

COLLECTION « CRITIQUE »



DENIS HOLLIER

# LES DÉPOSSÉDÉS

(BATAILLE, CAILLOIS, LEIRIS,  
MALRAUX, SARTRE)



LES ÉDITIONS DE MINUIT



# LES DÉPOSSÉDÉS

DU MÊME AUTEUR

LA PRISE DE LA CONCORDE. ESSAIS SUR GEORGES BATAILLE,  
Gallimard, 1974.

POLITIQUE DE LA PROSE. JEAN-PAUL SARTRE ET L'AN QUARANTE,  
Gallimard, 1982

ROUAN. LA FIGURE DU FOND, Galilée, 1992.

*Ouvrages collectifs*

PANORAMA DES SCIENCES HUMAINES, Gallimard, 1973.

LE COLLÈGE DE SOCIOLOGIE (1937-1939), Gallimard, 1979.

A NEW HISTORY OF FRENCH LITERATURE, Harvard University  
Press, 1989.

DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE, Bordas, 1993.

COLLECTION « CRITIQUE »

DENIS HOLLIER

# LES DÉPOSSÉDÉS

(BATAILLE, CAILLOIS, LEIRIS,  
MALRAUX, SARTRE)



*LES ÉDITIONS DE MINUIT*

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS  
DU CENTRE NATIONAL DES LETTRES

© 1993 by LES ÉDITIONS DE MINUIT  
[www.leseditionsdeminuit.fr](http://www.leseditionsdeminuit.fr)

ISBN 978-2-7073-1442-0

# La littérature doit-elle être possible ?

## 1. *Ceci est une pipe.*

Ce recueil respecte une forme minimale d'unité de lieu : les essais qu'il rassemble ont tous été écrits à une distance respectable de Paris, en terre anglophone, les premiers en Californie, les derniers à New York.

A Berkeley, au-dessus de la table où je travaillais, il y avait, parmi diverses images et notes punaisées sur le mur, une carte postale, en noir et blanc, trouvée dans un *general store* de ce Far-West informatique, paradisiaque et banlieusard. C'était la photographie d'un objet de fabrication indienne. J'ai oublié la tribu. Mais il s'agissait d'une hache d'apparat. Le manche était orné, à son extrémité libre, de rubans qui pendaient en écheveau, comme des scalps. Cette association n'est pas gratuite. Sur le fer était gravée une scène de facture naïve : un vigoureux Peau-Rouge, la hache brandie à bout de bras, empoignait de son autre main les cheveux d'un trappeur sur lequel il s'apprêtait à se livrer au rituel horrifiant. La scène donnait le mode d'emploi de l'objet sur lequel elle était représentée. L'Amérique cultive ce genre de redondance où le mimétisme fonctionne moins comme une stratégie de camouflage que d'exposition, voire de publicité. On y aime les objets qui affichent leur fonction. Les *hot-dogs* s'y vendent dans des stands qui leur ressemblent.

Au verso, la légende renversait la situation. Je ne me rappelle pas le libellé exact. Mais elle annonçait, à sa manière : ceci n'est pas une hache. C'était une pipe. Le manche était creux ; quant au fer, creux lui aussi, il devenait un fourneau dont l'angle de vue ne laissait pas deviner la rondeur. Les belligérants camouflent leurs installations militaires sous des dehors pacifiques. Ici, pour trom-

per l'ami, l'objet de paix, le calumet avait été camouflé en tomahawk.

On imagine les histoires auxquelles, après dîner, du temps où il y avait des conteurs, des pipes de ce genre ont pu donner lieu à Boston, Berlin, Oxford, Strasbourg ou Pétersbourg lorsque, après l'avoir allumée, son propriétaire, un Marlowe quelconque, répond une fois de plus aux questions qu'elle provoque.

## 2. De la littérature.

Le rassemblement des auteurs étudiés dans les essais qui suivent – Leiris, Sartre, Bataille, Caillois, Malraux – pourrait se réclamer aussi d'une forme d'unité de temps assez souple, celle d'une génération ; leurs œuvres s'enracinent dans les années trente et quarante. Mais, au-delà de la relative coïncidence des dates, cette appartenance commune n'est que l'aspect extérieur de ce que j'appellerai, pour ne pas quitter les critères de la dramaturgie classique, une unité de sujet ou d'action.

La hache-pipe ménage un *happy ending* : l'objet de paix est arrivé à contenir la scène de guerre à laquelle il sert de support ; il ne se laisse pas déborder par le sujet. Comme la colombe annonçant la terre ferme, la pipe est un préliminaire de paix. L'heure des conteurs approche, les oiseaux de Minerve qui font horreur à Roquentin (« Il faut choisir : vivre ou raconter »<sup>1</sup>) et dont Sartre continue à se moquer dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : « L'auditoire, en général société brillante et mondaine, s'est réuni dans un salon, à l'issue d'un dîner. C'est la nuit, qui abolit tout, fatigues et passions. Les opprimés dorment, les révoltés aussi : le monde est enseveli, l'histoire reprend haleine. [...] L'histoire qu'il raconte, il en est dégagé ; s'il en a souffert, il a fait du miel de sa souffrance »<sup>2</sup>. Les hommes à expérience racontent leurs exploits de déjà jadis. La guerre est finie. Souviens-toi, Barbara...

Walter Benjamin ne partage pas le mépris de Sartre pour les conteurs. Dans un essai contemporain de *La nausée*, « Le narrateur » (1936), il oppose deux univers narratifs, celui du conte et celui du roman. Le conte est la forme de récit qui appartient à ce qu'il appelle le monde de l'expérience transmissible, un monde

1. Jean-Paul Sartre, *La nausée*, *Œuvres romanesques*, éd. Michel Contat et Michel Rybalka, Gallimard, 1982, p. 48.

2. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ? Situations*, 2, Gallimard, 1948, p. 180.



dans lequel les individus et les générations se communiquent leur expérience, dans lequel chaque objet, chaque situation de la vie personnelle ou professionnelle sont doublés de récits qui les accompagnent un peu comme un mode d'emploi, transmettant une expérience pratique, de type artisanal. Benjamin l'oppose au roman, qui transmet une expérience solitaire, trop singulière pour entrer dans le patrimoine narratif ou pragmatique de son public. Le roman est l'histoire d'un individu qui n'est pas intégré à l'expérience collective. Mais le monde du conte touche à sa fin. La vérité perd son caractère épique, communautaire. La narration est menacée par l'information. Et l'expérience est de moins en moins communicable. Le premier exemple que Benjamin propose de cette dégradation moderne de l'expérience et de ses conséquences sur la narration est la guerre. On cite souvent la phrase : « N'avons-nous pas constaté, après l'armistice, que les combattants revenaient muets du front, non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable ? »<sup>3</sup>. L'aphasie du permissionnaire a fait couler beaucoup d'encre. La guerre – Benjamin parle de celle de 1914 – n'a pas transformé ses survivants en conteurs : elle est un des exemples les plus forts de la dégradation industrielle de l'expérience qui lui interdit de se communiquer, de se partager, de se transformer en histoire à raconter.

Dans « Aller et retour », son article sur la philosophie du langage de Brice Parain, Sartre reprend la même idée. Brice Parain, en effet, est un autre exemple du silence du permissionnaire : la guerre a d'abord été pour lui un arrachement à l'expérience collective, à la communauté narrative et, par voie de conséquence, une expérience intransmissible<sup>4</sup>. Mais Benjamin et Sartre valorisent les pôles opposés. Benjamin regrette les conteurs ; Sartre ne peut pas les supporter. Il choisit le monde de l'expérience non communicable, une expérience dont aucune leçon, aucune règle, aucun miel ne sortent parce que c'est une expérience dont on ne sort jamais, une expérience dont on ne se dégage pas : elle ne laisse jamais le recul nécessaire pour tirer une leçon, extraire une sagesse. Pour Sartre aussi, la date charnière est une guerre (celle de 1940). Mais, alors que pour Benjamin celle de 1914 était responsable de l'appauvrissement narratif contemporain, Sartre célèbre dans celle de 1940 la chance

3. Walter Benjamin « Le narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Œuvres choisies*, trad. M. de Gandillac, Julliard, 1959, p. 292.

4. Jean-Paul Sartre, « Aller et retour », *Situations, I*, Gallimard, 1947, p. 198-199.

du roman moderne : c'est elle qui a mis fin une fois pour toutes au règne des « narrateurs ». Elle a détruit la distance narrative, fait sortir le narrateur de sa réserve. A l'heure des pilotes de nuit, le ciel est encombré, trop dangereux pour les oiseaux de Minerve. Aron (dans *L'introduction à la philosophie de l'histoire*) et Malraux (dans *L'espoir*) formuleront le même diagnostic sur les implications narratives de la crise des années trente et quarante. Les écrivains, à l'école de l'apprenti-sorcier, répondent à l'appel d'histoires dont ils ne savent pas où elles les entraîneront. Tout à l'heure, la scène de guerre était assez fermement encadrée pour empêcher la pipe indienne de devenir hache de guerre. Les mots, maintenant, deviennent, comme le dit Sartre, des pistolets chargés.

Souvenirs de guerre ? La guerre ne laisse pas le temps de se souvenir. Ce sont moins des histoires à raconter qu'une impossibilité à raconter des histoires. Comme le papillon attiré par la flamme, si la littérature se tourne vers la guerre, ce n'est pas comme sa source, sa condition de possibilité, mais au contraire comme ce qui menace – ou promet – de lui retirer ses conditions de possibilité, qui lui fait courir le risque – ou lui donne la chance – d'être enfin frappée d'impossibilité, de ne reposer sur rien. *L'Odysée* est rabattue sur *Illiade* et l'île des Sirènes devient Troie incendiée. Par ses souffrances, son chaos, ses urgences, la guerre est un défi à la description ; comme un réel qui réfuterait les mots qui le nomment, elle oppose au réalisme une sorte de limite objective. Mais il y a autre chose. Non contente d'être un référent innommable, la guerre instaure un régime de mobilisation totale qui retire le temps d'écrire. Les libertés sont suspendues. La guerre, fondamentalement, transforme en suspect celui qui trouve le temps d'écrire. *La douleur* s'ouvre sur les pages d'un journal que Marguerite Duras a tenu au moment de la libération de Paris. Dans l'une d'entre elles, elle est assise à une table, dans la gare d'Orsay, prenant des notes, interviewant les réfugiés. Un officier survient. « On vous permet de travailler debout, mais je ne veux plus voir cette table ici »<sup>5</sup>. Cette scène a valeur allégorique. La guerre retire à l'écriture ses supports, son assise. L'écrivain n'a plus rien sur quoi s'appuyer. Rien de stable sur quoi écrire. La littérature ne repose plus sur rien. Cette notation trouve un écho, quarante ans plus tard, dans la perplexité de Duras en face de ce

---

5. Marguerite Duras, *La douleur*, POL, 1985, p. 20.

journal retrouvé. Elle se rappelle la scène, les événements, mais n'arrive pas à s'y représenter écrivant au milieu d'eux, n'arrive pas à voir la table sur laquelle l'officier ne voulait pas la voir écrire. C'est une scène dans laquelle il n'y a pas de place pour elle. « Je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me revois pas écrivant. » Tout se passe comme si l'écriture – frappée de ce que Lacan aurait appelé « nullibité » – n'avait pas eu lieu, n'était pas arrivée à trouver place, à s'inscrire dans l'espace. Kassner, le protagoniste du *Temps du mépris* de Malraux, est dans une situation voisine. Ses geôliers nazis l'ont mis dans une situation dont le premier attribut est, pour lui, l'impossibilité d'écrire. Il répète trois fois la même question. « Dans la cellule, comment écrire ? Comment écrire, comment écrire ? »<sup>6</sup>. La génération des écrivains évoqués dans les études qui suivent a été très sensible aux récits qui commencent une fois sorti du monde où l'on a le moyen d'écrire, une fois franchi le seuil de possibilité de l'écriture. Comment la littérature serait-elle possible là où écrire ne l'est pas ? Il faut renverser la question : comment serait-elle possible s'il y avait moyen d'écrire ?

La modernité n'a pas l'exclusivité de ce genre de court-circuit. Stendhal, par exemple, a le don de se mettre dans des situations où sa main ne suit pas, où une sorte de paralysie lui interdit les gestes de l'écriture. Il se laisse déborder par un événement qui le laisse sans mots. *La vie de Henry Brulard* se termine sur une bourrasque de bonheur qui immobilise sa plume : « Ma main ne peut plus écrire, je renvoie à demain » ; « le sujet surpasse le disant ». Mais, trente ans plus tôt, il lui arrivait déjà d'être dépassé par les événements qu'il raconte. Le 11 février 1805, par exemple, il note dans son journal : « Depuis un quart d'heure, je me fais effort pour écrire, je sens si fortement qu'écrire (l'action physique) est une rude peine pour moi »<sup>7</sup>. L'écrivain reste interdit. Désarçonnée, clouée au sol par la rapidité du bonheur, l'écriture ne suit pas. Il y a une touche de modernité dans cette colonne brisée, marquant le passage de ce que Leiris aurait appelé la corne de taureau. Stendhal est interrompu par le bonheur. Nos cornes de taureau sont plus sombres, plus tragiques. Il y a aussi une autre différence : si l'irreprésentable nous laisse sans mots, il ne nous coupe pas la parole. Ce constat est même le point de départ de la critique moderne. Le malheur des uns fait leur propre

6. André Malraux, *Le temps du mépris*, éd. Robert Jouanny, in *Œuvres complètes*, éd. Pierre Brunel, vol. 1, Gallimard, 1989, p. 796.

7. Stendhal, *Œuvres intimes*, éd. Victor del Litto, vol. 1, Gallimard, 1981, p. 208.

bonheur d'expression. Blanchot développe ce motif, en ouverture à son premier recueil, *Faux pas*, quand il décrit la condition de l'écrivain moderne : « Ce qui fait que le langage est détruit en lui fait aussi qu'il doit se servir du langage. Il est comme un hémiplégique qui trouverait dans le même mal l'obligation et l'interdiction de marcher. [...] Celui qui écrit est voué à écrire par le silence et la privation de langage qui l'atteignent »<sup>8</sup>. Ce qui interrompt sa voix est aussi ce qui donne voix, en lui, à l'interruption. Plus les mots lui manquent, plus le manque parle. L'obligation et l'interdiction sont les deux faces d'une même pièce. L'impossible n'est plus un obstacle, il est un tremplin. Artaud, qui parle avec une force rare de son « absence de voix pour crier », est une des figures exemplaires de ce destin contradictoire. Et Kafka, inverse exact de Stendhal, qui s'étonne qu'il n'y ait de malheur si profond qu'il l'empêchât d'écrire. « Je n'ai jamais pu comprendre, note-t-il dans son journal, qu'il fût possible, presque à quiconque peut écrire, d'objectiver la douleur dans la douleur, si bien que, par exemple, dans le malheur, peut-être avec la tête encore toute brûlante de malheur, je puis m'asseoir, pour communiquer à quelqu'un par écrit : Je suis malheureux. Bien plus, allant même au-delà, je puis en diverses fioritures suivant mes dons qui semblent n'avoir rien de commun avec le malheur, improviser sur ce thème, simplement ou antithétiquement ou encore avec des orchestrations entières d'associations »<sup>9</sup>. Ailleurs : « C'est indéniablement un certain bonheur de pouvoir écrire : *étouffer est terrible au-delà de toute pensée* »<sup>10</sup>. En ouvrant le manuscrit de *La douleur*, Marguerite Duras s'étonne de la même manière de l'assurance, de l'impassibilité de son écriture, de voir que sa main a tracé sans broncher ces mots horribles, qu'elle n'a pas tremblé devant ce qu'elle décrivait : « Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. »

### 3. *L'impossibilité des corneilles.*

Les essais rassemblés dans ce volume traitent d'une forme paradoxale de littérature engagée : engagée à se faire exclure.

8. Maurice Blanchot, *Faux pas*, Gallimard, 1943, p. 10-11.

9. Cité par Georges Bataille, *La littérature et le mal, Œuvres complètes*, vol. IX, Gallimard, 1979, p. 280.

10. Cité par Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1955, Gallimard, Idées/poche, p. 82.

L'impératif esthétique auquel elle obéit est l'inverse exact de l'impératif éthique : le « Tu dois donc tu peux » de Kant y est retourné, remplacé par la conjonction de l'impossible et du nécessaire, l'affirmation de l'impossible comme nécessaire : « Tu ne peux pas donc tu dois ». Les écrivains évoqués ici, entraînés par la surenchère de cet héroïsme paradoxal, ont vu dans la guerre le contexte qui leur garantissait une décontextualisation absolue : la littérature n'y sera jamais à sa place.

Le temps fort des débats sur la littérature engagée remonte à la Libération et au *Qu'est-ce que la littérature ?* de Sartre. Sartre, on le sait, ne demande pas aux écrivains de s'engager, il leur montre qu'ils le sont. Il ne leur demande pas de choisir entre une littérature engagée et une qui ne le serait pas. Il montre que, qu'ils le veuillent ou non, qu'ils le sachent ou non, l'engagement est une dimension constitutive de la littérature. Il ne s'agit donc pas de l'altruisme d'esthètes qui acceptent de s'oublier pour rejoindre les hommes : plus elle s'engage, mieux la littérature répond à sa définition, à sa vocation, moins elle s'oublie. Vouloir la littérature, c'est d'abord vouloir un monde dans lequel elle est possible, un monde qui lui reconnaisse le droit d'exister. L'écrivain doit travailler à ce qu'existe le monde qui lui donne les moyens d'écrire et d'être lu. La littérature engagée c'est donc, simplement, la littérature veillant elle-même à ses conditions de possibilité. Mais cette analyse implique que littérature tienne à être possible.

*Qu'est-ce que la littérature ?* a provoqué une mémorable levée de boucliers. Du côté des dégagés, on disait que la littérature a mieux à faire qu'à porter le poids du monde : elle doit le faire oublier. Un second type de critiques (celles, notamment, de Bataille et de Blanchot) a opposé à Sartre un engagement inverse. Il ne s'agissait plus ici de mettre la littérature à l'abri de la politique, de restaurer l'autonomie de l'art, de lui ménager des réserves dans lesquelles il serait à l'abri de la propagande. Il ne s'agissait plus de protéger l'art contre le monde. Il s'agissait au contraire de l'exposer à un monde où il n'aura plus de protecteur.

Les références historiques et politiques de Blanchot et de Bataille sont très différentes de celles de Sartre. Alors que Sartre pense à un socialisme démocratique (« Les chances de la littérature sont liées à l'avènement d'une Europe socialiste »<sup>11</sup>), ils renvoient à la Terreur et pour les raisons inverses : les chances de

---

11. *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 315.

la littérature y sont réduites à zéro. Bataille commence le chapitre sur Sade de *La littérature et le mal* en demandant : « Pourquoi le temps d'une révolution donnerait-il de l'éclat aux arts et aux lettres ? Le déchaînement de la violence armée va mal avec le souci d'enrichir un domaine dont la paix assure seule la jouissance »<sup>12</sup>. Et Blanchot, dans « La littérature et le droit à la mort », le manifeste anti-sartrien publié dans *Critique*, se réfère à la Terreur comme à une mobilisation totale, l'instauration d'une société sans secret, une situation d'exception sans réserve : « Personne n'a plus droit à une vie privée, tout est public, et l'homme le plus coupable est le suspect, celui qui a un secret, qui garde pour soi seul une pensée, une intimité. Et, enfin, personne n'a plus droit à sa vie, à son existence effectivement séparée et physiquement distincte. Tel est le sens de la Terreur. Chaque citoyen a pour ainsi droit à la mort ; la mort n'est pas sa condamnation, c'est l'essence de son droit ; il n'est pas supprimé comme coupable... »<sup>13</sup>. Et il enchaîne : « L'écrivain se reconnaît dans la Révolution. » Autrement dit : l'écrivain se reconnaît dans la Terreur comme dans l'espace le moins littéraire qui soit, un espace totalitaire où, en imposant la loi du tout, l'action permet à la littérature d'effectuer, au-delà du travail du négatif et de la négation de la négation, sa négation globale, de nier tout et le tout, pour – comme le dit Blanchot – n'être, loin des cas particuliers, des choses déterminées et du travail défini, maître que de tout. « L'irréalité commence avec le tout », mais le tout commence avec la Terreur. Aussi l'écrivain se reconnaît-il dans les temps morts de l'histoire littéraire, dans les périodes où l'urgence historique réduit la littérature à rien (Sade en prison). Nous sommes à l'opposé de Sartre. Celui-ci montrait aux écrivains qu'ils étaient intéressés à la construction d'un monde où serait reconnue l'existence d'un droit à la littérature. Pour Blanchot, la littérature, intéressée à la transformation du monde, parie sur l'apparition d'un monde – totalitaire : celui de la terreur, de la guerre – qui lui retirerait tout droit, ne lui laisserait qu'un droit, le droit à la mort.

Cette anti-esthétique de la Terreur sert de matrice au communisme littéraire que Bataille et Blanchot développent au début de la guerre froide. Kravchenko avait quitté l'Union soviétique et publié *J'ai choisi la liberté*. Ce titre suffisait à lui seul à montrer

12. *La littérature et le mal*, o.c., p. 239.

13. Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, Gallimard, 1949, p. 309.

qu'il ne s'agissait pas d'un écrivain : la littérature a besoin du communisme qui, en la frappant d'interdit, lui permettra d'être fidèle à sa définition. Elle attend d'une transformation du monde, non pas d'être possible, mais de réaliser son essence en cessant de l'être : l'impossibilité est l'attribut essentiel, la condition de possibilité de la littérature. L'une des plus fortes illustrations de ce mouvement paradoxal se trouve dans le chapitre de *La littérature et le mal* consacré à Kafka. Bataille y développe une argumentation forte et perverse. Tout ce que Kafka a écrit, dit-il, peut être considéré comme une demande adressée à un père dont il savait qu'il ne supportait pas qu'il écrive : tout ce qu'il a écrit répond au désir de se faire reconnaître comme écrivain par la seule instance dont il fût absolument sûr qu'elle ne le reconnaîtrait jamais. Le communisme, continue Bataille, est l'équivalent pour la littérature de ce que la sphère paternelle a été pour Kafka. Si l'écrivain milite en sa faveur, ce n'est pas parce qu'il en attend la liberté d'écrire, et de voir, prophète en son pays, son talent enfin reconnu, d'émarger à la Légion d'honneur, d'avoir pignon sur rue, salaire, retraite des vieux travailleurs et datcha, c'est au contraire parce que, en régime communiste, nul n'écrit innocemment. C'est le seul régime qui majore vraiment l'inconvenance littéraire : la littérature pourra enfin, selon le mot de Bataille, « plaider coupable ». L'œuvre de Kafka appelle le monde communiste, mais parce qu'elle « n'a pas sa place dans la société communiste » (p. 286). Pourrait-il fuir, il ne choisirait pas la liberté. Dans *L'entretien infini*, Blanchot cite un apologue de Kafka : « Les corneilles prétendent qu'une seule corneille pourrait détruire le ciel. Cela est hors de doute, mais ne prouve rien contre le ciel, car le ciel signifie précisément : impossibilité des corneilles »<sup>14</sup>.

Sartre défendait l'engagement parce que « l'art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens : la démocratie »<sup>15</sup>. Bataille – qui, au nom d'un front anti-communiste, avait

---

14. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 273. Ce schéma présente de fortes analogies avec le kabbalisme juif que Blanchot évoque, en citant *Les grands courants de la mystique juive*, de Gershom G. Scholem, dans une note de son essai sur Kafka dans *L'espace littéraire* : « Il y avait un ardent désir de surmonter l'exil en aggravant ses tourments » (p. 79). Il faut lire à ce sujet l'ensemble du chapitre de Scholem sur l'hérésie de Sabbatai Zvi selon laquelle l'apostasie serait le chemin (répugnant) de la rédemption. Dans la conclusion de *Legacies of Anti-Semitism in France*, University of Minnesota Press, 1983, Jeffrey Mehlman montre à quel point cette doctrine de subversion transgressive est éclairante pour Walter Benjamin (à la mémoire de qui Scholem a dédié le livre).

15. *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 113.

retiré un article aux *Temps modernes* – « défend » le communisme pour la raison inverse : c'est le seul régime où la littérature échappera au travail du sens, ne se laissera pas relever, pardonner, racheter, où sa négativité restera sans emploi, le seul régime où un écrivain ne risquera pas de se faire offrir une situation, où il sera, comme disait Ponge, consigné au trente-sixième dessous qui lui revient.

Comment écrire après Auschwitz ? Après Auschwitz, la littérature ne devrait plus être possible. Auschwitz aurait retiré au monde le droit à la littérature. La littérature, dit Blanchot, n'est pas seulement « illégitime », elle « n'a peut-être pas le droit de se tenir pour illégitime »<sup>16</sup> : elle n'a même pas le droit de ne pas avoir de droit, elle ne peut invoquer aucune légitimité supérieure pour justifier ses inconvenances. Mais, nul n'étant souverain innocemment, c'est ainsi qu'elle accède à la gratuité souveraine. D'ailleurs, si c'était permis, ce ne serait pas de la littérature. Sollers le disait encore dernièrement à propos de Hemingway : un écrivain, c'est d'abord quelqu'un à qui le monde entier interdit d'écrire, qui écrit malgré tout et tous. Les Sirènes modernes disent : poète, ne prend pas ton luth. La littérature, pour cette génération, a été un art de malgrément.

On peut penser qu'on est en passe d'en sortir. Il est possible, par exemple, de voir le signe d'un changement de génération quand un écrivain comme Quignard accompagne ses regards sur le monde actuel de ce soupir découragé : « Pour la première fois, l'existence d'une société s'oppose à l'existence d'une littérature »<sup>17</sup>. Ne serait-ce pas plutôt la première fois depuis longtemps qu'une littérature rêverait d'être acceptée ? accepterait d'exister ? Et, si les choses continuent leur train, peut-être allons-nous être réduits, comme l'Italienne de Stendhal, à regretter que ça soit permis, que ça ne soit plus un péché.

#### 4. Puissances du roman.

Ce qu'on appelle l'existentialisme a d'abord été, sur le plan esthétique, un anti-naturalisme radical : il s'oppose à la déduction tainienne de l'œuvre d'art, aux tentatives pour la loger dans un

16. *La part du feu*, p. 294.

17. Pascal Quignard, « Où sont les ombres ? », *L'infini*, n° 30, été 1990, p. 23.

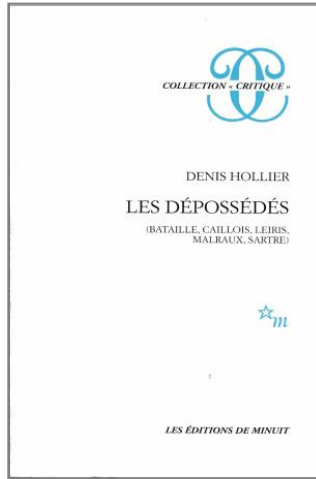


paysage, dans un vallon, dans une généalogie. Les œuvres évoquées dans ces essais sont toutes engagées dans la consolidation d'un contexte dont il serait impossible de les déduire, où elles seraient ou bien impossibles ou bien interdites – qui les rendrait, au mieux, improbables. C'est le cas de l'espace conjugal chez Leiris, de l'apocalypse révolutionnaire chez Malraux, de la Terreur chez Blanchot, du stalinisme chez Bataille.

Le même schéma organise *Puissances du roman*. Dans cet essai écrit en 1940, Caillois accuse le roman de complicité avec le libéralisme : pour triompher, il a besoin d'une société qui laisse à l'individu le loisir de faire des réserves à son endroit. Ce schéma est classique. Il est voisin de celui adopté par Benjamin dans « Le narrateur ». Mais, alors que Benjamin opposait le monde du conteur et celui du romancier, Caillois oppose sociétés à roman et sociétés à architecture : ces dernières, avec leurs grands travaux, fonctionnent selon un régime de mobilisation totale qui ne laisse aucune place (aucun vide, aucune vacance, aucune disponibilité) pour la moindre distance. Pourtant, c'est au-delà de cette condamnation sociologique du roman que la position de Caillois devient originale : il diagnostique en effet, dans la production des années trente, une évolution aussi prometteuse que suicidaire à la faveur de laquelle l'opposition entre roman et architecture s'estompe. Parmi les romans récents, un nombre croissant propose des héros hostiles à la réserve romanesque. « Il est venu, écrit-il, de nouveau une époque d'architecture, de construction de pyramides et de cathédrales. » Le roman des années trente (il cite Montherlant, Malraux, von Salomon), roman sans recul, est le catalyseur d'une société où, dit Caillois, « il n'existe plus de place pour le roman »<sup>18</sup>. Le romancier, rejoignant le corps-franc des apprentis-sorciers, s'emploie à scier la branche sur laquelle ses prédécesseurs gâtaient, il travaille à la réalisation de ses propres conditions d'impossibilité. En 1974, en tête d'une réédition de *Puissances du roman*, Caillois reconnaît s'être laissé entraîner un peu loin. « Je déduisais que dans la société pleine, dont rêvait le Collège de Sociologie, le roman n'aurait plus sa place. Je ne soupçonnais pas que cette cité tout imaginée n'était elle-même rien d'autre qu'un leurre momentané issu de l'éternelle et toujours complémentaire sollicitation romanesque »<sup>19</sup>.

18. Roger Caillois, *Puissances du roman* (1940), in *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, 1974, p. 231.

19. *Approches de l'imaginaire*, p. 152.



Cette édition électronique du livre  
*Les dépossédés* de Denis Hollier  
a été réalisée le 13 janvier 2020  
par les Éditions de Minuit  
à partir de l'édition papier du même ouvrage  
(ISBN : 9782707314420).

© 2020 by LES ÉDITIONS DE MINUIT  
pour la présente édition électronique.

[www.leseditionsdeminuit.fr](http://www.leseditionsdeminuit.fr)

ISBN : 9782707351616



[www.centrenationaldulivre.fr](http://www.centrenationaldulivre.fr)