

Présentation



Littérature et authenticité n'est ni un essai littéraire, ni un ouvrage philosophique, ni une autobiographie, mais un peu des trois. Je reprends des événements déjà racontés dans le récit *Pays perdu*, et j'en fais le socle d'une réflexion sur le rapport entre expérience vécue et littérature. Existe-t-il une expérience «authentique»? Dans quelle mesure cette expérience peut-elle donner lieu à une oeuvre littéraire elle-même empreinte d'authenticité? Il est question de l'expérience du deuil, de la contemplation du paysage, de la tradition, du sentiment amoureux. A chaque fois il s'agit de montrer que ce que nous vivons, c'est la difficulté d'accéder au réel, la fiction intérieure de l'expérience. Il n'y a pas d'authenticité, du moins pas immédiate. Comment la littérature pourrait-elle dès lors partir d'une vérité de l'expérience?

Le livre part de ce sentiment intime : la littérature est en trop, parce que la parole même est en trop, toujours mensongère, excessive. C'est pourquoi il y a souvent quelque chose de gênant dans la façon dont un texte littéraire s'exhibe, comme s'il détenait une valeur intrinsèque. D'où provient un tel sentiment ? En quoi le silence pourrait-il être plus juste ? Nous ne pouvons que nier ou affirmer. La parole a du mal à demeurer fidèle à l'intuition du neutre. J'essaie de préciser cette notion de neutre, cette certitude intérieure dont la grâce est la manifestation extérieure. La littérature a la possibilité de se substituer au défaut de la parole, et de restituer la possibilité de l'expérience, pour autant qu'elle parvienne à demeurer fidèle au neutre.

Avant-propos du livre

Au début de ce livre, on cherche à descendre dans le détail d'expériences à l'allure simple. A montrer comment nous construisons dans notre fiction intérieure un effet de réel. L'authentique, tel qu'on en parle ici, est cette fiction particulière qui nous fait perdre de vue le réel en nous laissant croire que, dans quelque réserve profonde, nous pouvons le puiser. Alors, il nous perd. Nous nous égarons dans notre propre fiction.

Quelle que soit la forme prise par cette authenticité (dans la contemplation d'un paysage naturel, l'accès immédiat à la nature ; dans la mort, le surgissement de notre émotion dans sa vérité brute ; dans le produit naturel, la jouissance de la qualité singulière ; dans les mœurs et la figure des vieux pays, la restitution d'une relation privilégiée à la terre), le réel y est confondu avec le désir de réel. L'expérience tourne toujours, chez le sujet qui l'éprouve, à la revendication pour soi de son contenu. Authentique et identitaire sont frères, et présentent les mêmes dangers.

Ainsi l'authentique n'est-il jamais que l'affirmation d'authenticité. Laquelle affirme le sujet qui la profère. Je sens, je vois, j'éprouve, je goûte. Je parle. Je crois toucher là aux choses réelles, m'y jeter en mots et en actes. En fait, je joue la comédie du réel. J'aime ce que je pense et ce que je

dis, je m'y accroche. De cette substance fantomatique je nourris ce je sans contenu qui s'avance sur le théâtre du monde. Quant à la négation, elle n'est que l'autre face de l'affirmation de soi : elle revendique l'absence du monde au lieu de se donner l'illusion de sa présence. Dans cette autre version de la fiction, le sujet s'agrandit jusqu'à l'illimité du vide qu'il creuse autour de lui. Authentique et inauthentique, négation et affirmation nous installent dans une dualité sans issue, que le langage conforte, en figeant des instances logiques et métaphysiques. Notre seule patrie est le neutre. Telle est l'intuition (ou le postulat) qui a donné naissance à ce livre.

Ce qu'est le neutre, il est d'autant plus difficile de le dire que le langage ne le connaît pas. Il n'en approche que par certaines tournures insuffisantes à en rendre compte. Il n'existe pas de poème neutre, de discours neutre : on affirme, on nie, on questionne. Cependant, dire que le neutre est indicible, est silence, ce serait encore le trahir en lui attribuant une sorte d'aura métaphysique qu'il n'a pas. On ne peut s'en faire une idée qu'en imaginant cette nappe profonde de repos et d'indifférence, cette paix qui semble préexister toujours aux mots et aux regards que nous ne pouvons pas ne pas jeter sans cesse. Là, il n'y a personne, il y a, simplement. Nous savons que ce repos est là, en nous, ou peut-être faudrait-il dire toujours avant ce que nous appelons nous. Inaccessible, et pourtant tout proche, alors que ce que nous nous figurons toucher de la main, en ce monde, se situe encore à des distances immenses de la vraie proximité. Inconnu de nous, dès lors que nous sommes dans la position du sujet de la connaissance (c'est à dire toujours) et pourtant ce qui nous est le mieux connu. Etrangement familier.

Tout se passe comme si cette neutralité essentielle, cette indistinction heureuse, fondant toute expérience, n'était l'objet possible d'aucune expérience tout en constituant la seule réalité. Ainsi notre vie se déroulerait, sans que nous le sachions, dans l'irréel, dans l'oubli. Nier ou affirmer nous condamnerait à l'inexactitude, s'il n'est de vérité possible qui ne tente de rendre compte du neutre.

Voilà pourquoi ce livre ne pouvait pas commencer par la pure théorie. Il devait, comme notre expérience même, dire d'abord je (et aussi nous, et vous) avant de s'avancer dans la troisième personne. On ne peut tenter d'approcher le neutre que si l'on ne fait pas semblant de le posséder, en partant de là où nous nous tenons toujours, là où nous sommes bel et bien égarés, hors de notre véritable lieu, dans ce monde que nous revendiquons pour nous-mêmes, que nous tétons, vieux enfants, depuis l'hypothétique origine. L'essai, par nature, joue au neutre. C'est précisément ce que ce livre devait en un premier temps se refuser.

Il le devait d'autant plus qu'il n'a pas été conçu à partir des livres, dans une réflexion à visée objective, mais dans l'expérience d'une émotion confuse cherchant ses raisons d'être. Dans le sentiment taraudant d'un inexorable mensonge, étroitement mêlé à la certitude d'une vérité immédiate. Il ne pouvait pas se refuser les livres : nous en sommes constitués et nous pensons avec eux. Mais il s'agissait de partir d'un sentiment ancien, enfantin, qui leur doit peu. Lorsque les livres interviennent, ils ne le font guère que lorsque leur contenu a fini par rejoindre l'intime de la pensée. [...]

Tout, dans ce texte, se redouble. A chaque fois on parle du deuil, de l'inspiration, de l'amour, de la littérature pour y revenir. Ce redoublement est imposé par le propos : c'est dans son propre excès que la fiction s'excède. Ce qui paraissait la fable de l'authentique ouvre, redit, retourné, l'horizon du neutre.

Ce chemin en lacets nous conduit doucement à la littérature. Orientation inévitable : elle seule, peut-être, serait capable d'un usage du langage tel que le neutre puisse s'y manifester. Peut-être même y trouve-t-elle son origine. Pourtant, si on la considère sans complaisance, elle l'exclut. Machine à langage authentique, elle ne produit pas de sens, elle consomme du réel au bénéfice d'un je

faussement neutralisé, faussement absenté dans le littéraire, celui de l'écrivain. Elle ment. Une éthique littéraire ne pourrait se fonder que sur une esthétique du neutre : Quels moyens aurait la fiction écrite de réagir contre la fiction de notre existence ? Comment la littérature peut-elle se montrer vraiment réaliste, c'est à dire manifester le neutre ? Comment peut-elle ne pas toujours le transformer en valeur (c'est à dire l'affirmer, donc le perdre) ? Elle trouverait, si ces « comment » recevaient une réponse, sa fonction propre, son lieu.

Extrait

Si, tout en sachant que l'intention est partout, nous en repérons une manifestation trop appuyée, si l'intention n'a pas le fondu suffisant pour se faire oublier, nous y voyons une maladresse de l'écrivain. Tout à coup, le texte cesse d'être ce curieux objet qui se parle à lui-même sans personne, qui se scande régulièrement, sans origine et sans fin précise ; nous retombons sur terre, la magie cesse d'opérer, comme il arrive chez les mauvais écrivains, mais aussi par exemple chez Balzac lorsqu'il commet de mauvaises métaphores par trop de volonté démonstrative, chez Giraudoux lorsque le concetto manifeste par trop une volonté de brio ou un parti-pris d'élégance à tout prix. Nous voulons que ce qui ne peut qu'être entièrement voulu n'en ait pas l'air. Ce résultat paradoxal, proprement intenable, nous l'appelons beauté. On peut aussi le nommer grâce.

Dans *Sur le théâtre de marionnettes*, Kleist défend une idée qui, en dépit de son apparence anodine, est lourde de conséquences esthétiques et éthiques. Il nie que la grâce puisse être humaine. Seules les marionnettes peuvent faire preuve de grâce, parce qu'elles ne sont pas humaines, parce qu'elles sont exemptes de conscience. Mais, ajoute-t-il, la grâce peut encore habiter une conscience infinie, c'est à dire Dieu. Les mouvements de la marionnette sont empreints de grâce dans la mesure où, même s'ils sont tous, nécessairement, produits de l'intention, cette intention paraît en avoir été évacuée pour laisser à l'objet une sorte d'autonomie, de neutralité. La littérature est un jeu de marionnettes : elle vise à la grâce par l'évacuation de l'intention. La grâce du danseur, du boxeur, de l'écrivain ou tout simplement celle de l'être humain dans sa manière d'être, de parler, de se déplacer, tient au fondu de l'intention. Une intention trop appuyée dans un geste le rend maladroit et lourd. La parfaite égalisation de la dose d'intention accordée à chaque geste (à chaque mot) aboutit à un apparent désinvestissement de l'intention. Elle se condense tout entière ailleurs, au-dessus, hors champ, dans une zone habitée par le divin. La grâce consiste à suggérer la transcendance en se réifiant, en se vidant d'intentions particulières. Elle mime le divin, ou plus exactement elle dispose un espace tel qu'il puisse y avoir un en-dehors où nous pourrions placer notre dieu. Tel geste d'une jeune femme ne nous paraîtra gracieux que dans la mesure où il n'aura pas été calculé et voulu par elle comme tel. Cependant, le paradoxe est que la grâce de ce mouvement la spiritualise à nos yeux, c'est son corps même, comme en son absence, qui devient spirituel. La grâce consiste à s'absenter de soi, à demeurer exempt de toute intention d'être soi, au profit du spirituel, qui n'appartient pas à cet objet, à cet individu, mais se trouve ailleurs, dehors. Celui qui a la grâce (esthétique) se confie au divin, s'abandonne à lui sans jamais avoir voulu s'abandonner, et cet abandon constitue la beauté même.

La grâce, au sens esthétique, rejoint ici la grâce au sens théologique. Une théologie de la grâce instaure une séparation absolue entre celle-ci et les œuvres ou les intentions bonnes. L'intention est incompatible avec la grâce, quelle que soit la nature vertueuse de cette intention. Kleist nous exclut définitivement de la grâce parfaite, dont l'une des qualités dominantes est la neutralité : la grâce est neutre, elle n'affirme pas plus qu'elle ne nie, ne s'avance pas plus ici que là.

Cependant, la grâce humaine, qu'elle soit spontanée ou produit d'un travail technique, et même si elle ne fait que mimer la grâce divine, contient la possibilité de son propre dépassement. Le danseur vise la légèreté, le dépassement par le corps de la pesanteur du corps. On n'admire en lui ni l'effort, qui serait disgracieux, ni l'absence d'effort, qui ne produirait rien, mais l'effort dépassé par l'effort ; l'intention se projetant elle-même hors de ce qui la rattache au danseur qui la produit. Aérien, le danseur se jette hors de lui. Le boxeur a l'intention de vaincre son adversaire. D'instaurer une domination qui lui donnera l'être. Alors il sera la marionnette : l'idole de bois peinte manipulée par sa propre divinité personnelle, transcendée par lui-même. L'écrivain cherche à vaincre tous les adversaires potentiels, il fabrique une machine à déroutier le premier qui se présentera et montera sur le ring. L'intention du boxeur, de l'écrivain est toujours de devenir Dieu-de-soi (ce qui constitue la rupture diabolique par excellence aux yeux des chrétiens). Il s'agit donc, d'un côté, que l'intention se confonde avec la chair (avec les mots), devienne chair ou mots (le corps gracieux du pantin, du danseur), de l'autre, qu'elle reflue de cette chair, se retire dans un lieu inaccessible. Dans cette scission, le corps du texte, ou le corps du boxeur, n'est plus, ici, parmi nous, le corps de personne. A qui, nous qui les admirons, pouvons-nous savoir gré de cette grâce qui les anime, puisqu'elle n'est pas à eux ? Au maître de la marionnette, mais celui-ci n'est pas quelqu'un : intention vide, sans limites et sans attaches. Sans lieu.

Toute création est injustifiée, s'arrache au neutre pour revendiquer basement le monde à son profit. Mais, dans cette démarche, elle se piège elle-même et retrouve parfois le sens éthique. Ce que veut l'écrivain est contraire à toute éthique. Une domination absolue. Un monde pour soi. Afin d'assurer le caractère absolu de cette domination, il est contraint de se vider de son contenu singulier, d'apprendre à n'être plus en lui. Ce qu'il est, il lui faut l'abandonner au désir de divinité. Et la part du divin n'est plus lui, mais cet autre qui s'est retiré dans sa divinité indéterminée pour que la grâce puisse advenir.

A partir de là, la seule possibilité de se rapprocher réellement du neutre serait donc une intention déviée, portant sur un autre objet, forcément un mauvais objet. Il faudrait aussi alors que cette intention ait en elle-même assez de force pour se dépasser et se détruire. La démarche littéraire est susceptible de devenir une étrange espèce de dialectique (de dialectique se perdant dans un saut hors de la dialectique), sœur du processus de l'expérience intérieure tel que le décrit Bataille :

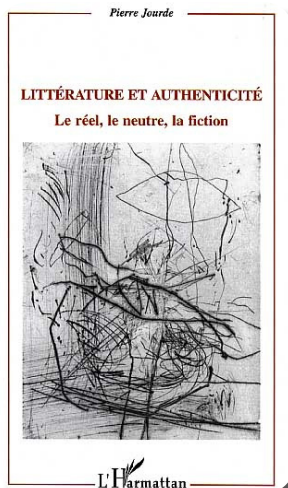
Iipse, par le savoir, je voudrais être tout, donc communiquer, me perdre, cependant demeurer ipse. Pour la communication, avant qu'elle ait lieu, se posent le sujet (moi, ipse) et l'objet (en partie indéfini, tant qu'il n'est pas entièrement saisi). Le sujet veut s'emparer de l'objet pour le posséder [...] mais il ne peut que se perdre : le non-sens de la volonté de savoir survient, non-sens de tout possible, faisant savoir à l'ipse qu'il va se perdre et le savoir avec lui. [...] J'aboutis à cette notion : que sujet, objet sont des perspectives de l'être au moment de l'inertie, que l'objet visé est la projection du sujet ipse voulant devenir le tout, que toute représentation de l'objet est fantasmagorie résultant de cette volonté niaise et nécessaire [...], qu'il faut en arriver à parler de communication en saisissant que la communication tire la chaise à l'objet comme au sujet.

Dans toute recherche honnête (terre à terre), ce moi tout autre qu'un semblable est rejeté comme néant (pratiquement ignoré); mais c'est précisément comme un néant (comme illusion – en tant que telle) qu'il répond à mon exigence. Ce qui se dissipe en lui (ce qui semble futile, honteux même) dès qu'on pose la question de l'existence substantielle est précisément ce qu'il veut être : ce qu'il lui faut est bien une vanité vide, improbable à la limite de l'effroi et sans vrai rapport avec le monde.

Nos trahisons à petit feu, celles que nous commettons sans cesse dans l'exercice même de l'existence, se perpétuent parce qu'elles restent anodines. Une trahison aussi démesurée que l'art, du moins tel qu'on le conçoit depuis le XVIIIe siècle, c'est à dire, en règle générale, en liaison avec une individualité, une telle trahison porte en elle de quoi se dépasser elle-même. Elle a valeur pédagogique. Elle apprend, même sur le mode du semblant ou du jeu, ce que pourrait être un acte sans intention, un vouloir-dire dont on aurait retranché le vouloir. Car elle retranche, en effet, même si cette fausse suppression s'opère dans le but de maintenir ce vouloir dans sa perfection, de le rendre idéal parce qu'inaccessible. Tout art un peu conscient de lui-même sait donc qu'il n'est jamais qu'une parodie de la grâce, parodie choquante, presque insultante, mais toute parodie autorise une forme d'apprentissage du texte parodié.

Peut-être faut-il vivre et assumer la littérature comme une parodie de la parole neutre, une bouffonnerie. Peut-être aussi ne pouvons-nous la lire et même l'admirer que sur ce mode. Le plupart du temps, nous l'oublions. La grâce naturelle de telle jeune fille, de tel jeune garçon nous paraît simplement adorable, et nous ne songeons pas une seconde à y voir la moindre bouffonnerie. Elle y est, pourtant. La grâce la plus admirable est, parfois très secrètement, mais à coup sûr, une pantalonnade. Il n'est pas de grâce qui ne soit pénétrée de maladresse. La grâce a pour substance la maladresse. De tous les écrivains, celui qui a su le mieux rendre visible cette union intime de la grâce et de la pantalonnade est certainement Hoffmann, Baudelaire l'avait bien senti, et c'est là sans doute le thème principal de Princesse Brambilla. La grâce de la marionnette est forcément une grâce bouffonne.

Extrait de presse



Non seulement Pierre Jourde polémique féroce, (on l'a vu avec «La littérature sans estomac», cf. notre rubrique «Parutions») mais il va compter avec Christian Prigent, comme l'un des très rares écrivains contemporains capables de théoriser leur expérience.

Il a lu Bataille, Borgès et Blanchot bien sûr mais aussi Schopenhauer, Kierkegaard, Heidegger, Merleau-Ponty et, ce qui est moins banal...Clément Rosset et Paul Ricoeur.

Dans son essai publié chez L'Harmattan, ce lecteur boulimique mais jamais pesant, élabore une critique salutaire et drôle de l'authenticité, ébranle nos dernières convictions et ouvre par la littérature une voie d'accès au réel dont le dernier repli serait le neutre dans tous ses états. Les passages sur le narcissisme de l'écrivain sont particulièrement malicieux.

On passera sur les nombreuses coquilles qui émaillent ce texte, (sans doute trop vite relu, il n'y a pas de correcteur chez cet éditeur) pour saluer cette réjouissante entreprise qui rapproche un peu plus Jourde de Witold Gombrowicz : on attend maintenant qu'il nous livre son «Cosmos»!