

TABLE

ESSAIS

GEORGES NAVET

Le philosophe conspirateur 7

ROMAN DOMINGUEZ-JIMENEZ

Archipel : Esquisse sur les dehors de la philosophie européenne 23

TRADUCTION

JEREMY BENTHAM

De la nomographie 41

JEREMY BENTHAM. LA LOGIQUE DU POUVOIR.

(coordonné par Ch. Laval et J.-P. Cléro, et avec la collaboration du centre Bentham)

PRÉSENTATION

Jeremy Bentham. La logique du pouvoir. 55

ANNE BRUNON-ERNST

Les métamorphoses panoptiques : de Foucault à Bentham 61

JEAN-PIERRE CLÉRO

Quelques difficultés symptomatiques de la théorie benthamienne des fictions 73

MARIE-LAURE LEROY

La « dynamique psychologique » selon Bentham : une théorie de la motivation 85

MALIK BOZZO-REY

Qu'est-ce qu'une loi 95

GUILLAUME TUSSEAU

*État et démocratie dans la politique constitutionnelle
de Jeremy Bentham* 107

CHRISTIAN LAVAL

Comment penser le gouvernement des hommes ? 117

CHRISTOPHE CHAUVET

Bentham et l'invention de la bureaucratie 129

EMMANUELLE DE CHAMPS

Bentham en langue française 141

SAINT-DENIS À VINCENNES

(CD – F. Châtelet : « Le nouvel ordre intérieur : l'état savant », 1979)

IVAN CHAUMEILLE

Pourquoi l'État ? 155

FRANÇOIS CHÂTELET

Brouillon pour une introduction à l'étude de l'état savant 163

ÉTUDES & DISCUSSIONS

JEAN PIERRE FAYE

Heidegger en très faible raison 185

JENS BADURA

Critique déconstructive de la mondialisation 199

LECTURES

CHRISTIANE VOLLAIRE

Les formes de l'irrationalité médicale 209

Essais

Avec le soutien du



GEORGES NAVET

Le philosophe conspirateur

SI LE TROISIÈME ET DERNIER ROMAN publié de Paul Nizan, *La Conspiration* a plusieurs fois été qualifié de *stendhalien*, la raison majeure en est sans nul doute à trouver dans la jeunesse des personnages qu'il met en scène. Il suffit pourtant d'une lecture un peu attentive pour s'apercevoir que le très subtil dosage de profonde tendresse et de distance ironique dont le narrateur stendhalien enveloppe ses jeunes héros n'y apparaît guère. Le ton du narrateur de *La Conspiration* est en vérité peu homogène, comme s'il ne parvenait pas à trouver la bonne attitude, le bon rapport, avec ses personnages, comme s'il hésitait. C'est peut-être la raison pour laquelle il disparaît au début du deuxième livre. Cette hésitation, cette gêne, puis cette éclipse, méritent d'être interrogées, l'enjeu étant, dans une œuvre où les éléments autobiographiques sont manifestes, le rapport que Nizan entretient, ou voudrait entretenir, ou cherche à entretenir, avec sa propre jeunesse.

Le narrateur est, dans un roman celui qui, comme son nom l'indique, raconte et qui, de ce fait, assume le point de vue depuis lequel l'histoire est racontée, celui qui la colore de ses sentiments, voire de ses remarques, en bref de sa subjectivité. Il est plus ou moins présent, ou, du moins, sa présence est plus ou moins thématifiée ; mais qu'il reste dans la pénombre, ou qu'il apparaisse à l'inverse comme l'un des protagonistes de l'histoire, il est celui qui donne le ton. Si discret soit-il, il est *dans* le roman, et comme tel il est une création de l'auteur, même et surtout

lorsque, ruse ou illusion, l'auteur prétend être en même temps ce narrateur¹.

Lequel n'existe pas forcément, car il est des romans qui se veulent impersonnels, en quelque sorte « objectifs » : ne passant pas par le filtre d'une subjectivité, comme si à la limite l'histoire se racontait elle-même. *La Conspiration* glisse, nous l'avons dit, d'un registre à l'autre, d'une histoire avec narrateur à une histoire sans narrateur. Ne serait-ce pas faute de pouvoir produire le narrateur adéquat, faute d'arriver à trouver la bonne attitude ou la bonne tonalité, que Nizan opère ce glissement ?

UN NARRATEUR PARTAGÉ

Dans la première partie de *La Conspiration*, le narrateur est très présent, qui n'hésite pas à intervenir dans son propre récit pour expliquer, pour commenter, pour juger, pour montrer les limites des jeunes gens. Par exemple, à propos de Bernard Rosenthal jouant sa « première grande partie » (la séduction de Catherine) : « il était d'une génération où l'on confondait presque toujours les succès de l'amour avec ceux d'une insurrection : toutes les femmes conquises, tous les scandales paraissaient des victoires sur la bourgeoisie ; c'était 1830, Bernard était persuadé que l'amour est un acte de révolte. Il ne se doutait pas qu'il est une complicité, une amitié, ou une paresse »².

Le point de vue est celui d'un d'historien, ou de quelqu'un qui a fort bien connu cette génération, et qui se donne comme ayant une expérience plus large de l'amour que n'en a Bernard. C'est de ce point de vue que nous, lecteurs, voyons Bernard se leurrer – comme du reste se leurreraient tous ceux qui, en 1830,

1. Un exemple particulièrement intéressant serait celui des *Célibataires* de Montherlant, où, dans un seul et même geste d'écriture se dessinent d'un côté les personnages proprement dits et de l'autre ce qu'il faut bien appeler le *personnage* du narrateur : distancé, acerbé, narquois, volontiers cruel, en rajoutant avec ironie et délectation dans l'éthiquement incorrect... Le romancier joue en l'occurrence à fond sur la propension naturelle du lecteur à identifier le narrateur avec l'auteur ; il produit ainsi, ou contribue à produire, le personnage extra-romanesque de Montherlant, dont il est difficile de savoir s'il est ou non la dupe de son propre jeu.

2. *La Conspiration*, Folio Gallimard.

croyaient combattre la bourgeoisie dans le moment même où ils en assuraient le triomphe. La silhouette du narrateur se précise : nous sommes amenés à comprendre qu'il s'agit d'un homme, non seulement au sens sexuel du terme, mais encore au sens qui se dégage de l'œuvre elle-même : est homme celui qui a passé avec succès les épreuves par lesquelles on se sépare de sa jeunesse. Le narrateur est de l'autre côté des épreuves, il fait partie, comme disait Péguy, « de l'immense armée des retraités de la jeunesse ». Toujours est-il qu'il paraît, dans un premier temps en tout cas, éprouver ce retrait comme une supériorité – la supériorité de celui qui à la fois a vécu et dépassé ce que vivent, sans l'avoir dépassé, les « jeunes ».

Le narrateur demeure semblable à lui-même lorsqu'il déclare, à propos des cinq jeunes gens qui viennent de créer leur revue et de trouver son titre (*La Guerre civile*) : « C'étaient cinq jeunes gens qui avaient tous le mauvais âge, entre vingt et vingt-quatre ans ; l'avenir qui les attendait était brouillé comme un désert plein de mirages, de pièges et de vastes solitudes »³.

Mais le voici qui affirme, à peine une vingtaine de pages plus loin : « C'est à vingt ans qu'on est sage : on sait alors que rien n'engage ni ne lie, et qu'aucune maxime n'est plus basse que la fameuse phrase sur les pensées de jeunesse réalisées dans l'âge mûr ; on ne consent à s'engager que parce qu'on devine que l'engagement ne donnera pas une figure définitive à la vie ; tout est confus et libre ; on ne fait que de faux mariages, à la mode des coloniaux, qui attendent les grandes orgues nuptiales des métropoles. La seule liberté enviable paraît celle de ne point choisir : le choix d'une carrière, d'une femme, d'un parti, n'est qu'une défaillance tragique. Un camarade de Laforgue venait de se marier à vingt ans ; ils parlaient de lui comme d'un mort, au passé »⁴.

Il est difficile de ne pas voir dans ce « mort » Nizan lui-même. Difficile également de ne pas penser aux premières phrases d'*Aden Arabie*, « j'avais vingt ans. Je ne laisserai à personne dire que c'est le plus bel âge de la vie »... Remarquer que le narrateur ne se prononce pas exactement ici sur la question de savoir si

3. *Ibid.*, p. 12.

4. *Ibid.* p. 31.

avoir vingt ans est ou non le plus bel âge de la vie, mais affirme que c'est l'âge de la sagesse, ne rend pas le deuxième point de vue plus conciliable avec le premier. Et il n'y a pas de signe décisif montrant que l'affirmation est ironique, qu'elle relève de l'antiphrase, du sarcasme ou de la provocation. Essaie-t-on d'y apercevoir une opération analogue à celle qu'effectuera Sartre sur Nizan lui-même : l'homme mûr érigeant le jeune homme en maître ? Les limites de l'analogie sautent aux yeux : la sagesse paraît si intrinsèquement liée au fait – biologique – d'avoir vingt ans (et d'appartenir à un certain milieu...) qu'il est impossible au narrateur (qui ne les a plus) de se faire le disciple du jeune homme. Resterait l'hypothèse selon laquelle ce serait la sagesse comme telle qu'il faudrait considérer péjorativement ; mais là encore, aucun indice n'oriente en ce sens.

La déclaration détonne, elle surprend : ce qui disparaît, ce qui s'efface, c'est la supériorité incluant, quelque peu paternelle, voire paternaliste, que s'octroyait jusque-là le narrateur sur ses personnages. Il n'y a plus de rapport d'*Aufhebung*, de dépassement par inclusion, de relève, entre le narrateur et les jeunes gens. La jeunesse ne se fond pas dans un âge qui lui succéderait en l'intégrant à un niveau supérieur ; elle ne s'abolit pas en se récupérant : elle demeure, d'une part sous l'avatar des jeunes effectifs, d'autre part dans l'homme – l'homme d'âge mûr – comme à la fois l'autre qu'il a été et l'ensemble de tous les possibles qu'il n'a pas été et ne sera jamais.

Comment concilier une attitude dont le porteur considère la jeunesse – et donc aussi bien la sienne – comme un moment qui n'acquiert son sens véritable que dans l'après coup de l'âge mûr, et une attitude qui consiste à la comprendre comme plus riche de sens potentiels que n'en aura jamais aucune maturité – une maturité qui en conséquence ne peut s'apprécier elle-même que sur ce fond aussi rayonnant qu'intemporel, parce qu'inintégré à la temporalité d'une vie ? Le problème du rapport à la jeunesse est en tout cas posé. Les deux attitudes étant exprimables en termes de thèse et d'antithèse, peut-être serions-nous en droit d'attendre une synthèse. Elle ne vient pas. Du moins ne vient-elle pas du narrateur.

Le surgissement, quelque peu inattendu il est vrai, des « extraits d'un carnet noir », constitués par des pages choisies du journal de l'écrivain François Régner, vient d'abord

techniquement interdire toute possibilité pour lui d'intervenir ; il en va de même avec la « confession » qu'envoie Pluvinage à Laforgue dans la troisième partie. Et ensuite, lorsque, toujours dans la troisième partie, il s'agira de Laforgue et de la crise que la confession de Pluvinage précipite chez lui, le narrateur, qui aurait pourtant cette fois plus d'une occasion de donner son avis, ne le fait pas. Rien n'est dissimulé au lecteur de ce qui se passe dans le for le plus intérieur de Laforgue, mais sans aucun commentaire.

Le carnet noir de l'écrivain François Régner s'ouvre sur ce paragraphe : « Vu Rosenthal et plusieurs de ses amis. Naturellement insupportables, donneurs de leçons. Vieillesse : tous les jeunes gens me paraissent odieux. Mais j'envie leur sens de l'irresponsabilité, de l'improvisation. À leur âge, je faisais la guerre, tous mes instants étaient occupés par les plus absurdes devoirs »⁵. L'homme mûr est à la fois un peu agacé et un peu jaloux ; cependant, cette dualité de sentiments ne coïncide pas avec la dualité manifestée par le narrateur. Régner éprouve quelque envie, parce qu'à cause de la guerre, il n'a pas pu vivre sa jeunesse. S'il y a en lui de la mélancolie, elle ne vient pas du fait que la jeunesse de Rosenthal et de ses amis lui rappelle la sienne, mais du fait qu'elle lui rappelle qu'il n'a pas vraiment eu de jeunesse, et qu'il l'éprouve comme une carence.

Nous comprenons que la « jeunesse » n'est pas seulement un âge biologique, et que son existence ou son inexistence dépendent de circonstances que l'individu ne maîtrise pas. Nous comprenons aussi que le narrateur de la partie précédente a, lui, contrairement à Régner, vécu sa jeunesse. Avec le journal de Régner apparaît en conséquence un autre point de vue sur la jeunesse que le point de vue du narrateur, qui, du coup, se relativise, ainsi que son dédoublement interne, puisqu'il devient clair que ce qui rend possible ce dédoublement est le fait que lui, le narrateur, a eu la chance d'avoir une jeunesse – ce qui le rapproche considérablement à la fois de Rosenthal et de ses amis, et de l'auteur, Paul Nizan. Les pages du journal de Régner ont pour effet d'écarteler le narrateur entre ces deux pôles ; à partir de là, l'auteur aurait certainement pu adopter une autre option technique que celle qu'il a effectivement adoptée, mais il ne pouvait plus prétendre,

5. *Ibid.* p. 121.

que ce soit en son nom propre ou sous le couvert d'un masque, apporter un point de vue absolu sur la jeunesse.

DU ROMANESQUE

Le narrateur n'affirme sa présence qu'au cours des deux premiers tiers de l'ouvrage, les deux tiers qui pourraient constituer un roman à eux seuls, le roman de Bernard Rosenthal – sa conspiration, ses amours, sa mort. Il en est le héros principal – et il est surtout le plus « jeune gens » des jeunes gens mis en scène.

Soit un bel exemple des interventions du narrateur : « Bernard n'aimait pas voir dormir une femme qu'il pensait aimer : il tremblait qu'une femme haïssable et qui le haïrait ne se substituât à elle pendant qu'elle dormait, au moment même où rien sauf la mort ne pourrait éloigner son corps de lui. Il réveilla Catherine.

– Pourquoi m'avez-vous réveillée ? dit-elle.

– Pour ne pas te perdre, répondit Bernard.

Que de romanesque ! »⁶

Le besoin d'être aimé, la peur de ne pas l'être ou de ne plus l'être, le désir de devenir le maître de l'autre, se traduisent dans le « pour ne pas te perdre » que prononce Bernard. La traduction n'est pas fautive, mais elle suggère autre chose, une passion éperdue dont le « que de romanesque ! » laisse entendre que Bernard ne l'éprouve pas vraiment. Non que Bernard soit un séducteur froid et détaché ; plutôt se joue-t-il à lui-même, autant qu'il la joue à Catherine, la scène du grand amour. Là réside le romanesque que met en exergue et stigmatise l'exclamation du narrateur. Une exclamation dont on notera qu'elle peut appartenir aussi bien à la première qu'à la deuxième tonalité narrative⁷.

Si, des cinq jeunes gens que nous voyons réunis au début, c'est sans conteste Bernard qui est le plus « pris » dans sa jeunesse, il doit en conséquence être le mieux pourvu de ce que le narrateur a appelé « sagesse ». C'est Rosenthal qui affirme tour à tour :

6. *Ibid.*, p. 186.

7. Sans doute est-ce ce genre d'intervention qui a pu faire qualifier le roman de « stendhalien » : le regard ironique sur le jeune héros en train de s'efforcer de se comporter, précisément, en héros.

« Si je savais qu'une seule de mes entreprises doive m'engager pour la vie et me suivre comme une espèce de boulet ou de chien fidèle, j'aimerais mieux me foutre à l'eau. Savoir ce qu'on sera, c'est vivre comme les morts »⁸, et : « Rien ne me sollicite davantage que l'idée d'engagement irréversible. Il nous faut inventer les contraintes qui nous interdiront l'inconstance »⁹. Cette dernière déclaration se trouve dans la lettre qu'il écrit à Philippe Laforgue pour lui exposer son idée – que lui a suggérée François Régnier – d'espionnage au service de la Révolution, c'est-à-dire au service du Parti Communiste et de l'URSS. Déjà quelque peu romanesque en lui-même, le projet le devient davantage encore au regard de l'amateurisme et de la légèreté de son instigateur. Bernard ne se « mouille » pas personnellement, il pousse ses camarades à le faire. Il se trouve que la seule conséquence tangible de l'entreprise sera la mise aux arrêts, puis le renvoi dans son régiment de province de Simon, l'ami que Bernard a convaincu de copier les plans de la protection de Paris ; les choses auraient pu tourner beaucoup plus mal. Mais, pis encore, le chef et organisateur, pris par son intrigue avec Catherine, s'en désintéressera au point de l'oublier et n'a jamais pris contact avec qui que ce soit pouvant faire figure de destinataire des « documents » que Philippe Laforgue retrouvera dans un de ses tiroirs après sa mort. Bernard se serait récrié avec véhémence si on lui avait dit que sa conspiration n'était au fond pour lui qu'un jeu sans conséquence, et pourtant c'est bien ce qu'elle est. Censée contraindre ses acteurs à entrer dans un engagement irréversible, elle n'engage rien ni personne, elle n'acquiert pas vraiment de consistance.

Laforgue avait d'abord répondu à Rosenthal sur un ton très proche de celui qu'adopte parfois le narrateur : « Telle était donc ton idée dostoïevskienne. Elle me paraît incroyablement romantique »¹⁰. Il n'en a pas moins suivi son ami, qui reste le plus brillant et le plus autoritaire des cinq, celui dont l'ascendant les entraîne dans le « romanesque ».

Albert Thibaudet a écrit de belles pages sur le romanesque dans ses *Réflexions sur le roman*¹¹. Il y voit à la fois un produit

8. *La Conspiration*, éd. cit., p. 13.

9. *Ibid.*, pp. 80-81.

10. *Ibid.*, p. 85.

11. *Op. cit.*, Gallimard, 1938, notamment chap. XI.

des romans et ce contre quoi le roman doit lutter pour se constituer comme roman. Si les romans sont initialement « romanesques », c'est selon lui qu'ils s'adressaient d'abord à des femmes. Le roman le plus authentiquement roman sera donc masculin – même lorsque, comme *La princesse de Clèves*, il est écrit par une femme. Quel que soit l'avis que l'on peut avoir sur l'affinité entre les femmes et le romanesque qu'aperçoit Thibaudet, il paraît clair que dans *La Conspiration*, ce ne sont pas les femmes qui sont porteuses du romanesque (nul n'est moins romanesque que Catherine – et ne parlons pas de M^{me} Rosenthal !) : ce sont les jeunes gens – et surtout l'un d'entre eux. La « sagesse » qui leur est attribuée est tissée de romanesque. Il devient particulièrement significatif que, dans le roman, « homme » s'oppose davantage à « jeunes gens » qu'à « femme » : est homme celui qui, s'il a eu sa part de romanesque, a su, ou pu, la « traiter » ; comme il est exclu que puisse exister un point de vue absolu sur la jeunesse ou sur le romanesque, des « solutions » diverses doivent exister, qu'il est possible d'explorer.

ROMANESQUE ET PHILOSOPHIE

La conspiration est un titre romanesque par excellence. Quoi de mieux pour éveiller l'imagination du lecteur avant même qu'il ait parcouru la première page ? Voilà ce lecteur obligé d'au moins sourire de sa propre attente, quand il découvre le caractère ludique et finalement dérisoire de l'action « irréversible » qui lui est rapportée. Il attendait du romanesque, il trouve un roman. Il comprend l'ironie du titre, il comprendra en poursuivant sa lecture que la promesse qu'il contient n'est pas menteuse, et que l'ironie se redouble : le roman décrit bel et bien une conspiration, autrement sérieuse et redoutable que celle ourdie par le brillant normalien qu'est Bernard Rosenthal.

Les cinq jeunes gens ne sont jamais présentés au lecteur comme des êtres désorientés ; ils ne doutent à aucun moment de ce qu'est la bonne orientation, ils sont du côté de la Révolution. Une Révolution qui leur paraît d'ailleurs inévitable. Il reste qu'entre le temps de la Révolution, qui est le temps de l'histoire, et leur temps personnel, le lien est assez lâche, distendu, flottant. Ils sont, faut-il le rappeler, étudiants en philosophie, qui à l'École

Normale Supérieure, qui à la Sorbonne. La revue qu'ils créent – *La Guerre civile* – est une revue de philosophie. Le roman donne assez peu d'informations sur son contenu. Nous apprenons au passage qu'il s'agit de « donner à la colère des répondants philosophiques »¹², de « redonner du ton [...] à tous les systèmes dépréciateurs, à Spinoza, à Hegel et à Marx »¹³. Lors d'une discussion avec Laforgue, Rosenthal affirmait que « la victoire dans la pensée doit précéder la victoire dans la réalité ». « Voire, disait Laforgue. C'est exactement par là que tu me parais idéaliste. Est-ce que ça ne serait pas que la réalité nous paraît un peu lourde à déplacer ?

– Pas d'accord, coupait Rosenthal. La fonction du philosophe consiste exclusivement dans la *profanation* des idées. Aucune violence n'égalé par ses effets la violence théorique. Plus tard, l'action vient...

– Elle vient, disait Laforgue, quand la théorie a pénétré les masses. Crois-tu que ce soit de notre théorie que les masses attendent d'être pénétrées ?

– Nous verrons bien, répondait Rosenthal »¹⁴.

Faut-il entendre par « profanation » des idées une manière de les avilir en les précipitant en bas de leur piédestal ? Faut-il entendre qu'il faut les faire sortir du domaine sacré pour les faire entrer dans le domaine profane ? Les deux sens paraissent se mêler. Le « nous verrons bien » final signifie en tout cas que Rosenthal s'accommode fort bien – mieux que Laforgue – de demeurer dans la théorie, se plaçant d'emblée dans la position du spectateur pour ce qui a trait aux conséquences – ou à l'absence de conséquences. La philosophie elle-même – la théorie – serait-elle à verser du côté du romanesque ?

La question soulevée par les deux étudiants ne les a pas attendus, pas plus qu'elle n'a attendu Nizan et le marxisme, pour être posée dans les romans. Elle l'a été par exemple dans le *Latréaumont* (1837) d'Eugène Sue et le *Consuelo* (1842) de George

12. *La Conspiration*, éd. cit., p. 59.

13. *Ibid.*, p. 62.

14. *Ibid.*, p. 64. Où l'on voit qu'il y a plus de « réalisme » chez Laforgue que chez Rosenthal. Le narrateur déclarait quant à lui : « ils ne savaient pas encore comme c'est lourd et mou le monde », p. 30.

Sand¹⁵. Il s'agit dans les deux cas d'une conspiration dans laquelle un philosophe joue un rôle essentiel, à la fois comme inspirateur et comme acteur. Dans les deux cas, le problème est celui de la propagation des idées philosophiques dans le peuple. La comparaison est instructive : dans *Latréaumont* et *Consuelo*, c'était le philosophe lui-même qui conspirait, dans un engagement irréversible en direction du peuple (que l'engagement aboutisse à un échec ou à un demi échec est une autre question). Chez Nizan, quoique ce soit un « philosophe » qui ait tramé la conspiration, il ne s'agit ni de s'adresser au peuple (« aux masses »), ni de répandre des idées. Il y a d'un côté la revue, qui vise sans doute à répandre des idées – mais il est permis de douter que beaucoup de ses lecteurs appartiennent aux classes populaires –, et il y a de l'autre la conspiration. La philosophie et l'action sont séparées. La philosophie semble incapable d'impulser même un semblant d'action. Quant au rôle que tenait chez Eugène Sue ou chez George Sand le philosophe, il est tenu par le seul Parti communiste.

Ni Rosenthal, ni Laforgue n'appartiennent au Parti. Tout ce qui concerne la revue et, partant, la philosophie, n'est-il pas alors lui aussi voué à cet entre-deux flottant, comme suspendu, qui sépare le temps personnel et le temps historique de la Révolution, cet écart où niche le romanesque ?

La Conspiration doit, pour sa structure et sa composition (et non, bien entendu, pour son « idéologie »), davantage à Barrès qu'à Stendhal. Dans *Les Déracinés* (1897), la philosophie à la fois républicaine et kantienne qu'enseigne Bouteiller arrache ses élèves à leurs traditions et à leurs milieux ; n'échappent à l'errance ou à la désorientation funeste que ceux qui disposent d'assez de répondant, en tradition et en argent, pour se retourner contre le philosophe. Les jeunes gens issus des milieux les plus modestes deviennent l'un assassin, l'autre indicateur de police. Chez Nizan, c'est Pluvinage qui devient agent des Renseignements Généraux, c'est-à-dire celui des cinq dont l'origine sociale est la plus basse – celui qui en conséquence est le moins « jeune gens », le moins romanesque. Au rebours de ce qui a lieu chez

15. On voudra bien nous permettre de renvoyer sur ce point, ainsi que sur ce qui est dit plus bas sur *Les déracinés* de M. Barrès, à notre ouvrage *Le Philosophe comme fiction* (L'Harmattan, 2001).

Barrès, on ne peut certes pas dire que la faute en incombe à la philosophie ; on peut seulement remarquer qu'elle s'avère incapable de l'empêcher.

Le Bouteiller de Barrès était peut-être un mauvais maître, mais c'était un maître, disposant d'assez d'énergie et de consistance pour que, en se retournant contre lui, on puisse prendre consistance et s'engager – comme le fait son élève Sturel, c'est-à-dire Barrès lui-même. Ce qui frappe par contraste dans *La Conspiration*, c'est l'absence de maître philosophe, bon ou mauvais. Le seul candidat au rôle aurait été Lucien Herr, aperçu naguère lors du transfert du corps de Jaurès au Panthéon¹⁶ : il meurt en 1926 alors que le roman commence en 1928.

Un coup d'œil jeté sur les romans contemporains de *La Conspiration* qui mettent en scène des philosophes – *Une destinée* de Louis Bertrand, *Le Crime d'Alexandre Lenoir* de Léon Bopp, ou *Le Sang Noir* (1935) de Louis Guilloux, par exemple – révèle une constante : l'incapacité où se trouvent les professeurs de philosophie à devenir des maîtres et à guérir les jeunes gens de leur détresse. Comme si un fossé s'était creusé entre eux et leurs élèves, les professeurs ne parvenant plus à croire en ce qu'ils enseignent, les élèves restant imperméables à ce qu'ils entendent. Le cas le plus extrême est celui de Cripure : « philosophia, blagologia, hypocritologia... Philosophie européenne... Entre nous, mon cher, quelle idée de se balader toute sa vie avec ce seau à toilette au bout du bras », grommelle-t-il en avalant des verres de vin d'Anjou dans son bistro favori. « On meurt volé », s'écriera-t-il après s'être tiré une balle dans la poitrine¹⁷. La dernière pensée de Bernard, après avoir avalé « une espèce de purée blanche de gardéal », sera qu'il va « mourir volé »¹⁸ : son suicide tient pour une part de celui de Madame Bovary, pour une autre de celui de Cripure.

Barrès avait ouvert la voie par laquelle le romancier pouvait se considérer comme supérieur au philosophe sur son propre terrain. Peut-être les romans dont nous venons de parler sont-ils à lire sous cet angle, la vérité qu'ils énoncent sur les philosophes de leur temps étant à comprendre dans le cadre de cette

16. *La conspiration*, éd. cit. p. 48.

17. *Le sang noir*, Folio Gallimard, 1983, p. 243 et p. 630.

18. *La conspiration*, éd. cit. p. 237.

lutte sourde, ce qui en relativiserait la portée documentaire. La chose vaut peut-être aussi pour le romancier Nizan, emporté quoi qu'il en ait par la logique propre du roman. Si en tout cas les philosophes rencontrés ou évoqués n'ont pas de consistance, ce n'est pas en les retournant qu'on en acquerra une : ce n'est pas en moquant Xavier Léon qu'on acquerra une prise sur le réel. *La Guerre civile* ne bouleverse rien ni personne, elle a son petit succès d'estime ; « il était impossible de prendre pour un geste l'exercice de la philosophie »¹⁹. La philosophie – ou en tout cas son exercice académique – ne permet pas comme telle d'échapper au romanesque.

Et c'est le plus philosophe de tous, Bernard, qui pousse le romanesque à son terme, par refus ou incapacité d'en sortir. Il se fige dans sa jeunesse, en un « Rosenthal éternellement jeune, éternellement déçu, soustrait au temps, aux métamorphoses de la vie »²⁰. Romanesque à jamais, romanesque à mort. Et en conséquence figure ineffaçable du romanesque pour les survivants.

TEMPS DE L'HISTOIRE ET CONSPIRATION

Le seul maître véritable, le seul maître digne de ce nom, ne serait à vrai dire pas un philosophe, mais le Parti Communiste. Rosenthal, Laforgue, Bloyé, Jurien n'ont aucun doute à ce propos, mais ils diffèrent leur adhésion ; Pluinage a, lui, sauté le pas, mais pour de mauvaises raisons : il a voulu devancer pour une fois les autres, être pour une fois le premier. Le « Parti » acquiert une figure avec Carré qui, recherché par la police, est caché par Régnier. Il est significatif que ni Rosenthal, ni Laforgue ne le rencontrent jamais, et que Pluinage ne le rencontre que pour le dénoncer. Carré a des discours péremptoires ; très critique envers le « libéralisme » de Régnier et reprochant aux socialistes de n'être que des citoyens, il précise : « Ce ne sont pas des hommes. Même maladroitement, même à tâtons, même s'il retombe, le communiste a l'ambition d'être absolument un homme »²¹. Voilà qui rompt avec le romanesque et avec l'être « jeune gens », autant

19. *Ibid.*, p. 65.

20. *Ibid.*, p. 245.

21. *Ibid.*, p. 212.

qu'avec l'exercice un peu vain de la philosophie. Carré est entré dans une temporalité où le temps personnel est de part en part intégré et tendu par le temps de l'histoire.

Le temps de l'histoire n'est pas un temps donné, dans lequel il suffirait de se couler ; il est un temps à construire, à élaborer. Il a un redoutable adversaire en Massard, le commissaire des Renseignements Généraux qui tient à Pluvinage l'édifiant discours qui suit : « Le secret de la police, c'est qu'il n'y a pas d'histoire [...] Il n'existe pas de forces qui travaillent à faire l'histoire [...] Le nez de Cléopâtre et le calcul dans la vessie de Cromwell, c'est infiniment moins bête. Pascal est le premier auteur qui ait donné l'esquisse d'une conception policière du monde... De petites chances et de petits hommes fabriquent les grands événements [...] On peut commander les hasards. Ne rien abandonner à la nature. Travailler dans un silence méthodiquement respecté où personne ne pénètre. Imagine des hommes obscurs, assis dans les bureaux anonymes comme le mien, assez semblables à des araignées ou à des calculateurs, sans aucune ressemblance avec les grands détectives que nous imaginons de temps en temps pour qu'on nous aime : ils possèdent des dossiers qui contiennent en somme à quelques exagérations près à peu près tout ce qu'il faut savoir des personnages publics, de leur jeunesse, de leurs besoins, de leurs défaillances, de leurs colères, de leurs préférences érotiques, de leurs ambitions. Je ne connais pas de moyen plus puissant d'agir ou de ne pas agir que cette concentration intense des informations et des moyens de chantage politique et privé. C'est alors qu'on tient la puissance véritable, qu'on fabrique l'événement historique, qu'on mêle les cartes. Un coup de pouce change tout, personne ne sait rien de rien »²².

La police est une conspiration systématique et systématisée, qui n'a rien de romanesque. Le policier est le vrai conspirateur. La conspiration policière a son philosophe et sa philosophie. Elle tient que seul le temps personnel est réel ; elle est le véritable adversaire des révolutionnaires, de tous ceux qui veulent faire l'histoire ou faire qu'histoire il y ait – chien de garde sans doute autrement efficace que n'importe quel philosophe se contentant de discourir depuis sa chaire. En entrant dans les Renseignements

22. *Ibid.*, p. 258-259.

Généraux, Pluvinage change de conspiration, il passe d'un romanesque, auquel il n'a du reste jamais beaucoup cru, à un engagement qui, pour être irréversible, n'en est pas moins ignoble : « On entre dans la police comme on se suicide, lui a dit Massard. [...] Un véritable policier est un homme qui a raté une autre vie »²³. Mais, au regard du romanesque, n'a-t-on pas toujours raté « une autre vie » ?

Bernard Rosenthal se suicide, et même son suicide est romanesque, puisqu'il s'aperçoit trop tard que la conséquence de son geste sera réelle et funeste. Serge Pluvinage intègre les Renseignements Généraux, ce qui revient à opter pour une sorte de non vie – de vie dirigée contre la vie et contre la possibilité que puisse exister un temps historique... Une troisième solution serait d'adhérer franchement au Parti. C'est ce que nous attendons de Philippe Laforgue. Son adhésion aura peut-être lieu, mais ce sera hors roman²⁴. Au sortir de sa maladie, qui est aussi une crise, une crise qui coïncide avec sa prise de conscience de la nécessité où se trouve tout homme de congédier de quelque façon sa jeunesse, ce n'est pas une adhésion qui survient, ce sont des pleurs : « il se mit à pleurer silencieusement [...] il ne pleurerait que sur lui-même : tout le monde s'y trompa » (308). Ce sont les derniers mots du roman, qui disent aussi la fin d'une jeunesse. Fin ambiguë, qui montre la douleur d'une rupture, d'une séparation d'avec ce qui a été soi, ou un rêve de soi. Qui dit surtout l'inéluctabilité de la rupture.

Qu'est-ce qui rend inéluctable la rupture avec sa jeunesse pour qui, au contraire de Bernard, choisit de vivre ? Tout simplement le temps personnel, sous son aspect le plus biologique, le plus matériel. Il semble qu'un moment Nizan ait vu dans le marxisme une manière moderne de réaliser un certain spinozisme, c'est-à-dire, sinon d'atteindre dans l'immanence une sorte d'éternité, du moins d'arriver à une fusion de la vie et de

23. *Ibid.*, p. 260.

24. Du moins hors de ce roman qu'est *La Conspiration*. P. Laforgue est apparu dans *Le cheval de Troie* comme membre du Parti Communiste. Qu'à la fin de *La Conspiration*, roman dont l'écriture et la publication sont postérieures à celles du *Cheval de Troie*, le lecteur soit laissé dans le doute quant à l'orientation que choisira le personnage, n'en est que plus significatif.

la vérité qui abolirait l'angoisse de la mort. On sait qu'il revint d'URSS quelque peu désenchanté sur ce point : l'angoisse de la mort persistait en terre communiste. Il y a, si mince soit-elle, une faille dans l'intégration sans reste du temps personnel au temps historique, de la coïncidence de la vie avec la vérité. Comme il y a, symétriquement, quelque chose de trop compact, de trop rigide dans le personnage de Carré.

Que signifie la crise que traverse Philippe Laforgue ? Elle signifie la prise de conscience de l'irréversibilité de la vie. La jeunesse et le romanesque en étaient la suspension ludique, comme une illusion d'atemporalité ou d'infinie réversibilité des actes. Le narrateur disait que pour la jeunesse, le choix d'un parti, d'un mariage, etc. n'était qu'une « défaillance tragique » ; Philippe est le seul qui se trouve placé devant la nécessité d'assumer en toute lucidité cette « défaillance ». Il reste qu'assumer l'obligation de choisir ne dit rien sur ce que sera concrètement le choix ; quelle que soit l'orientation pour laquelle optera Laforgue, elle n'abolira pas le souvenir du romanesque et en gardera ce tremblé, ce reste, qui le distingueront toujours d'un Carré.

Le geste de se couper de sa jeunesse, de trancher dans sa vie, ne s'effectue pas sans cicatrices. Nizan tente peut-être, à travers Laforgue, de les effacer en lui-même ; mais en même temps, il les montre et les reproduit. Si un roman était capable de tuer le romanesque, il abolirait en même temps le roman. Le romanesque revient toujours ; il revient même, et peut-être surtout, dans les romans et chez les romanciers qui prétendent le plus le dénoncer. Ainsi le rapport avec lui se dédouble-t-il : d'un côté on le ravive en l'incarnant dans un personnage, de l'autre on le condamne en prenant ses distances d'auteur. Le roman permet ce que l'essai ou le traité philosophique interdirait. On pourrait émettre l'hypothèse qu'il y a simplement en Nizan trop de sens esthétique pour, confondant roman et démonstration, terminer sur un Laforgue converti en disciple et imitateur de Carré. Encore faudrait-il interroger ce supposé « sens esthétique » : l'interpréter comme le résidu d'un passage par la bourgeoisie et par la vie quelque peu « oisive » de l'École Normale fut certainement l'une des tendances de Nizan lui-même, mais une tendance qui ne parvient pas à être hégémonique. Il suffit pour s'en convaincre de tenter un instant d'imaginer l'inimaginable : Carré entreprenant d'écrire un roman.