeux et prenant acte d'une dualité *en lui-même*, celle du conscient et d'une altérité aveuglante.

C'est ce dernier point qui fait de l'intrigue de « La Lettre volée » d'Edgar Allan Poe « le ressort premier de l'épouvante et l'histoire de toute la tragédie »⁴¹. Poe y exhibe le *voir sans voir* du personnage tragique (le préfet de police qui ne voit pas la lettre justement parce qu'elle est bien visible) et dramatise cette fracture qui passe au sein du moi, entre moi qui, en pleine possession de mes moyens, suis sûr de voir tout ce qu'il y a à voir, et ce refus silencieux de voir qui, lié à une puissance à la fois étrangère et intime, falsifie inexorablement ma vision. L'arrière-plan psychanalytique est important ici : la tragédie vient manifester une certaine puissance de refoulement qui scinde le moi et qui explique qu'il se rende compte plus tard, et souvent trop tard, de ce qu'il avait vu. « L'inquiétante étrangeté » de Freud donne la clef de l'argumentation rossetienne : le plus familier, le plus intérieur, c'est-à-dire moi-même, est en même temps le plus étranger – ce qu'*Œdipe roi*⁴² ou les *Contes* d'Hoffman⁴³, déjà commentés par Freud, mettent en scène de façon magistrale. Voilà le tragique de toute histoire d'épouvante : exposer ce moment où « éclate » la vérité, lorsqu'une chose « vient à perdre » dans la conscience d'un homme sa nature première, cette chose ne perdant rien en réalité, mais changeant dans la pensée de celui qui s'en croyait le familier⁴⁴. La littérature montre « la proximité du silence » en mettant en œuvre, sous la forme d'un récit, un certain processus de « dénaturation » au terme duquel se révèle l'anti-nature du hasard, dieu infernal et tragique.

41. *Ibid.*, p. 60.

42. *Ibid.*, p. 61.

43. *Ibid.*, p. 92.

44. *Ibid.*, p. 93.

Mais, objectera-t-on, la philosophie n'exprime-t-elle pas elle aussi, avec ses moyens négatifs et terroristes, cette force du hasard ? Que fait l'écrivain que le philosophe ne ferait pas déjà ? La philosophie, d'ailleurs, n'est-elle pas plus directe ? Rosset ne dit pas autre chose : le philosophe tragique n'utilise d'aucun processus de « dénaturation » puisque, dédaignant toute nature, il va *droit au hasard*, l'atteignant dans son universalité et son caractère irrécusable⁴⁵. Mais, on l'a vu, cette immédiateté est aussi sa faiblesse, son caractère d'intuition la rendant impossible à partager avec celui qui ne l'aurait pas déjà saisie. La littérature, à l'inverse, possède une dimension intersubjective : elle a cette vertu, lorsqu'elle mobilise les figures classiques de l'épouvante (l'automate, le dément et le criminel), de *forcer* à l'examen du concept de nature⁴⁶ et ainsi de faire passer la conscience du hasard de l'implicite à l'explicite. C'est ce qui arrive dans « La nuit » de Maupassant : le narrateur accomplit sa métamorphose intérieure, amené à ce point où il ne peut plus se mentir à lui-même, où il fait l'expérience nocturne de la « perdition », à défaut d'en avoir eu l'intuition en plein soleil⁴⁷. Ce qui est montré par la littérature, ce n'est pas le tragique en soi, d'un bloc, mais la *venue au tragique* : la fable se fait le moyen de l'actualisation de la conscience tragique dans le lecteur, mettant à profit une structure de type spéculaire, proche de celle de la cure analytique. Le « faire parler » a bien un but curatif pour Rosset : il *force* à la pleine reconnaissance de ce qui n'est su qu'à moitié et, de cette façon, il rend le savoir de l'individu « disponible » et « utilisable »⁴⁸. La verbalisation et la narrativisation du tragique aident à se rapprocher du réel. Pour cette raison, la littérature est l'instrument privilégié de la cure tragique, parce qu'elle s'appuie sur la structure processuelle et libératrice de la fable.

De façon significative, le chapitre II de *Logique du pire* s'achève sur la désignation de deux voies possibles pour la pensée tragique une fois explicité son projet fondamental : faire parler le silence a) par une certaine conceptualisation négative de nature philosophique, qui occupera en effet le chapitre III, ou b) par le moyen d'« illustrations », qui, comme expressions littéraires et artistiques, ont une présence diffuse dans la philosophie de Rosset, mais qui se concentrent particulièrement et spécifiquement, nous semble-t-il, dans *Le Réel et son double*.

45. *Ibid.*, p. 99.

46. *Ibid.*, p. 93.

47. *Ibid.*, p. 104-105. Intuition constante, aussi diurne que nocturne, qui caractérise l'« hébétude » du Consul de Malcolm Lowry (*RTI*, p. 11)...

48. *Ibid.*, p. 26-27.

« Littérature oraculaire » et idiotie du réel dans *Le Réel et son double*

Le Réel et son double est le livre le plus connu de Clément Rosset, celui qui, d'une certaine façon, contient sa pensée centrale. Il pose néanmoins une question et propose une terminologie qui, par certains aspects, sont en décalage avec les œuvres précédentes. La question est la suivante : comment se fait-il que nous ne voyions pas toujours la réalité en face, qu'il y ait parfois un « refus de perception » et que nous soyons dans l'illusion quant au réel ou à ce que nous sommes ? Le réel s'impose ici comme une notion simple et commune – l'événement que nous avons devant les yeux – et le double comme ce qui assure la structure de surprise de l'événement. Cette simplicité du réel s'exprime dans son « idiotie », c'est-à-dire dans l'identité à soi, du fait de n'être rien d'autre que soi, idiotie qui ne s'identifie pas tout à fait au hasard de la *Logique du pire*, même si le caractère insensé de ce réel idiot (étant entendu que n'être que soi, c'est ne pas avoir de sens, puisque ce sens constituerait un écart par rapport à soi) rejoint le caractère insensé du chaos (qui en est, manifestement, le soubassement ontologique). Une fois ces éléments rappelés, force est de constater que *Le Réel et son double* ne livre pas *prima facie* une théorie philosophique du réel, qu'il est, comme ouvrage, plus *typologique* qu'ontologique, se construisant en multipliant les exemples de duplication ou de vision double. Rosset le stipule expressément : son traité vise à « illustrer ce lien entre l'illusion et le double, à montrer que la structure fondamentale de l'illusion n'est autre que la structure paradoxale du double »⁴⁹ ; il s'agit, dit-il encore, de mettre au jour le « champ d'expression »⁵⁰ de l'illusion, l'expression littéraire et l'expression métaphysique de celle-ci se trouvant sur le même plan, même si l'illusion philosophique a une portée évidemment plus générale⁵¹. Consacré à l'expression du tragique, à l'exhibition de multiples cas d'aveuglement, ce livre procède à une véritable *reductio ad fabulam* de la philosophie, Rosset se faisant le commentateur de fragments littéraires au lieu d'adopter la position spéculative et contradictoire du philosophe tragique⁵².

49. *RD*, p. 19.

50. *Ibid.*, p. 53.

51. *Ibid.*, p. 20.

52. L'opuscule s'ouvre sur une citation qui rappelle à mots couverts l'aveuglement de la philosophie : « Je veux parler de sa manière de nier ce qui est, et d'expliquer ce qui n'est pas » (*Ibid.*, p. 7). Dans « Double assassinat dans la rue Morgue » (E.A. Poe, *Histoires extraordinaires*, trad. fr. Ch. Baudelaire, Paris, Gallimard, 1973, p. 89), Dupin applique au préfet de police cette formule que Poe emprunte à un passage de *La Nouvelle Héloïse* où Rousseau traite de la théorie platonicienne de la transmigration des âmes. La critique qu'il en

Sur le plan formel, il y a indéniablement une continuité entre le processus de dénaturation tel qu'il est décrit dans la *Logique du pire* et l'usage de la littérature que fait *Le Réel et son double*. Les exemples rossetiens permettent en effet qu'au sein du discours philosophique se déploie une opération de nature littéraire : fiction où le double et le réel un instant se séparent dans le but de montrer comment un esprit qui accomplit cette scission, au bout du compte, se retrouvera sans rien, c'est-à-dire seul avec le réel. Le fragment rossetien possède ce que l'on pourrait appeler une *structure en boucle* : sur la base d'une duplication préalable, il accomplit cette opération qui est celle du « retour implacable vers l'unique »⁵³ dont les contes offrent la manifestation la plus pure – Rosset ayant du « conte » une notion assez ample, impliquant toutes sortes de formes courtes ou d'apologues qui possèdent l'énergie cruelle du conte populaire. L'histoire d'Œdipe exemplifie elle aussi cette structure en boucle qui est d'essence oraculaire : c'est le propre de l'oracle, avec l'« ambiguïté inhérente à la parole prophétique »⁵⁴ qui tient à son laconisme et à son imprécision, souligne Rosset, « de suggérer, sans jamais la préciser, une chose autre que la chose qu'il annonce et qui se réalise effectivement »⁵⁵. Autrement dit, l'oracle commence par laisser se profiler un double qui occasionne une méprise (duplication) dont le récit finira par établir le caractère nul et non avvenu (retour à l'unique). De là, la duplicité essentielle de la « littérature oraculaire » : elle participe à l'illusion en produisant des doubles, de l'ailleurs, du rien, pour ensuite réduire ces doubles (qui n'existaient pas), et ainsi résorber la fiction qu'elle est. La littérature, dit encore Rosset, « mise sur la grâce d'un double »⁵⁶ et finit par annuler celui-ci comme on annule une réservation ou un engagement qui n'a plus lieu d'être.

Il existe cependant une différence importante entre *Le Réel et son double* et la *Logique du pire* : si, en 1971, la psychanalyse fournissait le cadre de la cure tragique et rendait ainsi « utile » l'expression du tragique, et plus spécifiquement l'expression littéraire de la *venue au tragique*, ce cadre disparaît en 1976, en même temps que la figure de Freud est reléguée au

donne est valable pour tous les philosophes qui se perdent dans les simulacres et les recherches fantastiques : « C'est une manie commune aux Philosophes de tous les âges de nier ce qui est & d'expliquer ce qui n'est pas. » (J.-J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, VI^e partie, p. 727).

53. *RD*, p. 40.

54. *Ibid.*, p. 39.

55. *Ibid.*, p. 47.

56. *Ibid.*, p. 52.

second plan et qu'est affirmée l'incurabilité de celui qui souffre d'aveuglement devant le réel. Dans *Le Réel et son double*, le fait central, ce n'est pas de *voir sans voir*, au sens d'avoir vu sans encore en avoir pris tout à fait conscience (c'était l'enjeu du « faire parler » de la *Logique du pire*), mais d'avoir bel et bien vu, d'avoir vu tout ce qu'il y avait à voir, et de regarder ailleurs (d'où la *schize* de la duplication). Ce que Rosset appelle « bêtise du second degré »⁵⁷ suit le même schéma : il s'agit d'une « bêtise absolue » et insurmontable puisque celui qui en est victime, précisément parce qu'il est intelligent et lucide, ne dispose dès lors d'aucune marge de progression pour se libérer de sa bêtise. « Dans le refoulement, dans la forclusion, le réel peut éventuellement revenir... Mais dans l'illusion cet espoir est vain : le réel ne reviendra jamais, puisqu'il est déjà là. »⁵⁸ Cette rupture avec la thérapie freudienne et sa notion de refoulement n'est pas tout à fait une surprise : dans la *Logique du pire*, Rosset récusait déjà l'idée de Freud selon laquelle l'illusion pourrait être tout à fait « détruite »⁵⁹ ; en outre, le modèle psychanalytique impliquait le maintien d'une explication rationnelle de l'aveuglement : le « refoulement » conçu comme une force, comme un « quelque chose » de caché qui, en quelque sorte, justifiait l'illusionné en l'assimilant au névrosé et en compliquant son désir. Cette force disparaît dans *Le Réel et son double* au profit d'un portrait de l'homme normal qui, désirant normalement⁶⁰, s'illusionne et dédouble pour ne plus voir la chose indésirable. Œdipe y devient un héros antipsychanalytique : ni fou ni névrosé, il accomplit l'opération banale d'un refus de perception qui n'a pas d'autre raison que son désir et ne repose sur aucun arrière-plan structurel ni aucune théorie de l'esprit.

Dès lors, la littérature n'est plus un relais de la philosophie, exhibant la venue au tragique en vue d'accomplir *in fine* un acte thérapeutique, celui d'une prise de conscience pleine et entière du hasard ; elle se contente d'exprimer (et même, serait-on tenté de dire, de *reproduire*) le mécanisme par lequel le désir produit l'illusion d'un ailleurs en sus de l'idiotie du réel qui, en lui-même, est dénué de mystère. Dans la *Logique du pire*, il était encore question d'atteindre une conscience supérieure du non-sens des choses pour un sujet pas tout à fait au clair avec lui-même. Dans *Le Réel et son double*,

57. *Ibid.*, p. 108.

58. *Ibid.*, p. 13.

59. *LP*, p. 24-25.

60. *RD*, p. 9-10.

ce sujet se trouve vidé de toute psychologie et revêt, dans certains exemples choisis par Rosset (ainsi l'irrésistible Boubouroche), une allure marionnettique, mû par un désir qui le fait agir comme un ressort. Nous voilà donc rassurés : la littérature ne sert à rien, elle n'est pas utile à quelque chose. Et pourtant, elle produit son effet : elle fait rire. N'est-il pas frappant, lorsqu'on lit l'ouvrage de 1976, de voir à quel point la tonalité littéraire a changé ? Le rire de la comédie et du théâtre de boulevard l'emporte désormais sur l'épouvante et les spectres du romantisme. Cette évolution, du reste, s'explique aisément : dans la comédie, ce n'est plus la fable comme processus de « dénaturation » qui vient à *révéler* la mort sous l'apparence de la vie (révélation aussi brutale qu'épouvantable), c'est le personnage comique et le monde où il évolue qui sont, *dans leur nature même et dès le départ*, entièrement mécanisés et dévitalisés. Nous nous effrayons de ce qu'Olympia soit *en réalité* une poupée, mais nous rions de ce que Boubouroche ou Argan soit *comme toujours* des automates. Le héros de Courteline est certes risible en tant qu'illusionné, mais cette illusion est l'effet d'une nature machinique plus radicale, où l'être humain apparaît comme le jouet de son propre désir et avoue le chaos principal de son existence⁶¹. C'est aussi ce qui fait la drôlerie du chien de M. Hulot dont le comportement hargneux et immotivé manifeste « un *fatum* évident et obscur », une « pulsion à vide », comique parce qu'intégralement tragique⁶² – comme l'est aussi l'ivrognerie permanente du Consul de Malcolm Lowry.

À Aristote qui affirme que la comédie montre les hommes « pires qu'ils ne sont », on pourrait rétorquer, en s'inspirant de Rosset, qu'à ce compte, elle dévoile les pantins qu'ils sont *réellement*. La *Logique du pire* ne dit-elle pas que « l'instant comique » est un « instant de vérité », que le rire signifie « la victoire du chaos sur l'apparence de l'ordre : la reconnaissance du "hasard" comme vérité de "ce qui existe" »⁶³ ? En ce sens, la comédie est une expression de l'anti-nature plus directe que la tragédie, plus proche aussi de la philosophie, parce que sa vérité est à la fois cosmique et sans profondeur.

61. *Ibid.*, p. 13.

62. *RTI*, p. 31.

63. *LP*, p. 179.

Deuils modernes et assomptions shakespeariennes : vers un réalisme littéraire ?

On voit s'ouvrir ici une nouvelle piste : la possibilité que la littérature puisse, comme la philosophie, constituer une expression *non détournée*, c'est-à-dire *non diégétique*, du tragique. Mais jusqu'où le peut-elle ? Le comique n'a-t-il pas besoin encore et toujours de la fable et de ses oripeaux – le personnage, la situation, le décor, la chute ou le mot d'esprit ? Si le monde de la comédie nous met un peu plus près du tragique, il reste à savoir jusqu'où ce rapprochement est possible et si d'autres genres littéraires pourraient y prétendre. Rosset propose dans plusieurs de ses œuvres un point de vue élargi sur la littérature et introduit des distinctions qu'il va nous falloir prendre en compte : à la différence de la *Logique du pire* où philosophie et littérature appartenaient à une seule et même « pensée tragique », *L'Anti-nature* et les ouvrages postérieurs prennent pour cible une littérature non tragique, solidaire de la philosophie systématique des Modernes. Nous allons développer ce point pour envisager ensuite le paradigme adverse d'un *réalisme littéraire*, d'une *littérature sans détour*.

Dans ses livres, Clément Rosset critique régulièrement « une certaine période romantique et moderne »⁶⁴, porteuse d'un « malaise... d'ordre philosophique, politique ou littéraire »⁶⁵ et englobant un large spectre d'auteurs, « de Mallarmé à Raymond Roussel et Samuel Beckett »⁶⁶. Cette littérature moderne se distingue structurellement de ce que nous avons appelé « littérature oraculaire » : la fable moderne pose le double, comme le fait toute fable, mais ensuite, loin d'annuler le double, *elle annule le réel au profit du double*. Cette opération irréaliste trouve sa meilleure illustration dans le *Doppelgänger* de la « littérature romantique », double dont dépend la vie d'un héros qui a renoncé à sa propre réalité au profit de cet autre qu'il croit être lui, autre qui l'angoisse et dont la disparition finira par entraîner sa mort⁶⁷. La boucle romantique est une boucle qui ne ramène pas au réel, mais le congédie de façon définitive au profit d'un ailleurs : le double, pourrait-on dire, entre en scène et tue l'original. À partir de là, toute une palette de positions et de nuances se

64. *RD*, p. 20.

65. C. Rosset, *Le Philosophe et les Sortilèges*, Paris, Minuit, 1985, p. 8.

66. *Ibid.*, p. 82

67. *RD*, p. 115. On remarquera que le même auteur peut être associé à la littérature oraculaire ou à la littérature moderne. Ainsi Mallarmé qui écrit des *Contes indiens*, illustration la plus parfaite de la structure oraculaire (*RD*, p. 103), et qui incarne aussi l'hégélianisme en littérature. Un tel partage n'est donc pas historique, mais intéresse les manières et les formes de la création littéraire.

déploie que l'on trouve esquissée dans *L'Anti-nature*, reprise dans *Le Réel et son double*, puis affinée dans les œuvres ultérieures. Car ce qui est moderne ce n'est pas seulement de poser le double pour annuler le réel (n'est-ce pas aussi ancien que Platon ?), mais aussi et surtout *le fait de ne jamais en finir d'avoir posé le double*. Le geste caractéristique de la littérature moderne, explique *Le Philosophe et les Sortilèges*, c'est de dire l'absence de l'aimée ou de la chose désirée, d'évoquer un autre de nature fantasmatique, à jamais absent, sur le ton du deuil et du chagrin. Véritable « pompe funèbre »⁶⁸, le poème moderne s'épuise à suggérer sans rien faire advenir : « Évoquer l'objet absent, flatter l'attente du lecteur en travaillant à lui suggérer la vision de ce qui précisément ne saurait être visible, l'imagination de ce dont il ne sera aucune image à jamais témoigner, semble être le but principal visé par la littérature moderne »⁶⁹. Mallarmé fait alors figure de « hégélien moderne » à côté de Lacan, de Bataille ou de Derrida, chantre de la médiatisation infinie du sens⁷⁰. Cette littérature, pourrait-on dire, est bloquée dans le moment initial de la position du double, qui, au final, sera toute l'histoire. Loin de tuer l'original, le double hante à jamais l'esprit qui le conçoit.

Fondamentalement naturaliste, la littérature moderne permet de souligner, par contraste, la portée philosophique de la littérature oraculaire qui dénature toute nature. Mais elle est révélatrice encore d'une autre façon : elle radicalise un geste de duplication qui, quelle qu'en soit la fonction, se retrouve dans tous les types de littérature considérés jusqu'ici. Dès lors, n'y a-t-il pas une aporie du littéraire comme il y avait, dans la *Logique du pire*, une aporie du philosophe ? La littérature n'implique-t-elle pas encore et toujours ce qu'il s'agit pourtant d'éliminer – le double ? Raison pour laquelle l'ouvrage de 1977, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, est crucial pour notre réflexion : Rosset y propose une critique globale de la littérature et situe l'aporie au niveau de son usage du langage, promis à la « grandiloquence » et à la trahison du réel. Or, si la « grandiloquence » comme usage irréaliste et dévoyé du langage est « le cas général » et si tout langage est, selon le mot de Reverdy, « mauvais conducteur de la réalité »⁷¹, ne convient-il pas de fuir l'expression littéraire pour d'autres modes d'expression artistique ? De fait, si l'on considère *Le Réel et son double*, on verra que le degré zéro de la duplication ne s'y trouve

68. *Le Philosophe et les Sortilèges*, p. 84.

69. *Ibid.*, p. 82.

70. *RTI*, p. 54-56.

71. *Ibid.*, p. 104.

pas incarné par une œuvre littéraire, mais par la peinture de Vermeer, dans quelques pages aussi belles que révélatrices⁷². La comparaison avec *L'Amour sorcier* de Manuel de Falla confirme que, là où le récit permet que l'on exorcise le double *a posteriori*, la peinture accomplit pour sa part un exorcisme *a priori*, la toile de Vermeer témoignant d'une « indifférence à soi-même » et substituant à l'exercice classiquement spéculaire de l'autoportrait un rapport à soi sans image ni reflet, où être soi revient à peindre sans se montrer. Pour cette raison, « Le peintre de *L'Atelier* est déjà libéré du fardeau dont se débarrasse Candelas à la fin de *L'Amour sorcier* »⁷³, en net contraste avec le double romantique qui est ce fardeau conservé avec soi jusqu'à la mort. Dans *L'Anti-nature*, c'était Jacques Offenbach qui supplantait la littérature, incarnant la « pratique artificialiste » entièrement libérée de l'illusion, comme si la mise en musique des mots produisait une simplification, libérant de la pesanteur du sens et rapprochant de ce que Rosset appelle aussi « la musique du langage »⁷⁴. Notons-le au passage : aucun des artificialistes littéraires du XVIII^e siècle qu'envisage *L'Anti-nature* ne fait l'économie de la structure oraculaire de duplication propre à la fable⁷⁵.

Clément Rosset a pourtant fourni quelques éléments permettant de dépasser ce constat d'échec, et nous allons terminer par là. Car il y a bien, à en croire *Le Réel. Traité de l'idiotie*, un « bonheur du langage », même si celui-ci fait « figure d'exception »⁷⁶. Une « loquence » est donc possible :

Toute loquence n'est pas nécessairement grandiloquente (du moins pas complètement grandiloquente) dans la mesure où certains mots, s'ils sont dits ou écrits convenablement, au bon moment ou au bon endroit, c'est-à-dire avec art, peuvent réussir à évoquer ce qu'Addie appelle des « actions » et qu'on peut appeler de manière plus philosophique le *corps*, ou de manière plus générale encore, le réel. À preuve, l'écriture de Faulkner lui-même qui parvient çà et là, grâce à

72. *RD*, p. 110-114. Il conviendrait cependant d'« actualiser » les analyses de Rosset en les confrontant aux récentes études sur Vermeer. On sait désormais que *L'Atelier* s'intitule en réalité *L'Art de la peinture* et que c'est un tableau à caractère allégorique (D. Arasse, *L'Ambition de Vermeer* [1993], Paris, Flammarion, 2021, p. 99). Il faudrait voir aussi comment ce qu'Arasse appelle le « dedans du dedans », cette « présence visiblement invisible » (p. 159) qui constitue le cœur même du tableau vermeerien peut converger avec le « soi en tant que tel » dont parle Rosset (*RD*, p. 114).

73. *Ibid.*, p. 114.

74. *L'Objet singulier*, p. 84-85.

75. *AN*, p. 63, et surtout p. 115.

76. *RTI*, p. 82.

des « mots-actions » évoquant la « petite musique » dont se recommande Céline, à communiquer au lecteur, de loin en loin, un certain sentiment du réel.⁷⁷

Le monologue d'Addie, dans *Tandis que j'agonise*, nous mettrait sur la piste de cette « loquence », quoique Rosset, un peu plus haut, ait avancé à ce sujet une explication qui ne paraît pas encore suffisante : il arrive, écrit-il, que le réel « qui sommeille derrière le mot se [révèle] par son décalage même par rapport au mot qui, dans les cas heureux, parvient à le suggérer »⁷⁸. Cet art de la suggestion, où le mot avoue son impuissance, ne semble pas très différent du modèle de la théologie négative rencontré précédemment : le mot suggérerait la chose qu'il vise par son évidente inadéquation ; il s'annulerait dès qu'il est dit, « aussi rapidement que fond le beurre sur une poêle surchauffée »⁷⁹. Mais Rosset propose aussi une autre conception où s'explique de façon plus positive la possibilité pour l'écriture de produire certaines expressions heureuses.

Pour le comprendre, il faut revenir à Shakespeare qui, ce n'est pas une surprise, se tient derrière Faulkner. *L'Anti-nature* a fait du dramaturge anglais « le plus artificialiste peut-être de tous les littérateurs »⁸⁰ dans la mesure où s'accomplit chez lui une « assomption du réel sans réquisit d'aucune sorte »⁸¹. Pour comprendre ce statut exceptionnel, il faut s'arrêter sur *Macbeth* où la force critique de l'œuvre shakespearienne s'exerce justement à l'encontre de la fable, mais aussi du langage en général⁸². *L'Anti-nature* commente cette déclaration célèbre : « Le monde est une histoire racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien »⁸³. Il y va ici d'un véritable sabotage de la logique dramatique : la phrase en question est lancée à ce moment du drame « où se réalise la prédiction initiale et que tout semble devoir rentrer dans l'ordre » ; en dénonçant la fable comme une fable idiote, Macbeth reconduit la logique narrative – et donc celle de la pièce tout entière – à un enchaînement hasardeux d'événements, révélant donc, par une sorte de court-circuit, le *néant* de la révélation attendue. On

77. *Ibid.*, p. 118.

78. *Ibid.*, p. 117.

79. *Ibid.*

80. *AN*, p. 116.

81. *Ibid.*, p. 117.

82. Voir en particulier les pages de *L'Objet singulier* consacrées à *Roméo et Juliette* p. 105 puis p. 110-111.

83. *AN*, p. 117.

peut d'ailleurs généraliser : si la fable oraculaire est le fait d'un conteur qui s'entend à produire un drame organique et téléologiquement orienté, l'« histoire racontée par un idiot » s'impose comme le *contre-modèle* de toute fable, du fait de son caractère irrationnel et désordonné, mais aussi du fait de sa participation au chaos du monde et à l'idiotie des choses. Cet aphorisme pose *l'identité du réel et de la fable*, l'existence du hasard dans le cours des choses et dans une certaine parole qui fait échec à l'intelligence. Car un idiot ne fait pas de boucle tragique, il ne décrit même pas le réel : *il exprime au hasard la réalité hasardeuse*.

N'est-ce pas cette idiotie shakespearienne qui se retrouve chez Faulkner ? Non pas le sabotage final de la fable, ni l'invalidation *a priori* du langage (même si elle y joue un rôle prépondérant), mais le fait que l'écriture de la fable relève *aussi* de l'idiotie, qu'elle soit dans son être même fille du hasard, c'est-à-dire quelque chose du réel. *L'Anti-nature* le formule avec précision : « Chanter le monde, c'est chanter son artifice, et écrire d'artifice à son image »⁸⁴, c'est-à-dire exprimer *artificiellement* l'artifice. Généralisons une nouvelle fois : n'est-ce pas la condition de toute littérature ? Car, si la littérature comme chose verbale est menacée par un certain irréalisme, il reste que, *comme art*, quelle que soit sa compromission avec la représentation et la duplication, elle relève de l'artifice et constitue un certain processus de création et de chaos. Un texte littéraire est à la fois *comme discours* une certaine trahison du réel et *comme art* une certaine expression caractéristique de celui-ci. *Tandis que j'agonise* met en œuvre toutes les ressources défiguratrices de la littérature : Faulkner dissémine la fable en de multiples points de vue, si partiels, si clos sur eux-mêmes que, souvent, on distingue à peine la réalité qu'ils décrivent ; il mêle à la langue la plus poétique un anglais populaire, erratique, démembré et véritablement intraduisible⁸⁵ ; il met en scène une humanité animalisée et même *matérialisée*, reconduite dans ses mouvements accidentels et insensés à l'absurdité des forces élémentaires qu'incarne la décomposition du cadavre d'Addie. Si cette dernière, prenant soudainement la parole, dénonce le langage vide et creux des mots ordinaires, il est difficile de ne pas voir dans l'autre langage qu'elle désigne, dans cette « obscurité sans voix où les mots sont des actions »,

84. *Ibid.* *Le Philosophe et les Sortilèges* emploie la notion de « chant du monde » pour qualifier le silence même du réel (p. 36).

85. Voir la préface de V. Larbaud (W. Faulkner, *Tandis que j'agonise*, trad. fr. M. Coindreau, Paris, Gallimard, 1973, p. 11).

dans ce « discours sans voix » de la « campagne obscure »⁸⁶, au plus près du corps-à-corps amoureux dont Addie alors se souvient, une image de l'écriture faulknérienne en tant qu'elle mime dans son ordre propre une réalité foncièrement chaotique. Il ne s'agit alors ni d'une représentation, ni d'une simple musique, mais d'une expression qui, en travaillant négativement le langage, tend à faire corps avec le réel.

*

Si *Le Réel et son double* jouit d'un prestige justifié au sein du corpus rossetien, la *Logique du pire* contient une théorie aporétique du philosophe qui, complétée d'une puissante ontologie du hasard, est indispensable pour comprendre les œuvres postérieures et, en particulier, la place qu'y occupent les textes littéraires. Lieu primitif de la parole tragique, la littérature, on l'a vu, en est aussi le lieu privilégié dès que l'on reconnaît à la pensée une intention curative de l'ordre du *faire parler*. Et même lorsque cette visée ne vaut plus, à partir du *Réel et son double*, la littérature conserve sa prééminence, car elle s'entend à dévoiler l'illusion à l'œuvre et, mais aussi et surtout, la grande machinerie du hasard, en se donnant alors pour tâche de faire rire.

La littérature ne se réduit donc pas chez Rosset au fonctionnement de la fable oraculaire. Elle peut certes prendre la voie moderne de l'évocation et de la duplication sans fin, mais elle peut aussi *mimer le réel hasardeux*, s'assumer comme partie du chaos et devenir « chant du monde ». Aussi est-ce une certaine *mimésis* que défend Rosset, mais une *mimésis* sans dégradation, ontologiquement homogène, où copie et modèle sont faits du même bois. Précisons : il y a bien copie ou image dans cette *mimésis*, sans quoi l'œuvre ne se différencierait en rien de *ce dont* elle parle, mais cette copie, en même temps qu'elle avoue son insuffisance, se laisse modeler par le grand chaos perturbateur qui, en elle, se mue en écriture. Le privilège du comique, on l'a vu, invitait à poser la question d'un réalisme littéraire : et, en effet, au-delà du terrorisme anti-langagier et anti-dramatique, s'ouvre chez Rosset la voie d'une « duplication jubilatoire et ludique du réel »⁸⁷ où le double sera le fruit du hasard immanent à l'œuvre en tant qu'elle imite le hasard du monde. Le double littéraire, accompli, ne serait plus tout à fait un double, mais une sorte d'*autoportrait du réel* – ce qu'il ne saurait être de façon pure et parfaite, mais ce qu'il se promet d'être au moins toujours un peu.

86. *Ibid.*, p. 168.

87. *RTI*, p. 120.

RÉSUMÉ

La littérature occupe une place essentielle chez Rosset, non pas comme simple illustration de thèses philosophiques, mais comme expression du tragique. Cet article prend son point de départ dans l'aporie du philosophe exposée dans la *Logique du pire* (1971) et tente de montrer comment la littérature accomplit un geste de pensée, de « dénaturation » et de venue au tragique, bien distinct du geste philosophique. Il suggère ensuite que, de *Logique du pire* au *Réel et son double* (1976), la fonction et la place de la littérature ne sont plus tout à fait les mêmes, avant que *Le Réel. Traité de l'idiotie* (1977) n'explicite le statut aporétique de l'écriture littéraire. On rappelle alors que pour Rosset il y a littérature (moderne) et littérature (oraculaire) et que la question se pose de savoir si la littérature peut dire le réel, que ce soit par le moyen du double ou en se passant de toute duplication. Le cas Shakespeare permet d'envisager la notion problématique d'un réalisme littéraire conçu comme un autoportrait du réel.

Mots-clés : comique, littérature, mimésis, Poe, psychanalyse, réalisme, Rosset, Shakespeare, tragédie, tragique

SELF-PORTRAIT OF THE REAL: THE PLACE AND FUNCTION OF LITERATURE IN CLÉMENT ROSSET'S PHILOSOPHY

ABSTRACT

Literature plays an important role in Rosset's thinking, not only as an illustration of philosophical claims, but also as an expression of the tragic. This article takes its starting point from the aporia of philosophizing as it appears in *Logique du pire* (1971) and, on that basis, tries to show how literature accomplishes a true gesture of thought, namely the denaturalization of nature and the revelation of the tragic. From *Logique du pire* to *Le Réel et son double* (1976), the function and place of literature change, while the aporetic status of literary writing is made explicit in *Le Réel. Traité de l'idiotie* (1977). It must be remembered that for Rosset there is a gap between modern literature and what might be called "oracular literature" and that the question is whether literature can express reality by means of the double and whether it can free itself from any kind of duplication. The case of Shakespeare provides an opportunity to address the problem of literary realism conceived as a self-portrait of reality.

Keywords: comic, Faulkner, literature, mimesis, psychoanalysis, realism, Rosset, Shakespeare, tragedy, the tragic