UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DEFENSE

ÉCOLE DOCTORALE LETTRES LANGUES ET SPECTACLES

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-OUEST NANTERRE

Discipline: Esthétique

Olga del Pilar LOPEZ BETANCUR

LA PHILOSOPHIE TRAGIQUE CHEZ CLEMENT ROSSET : UN REGARD SUR LE REEL

Sous la direction de

Mme Anne SAUVAGNARGUES,

Professeure des Universités, Université Paris Ouest Nanterre

Soutenue à Nanterre le 19 décembre 2014

Jury :

M. Yves Citton, Professeur à l'Université Stendhal Grenoble 3

M. Stéphane Douailler, Professeur à l'Université de Paris 8

Mme Anne Sauvagnargues, Professeure à l'Université de Paris Ouest

M. Patrick Vauday, Professeur à l'Université de Paris 8

TABLE DES MATIERES

LA PHILOSOPHIE TRAGIQUE CHEZ CLEMENT ROSSSET : UN REGARD SUR LE REEL 1

TABLE DES MATIERES 3

LISTE DES PRINCIPALES ABREVIATIONS 6

INTRODUCTION 9

CHAPITRE I : CARTOGRAPHIE DE LA PENSEE DE ROSSET 24

1. Un philosophe polémique 24
2. Un philosophe sceptique 34
3. Un philosophe apolitique 39
4. Le philosophe du principe de cruauté 42
5. La composition de l'écrire 48

CHAPITRE II : L'ESSENCE DU TRAGIQUE CHEZ ROSSET 55

1. L'acceptation du tragique 63
2. les trois caractères du tragique : l'irréconciliable, l'irresponsable, l'indispensable 76
   2.1. L'insurmontable 77
   2.2. L'irresponsable 83
   3.3. L'indispensable 88
2. L'immobilité du temps 94
3. Les donnés tragiques 106
4. Les théorisations du tragique 118
5. « L'essence de la tragédie ne doit pas être tragique » 136

CHAPITRE III : PHILOSOPHIES PESSIMISTES ET PHILOSOPHIES-REMEDES 147

1. Les philosophies du malheur 148
2. Une expérience du malheur : l'absurde 155
3. Un sentiment du malheur : le ressentiment 167
4. Les philosophies du bonheur 172

CHAPITRE IV : L'EXPERIENCE DU HASARD, L'AUTRE REGARD DU TRAGIQUE 186

2. Mise en question de l'idée de nature 192

3. La conception du hasard 200
4. Le hasard tragique 223

CHAPITRE V : LE JEU DES DOUBLES 244
1. L'illusion oraculaire 246
2. L'illusion métaphysique 256
3. L'illusion psychologique 269
4. L'illusion romantique 272
5. La passion : une négation du réel 282

CHAPITRE VI : LES FIGURES DU REEL 289
1. Le réel : l'unique 291
1.1 L'extase de la théologie négative 292
1.2. Le réel : l'expérience d'un type d'ivresse 296
1.3 Deux visions du réel : lisse et rugueuse 298
3. Le réel comme fusion du nécessaire et du non nécessaire 305
4. La tautologie du réel 312
5. Parménide comme penseur de la tautologie de l'existence immédiate 320
6. Expérience de la tautologie 333
7. Un principe de silence 339

CHAPITRE VII : UNE PHILOSOPHIE DE L'APPROBATION 345
1. Le tragique indispensable 351
2. L'approbation terroriste 362
3. La joie paradoxale 376
4. La béatitude ou la triple rencontre : Spinoza, Nietzsche, Rosset 385

CHAPITRE VIII : ESTHETIQUE DE L'ARTIFICE 399
1. La « nature » de l'art 407
2. Esthétique de l'artifice 426
3. L'artifice « déculpabilisé » 431
4. L'expérience de l'artifice : le contact avec le réel 434
5. Une physiologie de l'art 445

CHAPITRE IX : LA MUSIQUE, ART TRAGIQUE 451
1. La musique, art non-mimétique 452
2. La musique : le sombre précurseur 454
3. Le plaisir musical 460
4. La musique comme la joie tragique 463
5. Rosset, musique « tan callada » 469

CONCLUSION 476

BIBLIOGRAPHIE 484

1. Sources primaires *484*
Œuvres de Clément Rosset 484
1.1.Ouvrages 484
1.2. Préfaces, présentations d'ouvrage et édition scientifique 485
1.3. Articles 487
Nous avons consulté également : 490
2. Littérature secondaire *491*
2.1. Livres et articles sur Clément Rosset 491
2.2. Bibliographie générale 493
2.3. Œuvres littéraires citées 498

LISTE DES PRINCIPALES ABREVIATIONS

Les œuvres de Rosset sont cités sous les abréviations suivantes, suivies du numéro de page :

PT *La philosophie tragique,* 1960.

MR *Le monde et ses remèdes,* 1964.

SPA *Schopenhauer, philosophe de l'absurde,* 1967.

ES *L'esthétique de Schopenhauer,* 1969.

LP *Logique du pire,* 1971.

LA *L'Anti-nature,* 1973.

RD *Le réel et son double,* 1976.

TI *Le réel, traité de l'idiotie,* 1977.

LS *L'objet singulier,* 1979.

FM *La force majeure,* 1983.

PS *Le philosophe et les sortilèges,* 1985.

PC *Le principe de cruauté,* 1988.

DT *Le démon de la tautologie,* 1997.

ECS *Ecrits sur Schopenhauer,* 2001.

RP *Régime de passions,* 2001.

ER *L'école du réel,* 2008.

TR *Tropiques. Cinq conférences mexicaines,* 2010.

Se plaindre, souffrir, c'est déjà être trop optimiste : c'est supposer qu'il est quelque chose que l'on désire, quelque chose dont on manque. Le plus tragique est, au contraire, la reconnaissance de la nécessité où est l'homme d'être toujours content, puisqu'il se révèle incapable de revendiquer une modification réelle au statut de ce qui existe.

Clément Rosset, L'Anti-nature.

INTRODUCTION

Cette thèse, comme l'indique son titre « La philosophie tragique chez Clément Rosset : un regard sur le réel », se propose de tenter une approche de l'ensemble de l'œuvre de Rosset à partir du concept de philosophie tragique. Cela nous imposera de nous interroger sur ce que peut être une philosophie tragique, d'où provient ce terme, quelle est sa généalogie philosophique, afin de pouvoir expliquer comment Rosset s'est intéressé à cette problématique. Enfin, nous chercherons surtout comment Rosset réélabore ce concept et le transforme en leitmotiv de sa propre pensée. Si en effet Rosset s'inscrit dans une tradition, celle de la philosophie tragique, nous verrons que le parcours de son œuvre lui permet justement de proposer une nouvelle manière de penser le tragique, et de le penser non plus sous l'angle dramaturgique d'une « origine de la tragédie », comme le faisait Nietzche, mais comme pensée du réel.

Nous proposons ainsi une lecture de l'œuvre de Rosset, un philosophe qui n'a pas encore reçu en France toute l'attention qu'il mérite à notre sens. Pour mener à bien cette enquête, nous nous proposons d'examiner les différentes phases de sa pensée. Nous chercherons à lier son premier livre *La philosophie tragique* (1960) avec ses dernières études sur le réel, pour déterminer comment entre sa toute première œuvre et son travail actuel se dessine une courbe, qui approfondit son intuition première concernant le tragique, mais passe par la production d'une nouvelle conception du tragique, qui prend en charge une

réflexion sur le réel. C'est pourquoi nous cherchons à comprendre « la philosophie tragique chez Clément Rosset » comme un certain « regard sur le réel », et à ramasser dans cette énonciation le lien entre le tragique et le réel, sur lequel se joue toute notre enquête.

Pour autant, le terme même de « philosophie tragique » pose à lui seul une série de problèmes. D'abord, il nous faut considérer le rôle de Nietzsche, important pour Rosset et rappeler que c'est Nietzsche qui introduit le terme de philosophie tragique, en adjectivant le tragique pour le rapporter à l'acte philosophique à partir d'une enquête qui porte bien pourtant sur les tragédies antiques et la naissance de la tragédie en Grèce. De telle sorte que l'on peut considérer qu'avec lui naît la philosophie tragique. Depuis sa naissance, cette lignée philosophique cherche une voie alternative à la métaphysique classique pour pousser la réflexion sur de nouveaux chemins. Car Nietzsche ne prend pas comme point de départ le problème de l'Être, mais interroge une autre source, celle de la tragédie dans ses aspects dramaturgiques, anthropologiques, sociétaux pour composer une philosophie où sont liés intrinsèquement à la philosophie, l'esthétique (l'expression dramaturgique, le théâtre, son écriture et ses mises en spectacle) et les sentiments du public qui assistent à ces pièces. Ainsi à partir de la question sur l'origine du drame antique, en cherchant pourquoi la tragédie est née, Nietzsche ouvre un chemin inédit, où, pour sa part, Rosset vient à s'inscrire.

Mais Rosset, attentif à Nietzsche, repère aussi un autre aspect propre à sa philosophie et qui qualifie peut-être la philosophie tragique, plus que la philosophie dans son ensemble. Ce nouvel aspect concerne le lien entre tragique et joie. Ainsi au moment où Nietzsche se pose la question qui donne naissance à sa philosophie, il aperçoit un nouveau problème : pourquoi l'époque de la majeure

splendeur des Grecs a-t-elle vu la naissance de ce genre dramatique ? Et de plus, comment est-il possible qu'on prenne plaisir en regardant les drames les plus effroyables ? Cela pose la question du sublime, du plaisir pris à la tragédie, mais aussi cela lie définitivement la question du tragique à cet autre terme qui semble son opposé, la joie. Puisque la philosophie de Nietzsche donne une réponse affirmative à la question préalablement indiquée : les individus vont au théâtre pour ressentir du plaisir au spectacle de la souffrance du héros tragique. Mais d'où procède cette joie? Peut-on la rapporter à un affrontement avec le réel qui serait éprouvé par les spectateurs au théâtre ? La philosophie tragique prend en main ce problème d'ordre esthétique et philosophique mais aussi éthique : le rapport entre tragique et joie. Cela nous permet de distinguer entre plusieurs types de philosophie du tragique selon qu'elles choisissent ou non de lier le tragique à la joie. Ainsi, non seulement la philosophie tragique n'adopte pas comme point de départ l'Être, l'ordre de la nature, l'ontologie finalisée mais de plus, elle inaugure une nouvelle manière de comprendre le plaisir au sein de l'esthétique, ce plaisir paradoxal, sublime, qui lie la joie à la souffrance. Il nous semble que ce lien innerve profondément l'entreprise philosophique de Rosset, qui à partir des questions esquissées par Nietzsche, revient sur la joie tragique et la place au cœur de sa philosophie.

Car depuis son premier livre *La philosophie tragique* (1960), Rosset nous montre que le tragique permet un nouvel départ pour la philosophie, dans la mesure où le tragique, inséparable de la joie, transforme notre compréhension du réel et nous propose une éthique de l'approbation. Et pour mieux comprendre la constitution de la philosophie tragique à partir de Nietzsche, Rosset revient sur une lignée de penseurs qui s'étaient déjà interrogés sur le lien entre souffrance et

joie, pour marquer la différence entre philosophie pessimiste et philosophie approbatrice du tragique. Le premier philosophe à ouvrir une réflexion sur le tragique est Aristote. A la question : comment est-il possible que le spectacle de la souffrance produise de la joie à celui qui regarde ? il donne, selon Rosset, une réponse négative, en niant le plaisir et en l'occultant dans l'idée de la *catharsis*, émotion fondée sur la pitié éprouvée au spectacle de la souffrance du héros. Rosset cite intégralement dans son texte la formule selon laquelle « la tragédie, au moyen de la pitié et de la terreur, opère la purification de semblables passions (Aristote, *Poétique,* VI) »,[1] pour ajouter immédiatement qu'Aristote devait être étranger au sens tragique des Grecs pour arriver à une telle affirmation. Donc pour Rosset, il est clair qu'Aristote éclipse le plaisir esthétique de la tragédie, au profit d'une fonction sociale, que pour sa part, il trouve très réductrice. D'après lui, on ne peut pas tirer de cette première étude sur le tragique que représente la *Poétique* d'Aristote une réponse satisfaisante à la question de déterminer ce qu'est la joie tragique. Il convient plutôt de reconnaître dans ce point de départ une falsification du tragique et par conséquent l'absence complète d'une philosophie tragique chez Aristote, au sens où Rosset l'entend.

Pour montrer comment cette falsification a fructifiée, et en fait le motif d'une critique de la philosophie dans son ensemble, Rosset passe d'Aristote à la conception du théâtre chez Rousseau pour signaler que celui-ci reprend la question du plaisir au sein du tragique, mais pour en arriver à une explication morale. Rosset amplifie son argument de la manière suivante :

---

[1] Nous citons les œuvres de Rosset en utilisant les abréviations notées dans la *Liste des abréviations*, p. 3. Rosset, *PT,* 82.

> **… non seulement Rousseau adopte l'idée folle de la tragédie-pitié, mais tout en gardant l'idée d'Aristote, il en prend le contre-pied moral et minimise celle-ci (la pitié) afin de la réduire, selon son but moraliste, aux modestes proportions d'une pitié modérée par le sentiment rassérénant de savoir que nous ne sommes pas concernés par elle, c'est-à-dire que la tragédie est un *semblant* de pitié qui flatte notre confort.**[2]

D'abord, Rosset prend la *Lettre à d'Alembert,* qu'il considère comme rendue seulement possible après l'existence de *La poétique* d'Aristote. Mais tout de suite, il repère chez Rousseau la mise en question de la pitié, quand celui-ci considère que les individus les plus sanguinaires peuvent pleurer au théâtre, mais n'écoutent pas les cris de ceux qu'ils viennent d'exécuter. Donc Rosset trouve que Rousseau interpelle la tragédie, puisqu'elle n'apporte aucune réponse à la question: à quoi sert la pitié que déclenchent les tragédies si celle-ci n'a aucune conséquence éthique dans la vie des humains ? Ainsi pulvérisée, la pitié permet à Rosset de considérer l'interprétation de Rousseau selon une toute autre voie, qui vient à choquer ses oreilles : c'est parce que la douleur au théâtre est « pure » et sans « mélange » d'inquiétude pour nous-mêmes qu'elle donne du plaisir. De telle sorte que la tragédie serait à notre service, parce qu'elle flatte nos *ego* et nous permet d'être librement égoïstes : nous pouvons contempler la douleur sans nous compromettre, sans avoir un rapport avec elle et au contraire, par conséquent, en conservant une distance qui nous donne du plaisir. Le terme clé dans cette lecture de Rousseau que nous propose Rosset, c'est la séparation entre « nous » et le

[2] Rosset, *PT,* 83.

« théâtre », entre spectateurs et drame, séparation que finit par éclaircir la question de la joie. Cela lui permet de conclure que Rousseau, à la manière d'Aristote, ne fait que nous donner des preuves de son incompréhension du phénomène esthétique de la tragédie.

Si le plaisir ne doit pas se comprendre à partir de la pitié ni de la contemplation ou de la position du spectateur, comment doit-t-il s'expliquer et en quoi consiste alors la vision de la philosophie tragique? Rosset propose une réponse à l'antithèse de la pensée de Rousseau : le plaisir au théâtre consiste précisément en la prise de conscience d'une « *dureté universelle* ». En cette « dureté », portée à l'universel, consiste pour Rosset l'essence du tragique, et c'est elle qui est mise en scène et permet la communion entre tous les spectateurs. De telle sorte que les représentations du théâtre ne font qu'insister sur la condition tragique du monde, et notre impossibilité de liberté. Ainsi selon Rosset, l'individu qui va au théâtre et se réjouit des souffrances feintes, le fait à partir d'une conscience que le tragique est universel, que ses maux ne sont pas liés à sa personnalité, et que son expérience tragique n'est pas fortuite. Or, pour Rosset, le plaisir au théâtre est tout le contraire d'un instinct égoïste: il est le constat que le tragique est le plus partagé. D'où aussi, la joie paradoxale qu'il procure : je ne prends pas plaisir des maux des autres, ni aux souffrances feintes, mais je comprends que mes expériences tragiques ne dépendent pas de moi, qu'elles ne sont pas inscrites dans mon individualité, mais bien qu'elles définissent l'humanité dont je suis un fragment.

Pour Rosset, les pièces de théâtre anciennes ou modernes nous rappellent ainsi le départ tragique de l'être (individu et monde), qui dans le cas de Sophocle et d'Eschyle prend forme dans le concept, cher à Rosset, d'une négation de la

liberté : « *que la liberté au tragique ne soit pas*, voilà qui nous assure la grandeur de l'homme et son caractère divin. »[3] On peut voir ainsi que les tragédies promeuvent l'exaltation de l'humain : il s'efforce, il lutte, il se met d'égal à égal avec le tragique. Les tragédies sont une mise en contact avec le tragique réel. Donc pour Rosset celles-ci dramatisent l'être de la tragédie qui cependant ne constitue pas complètement la joie. Or, c'est dans ce moment-là qu'il remet en question le plaisir au théâtre, pour ajouter un autre sentiment voilé par l'idée d'universalité : le « non » à la consolation. Cette joie paradoxale se donne dans l'impossibilité de trouver consolation, car pour Rosset le rôle que jouent les tragédies c'est de servir de mémoire au tragique en insistant sur la négation à l'oubli. Selon lui : « la tragédie représente l'affirmation de l'*être* de la tragédie, elle condamne par avance le principe d'un oubli du tragique ; car, assure-t-elle, la vie est tragique par essence, le tragique est l'essence de la vie ».[4]

En contrepartie, c'est l'oubli du tragique que mènent les sentiments de tristesse, rancune et désespoir, donc l'oubli est anti-tragique parce qu'il fait penser à l'idée de la souffrance individuelle et de la responsabilité : l'existence est vue comme le pire des conditions. Donc pour assouplir l'existence, pour la libérer du risque anti-tragique, les tragédies, selon la philosophie que propose Rosset, mettent le tragique comme le point de départ d'une réflexion sur l'humain. Ainsi la philosophie tragique démontre que sa réflexion n'était pas vaine, qu'elle avait un but annoncé par Nietzsche et confirmé par Rosset : indiquer que la vie se célèbre au sein du tragique.

---

[3] Rosset, *PT,* 85
[4] Rosset, *PT,* 87.

De telle sorte que prendre les tragédies comme point de départ d'une nouvelle manière de philosopher consiste à réfléchir à partir du malheur et admettre que même dans ces états la vie persiste, et que c'est justement cette expérience de continuité qui permet la joie. Rosset prend la parole au nom de la tragédie et signale :

> ***Tu avais parfaitement raison,*** **nous dit la tragédie, dans ces moments d'ivresse que tu imputais à la folie et pendant lesquels tu te persuadais que toute ta vie n'était là que pour *permettre* ces quelques instants tragiques, que tout ce à quoi tu tiens dans la vie s'éclairait par cette seule lumière, la lumière pure du tragique ; que la logique, les raisonnements, la pensée, aussi bien que les sentiments affectifs, les douleurs et les peines, n'existaient pas en comparaison du tragique, infiniment plus *complet,* infiniment plus *vrai,* infiniment plus *élevé !*** [5]

Rosset devient ainsi plus radical : non seulement on célèbre au sein du tragique, mais en plus la vie prend valeur dans cette possibilité de vivre ces instant tragiques. Alors vers où Rosset conduit-il sa réflexion ? A insister sur le caractère indispensable du tragique, hors duquel la vie ne comporte aucun sens. Et c'est ainsi que l'on voit réapparaître la joie : dans l'absolue nécessité du tragique, qui débouche chez Rosset sur une philosophie complètement affirmative. Ainsi la raison d'existence des héros tragiques consiste à affirmer le tragique : c'est le cas d'Œdipe, dont chacune de ses actions est une exaltation de la puissance du

[5] Rosset, *PT, 90.*

tragique. Mais Rosset élargit ce principe à l'humanité en général : elle acquiert sens uniquement par ses moments tragiques qui portent la lumière à tous ses autres affects.

De cette manière, il place au fondement ce sentiment tragique qu'il considère comme l'alternative unique pour avoir accès à la joie : on ne peut pas avoir de vraies allégresses sans compter avec l'approbation du tragique. Ou dans d'autres termes, c'est dans la mesure où on accepte que le tragique puisse être toujours d'actualité et partant peut se présenter à n'importe quel moment que les allégresses actuelles se donnent avec plus de force. A partir d'un tel point de vue, Rosset considère que la valeur esthétique des tragédies provient de la capacité de montrer les moments tragiques que traversent tous les individus, et à nous donner le sens d'une conscience communautaire, affrontée au tragique insurmontable et irresponsable, que reste toujours d'actualité.

Alors pour Rosset le spectateur au théâtre ne pleure donc pas en raison de la mauvais fortune du héros, ni est prêt à donner libre cours à ses sensations à partir d'une position confortable, selon lui, le spectateur pleure parce qu'il s'identifie au héros, il trouve que sa souffrance existe aussi pour les autres, et qu'elle ne finit pas. Or, c'est un tel constat qui donne, d'après Rosset, une forme de joie qu'il qualifie de paradoxale, et qui mène le spectateur à revoir les pièces encore et encore. C'est ainsi que à chaque représentation, le spectateur renouvelle son rapport avec le tragique, parce qu'il ne veut pas être consolé.

Ainsi la joie tragique provient avant tout de l'impossibilité d'être consolés parce que le dossier tragique est toujours d'actualité et que nos peines peuvent revenir. Mais cela n'implique pas un point de souffrance ou de négation de la vie, au contraire, et c'est dans ce sens que la joie est paradoxale, parce qu'on

accepte de vivre avec le tragique : il est à l'intérieur et l'extérieur de nous-mêmes parce que Rosset conçoit l'être et le monde comme des figures tragiques. Alors pour lui, si le plaisir au théâtre se donne dans l'impossibilité de consolation, c'est parce qu'à contre coup, il y a une libération : on ne doit pas se rebeller contre le tragique, sinon le reconnaître comme partie de notre présent et notre avenir. On se trouve ainsi devant trois lectures différentes du plaisir au théâtre, qui correspondent aux trois figures d'Aristote, de Rousseau et de Rosset, et qui valorise la pitié cathartique, la séparation nocive de la représentation et la non-consolation. En ce qui concerne Rosset, cette lecture l'ouvre vers la joie tragique, et le laisse en possession d'un problème complètement singulier, qu'il poursuivra dans toute son œuvre, le problème d'une philosophie du tragique, qui est aussi une philosophie du réel, une philosophie tragique tout court.

De cette manière, toute l'enquête de Rosset autour d'une philosophie tragique a un objectif précis : nous amener vers la joie tragique, paradoxale ou de vivre, qui sera réaffirmée dans chacune de ses études. Ainsi, nous indiquerons plusieurs phases de la pensée de Rosset, qui scandent son œuvre, où le tragique se montre sous la forme de l'événement, du hasard, du réel, et de la musique, mais dans ce regard il y a toujours la joie qu'on voit apparaître dans le moment précis, et qui justement vient à réaffirmer la force de chacun des sujets traités. De telle sorte que pour aller à cette rencontre du tragique, nous proposons au long de cette thèse, quatre corollaires au tragique, qui n'ont pas d'autre but que d'ouvrir à la pensée de Rosset pour déterminer la singularité de sa philosophie tragique.

Premier corollaire : il concerne l'événement tragique que Rosset théorise dans son premier livre *La Philosophie tragique.* Ainsi ce texte, par ailleurs, profondément lié à la pensée de Nietzsche, s'interroge sur l'apparition de

l'événement tragique et de sa réception par un individu : ce n'est qu'à partir de sa réception qu'un évènement quelconque devient tragique. Dans ce premier ouvrage, Rosset construit sa conception du tragique qui reste fondamentale dans ces travaux postérieurs. Cela nous permet d'amorcer un travail de filigrane, puisque Rosset élabore chacun des axes à partir desquels l'événement tragique peut avoir eu lieu et comment celui-ci produit une modification de la perception du temps. Cet étude donne une vision micrologique de l'ensemble de son oeuvre, parce qu'il se déroule dans le rapport d'un individu avec une situation vécue. Mais aussi pour Rosset est la porte à partir de laquelle, s'élargit sa pensée que s'ouvre vers les grands problèmes de la philosophie tragique : le monde et l'individu tragique, la morale et la joie.

Second corollaire. A partir du livre *Logique du pire,* en 1971, onze ans après *La philosophie tragique*, Rosset passe d'une définition micrologique du tragique (l'événement vue du point de vue d'une expérience), vers une vision macrologique qui fait du tragique la définition du réel. Si, dans sa première étude tout le problème tourne autour de l'individu qui fait l'expérience du tragique, dans *Logique du pire*, c'est le monde qui se fait tragique. De telle sorte que Rosset s'occupe de nous démontrer pourquoi le monde est tragique et il le fait à partir du concept de hasard. Nous passons de l'expérience isolée du tragique pour un individu quelconque à l'affirmation du hasard. Ce terme va prendre tous les aspects déjà décrits pour Rosset au moment où il s'affrontait pour la première fois au problème du tragique, de telle manière que philosophes tragique et philosophes du hasard finissent par se conjoindre chez lui pour produire un seul discours. Mais comme l'individu n'a plus aucune importance dans un monde produit par le hasard, *Logique du pire* nous confronte avec l'activité spontanéité de la matière,

que justement reprend le geste irraisonné qui habite la conception du tragique propre à Rosset. Et c'est par ce biais, qu'il en arrive à conceptualiser un monde silencieux (absence de raison), dans lequel on ne peut pas compter sur une « nature », un « système » ou un « ordre ». Au contraire, le monde (matière instable), conçu selon la philosophie tragique, s'avère imprévisible et indéterminable, deux caractéristiques profondément tragiques.

Donc Rosset se propose dans *Logique du pire* de faire la description du hasard constituant des êtres qui lui permettra en même temps d'énoncer une philosophie du multiple : la pluralité des circonstances qui donnent naissance aux êtres. Alors, nous verrons comment à partir de *Logique du pire,* la philosophie tragique se fait l'expression d'une philosophie du hasard et du multiple, de telle sorte que si Rosset parle de « logique » c'est pour arriver à donner la parole au « pire » des discours, celui du hasard. « Pire » indique pour Rosset justement que c'est impossible de penser quelque chose de stable, donc que le hasard est l'expression même du mouvement et de la variation. C'est en ce sens que *Logique du Pire* enlève toutes les certitudes, même les plus basiques, concernant l'existence de l'Être. Voir « rien », signifie pour Rosset se mettre face au hasard, en tant qu'activité de la matière qui ne cesse pas d'agir. Il en découle une métaphysique qui conteste l'idée d'être comme forme stable, comme identité ou bien comme principe ontologique. Ainsi une philosophie tragique, sous l'effet du hasard, est le contraire d'une ontologie, car si celle-ci pense l'Être, la philosophie tragique ne fait qu'avoir la vision du rien : le hasard qui n'est qu'une autre manière pour Rosset de parler du multiple. C'est ainsi que, dans le contexte de *Logique du pire,* Rosset qualifie de « terroristes » les philosophes qui suivent sa voie et qui démolissent l'idée de l'Un pour lui préférer celle du multiple

(l'absence de cause). Cette lignée métaphysique, à laquelle Rosset se rattache lui-même, consiste donc à sortir du silence le tragique, qui se cache derrière toute l'apparente stabilité, en démontrant la mobilité et la fragilité du monde. « Terroriste » est ainsi le nom que Rosset donne aux philosophes qui ont brisé l'idée de l'Être en mille morceaux et qui construisent leur discours avec ces fragments.

Mais *Logique du pire* se consacre à penser le hasard, non pour tomber dans le pessimisme d'un monde qui reste hors de notre contrôle, mais plutôt pour lui donner son approbation. De telle sorte qu'on voit apparaître sous un autre degré l'idée de joie tragique, puisque Rosset nous dit que le hasard est la pire des pensées, mais qu'il nous propose de lui donner notre approbation. Donc, il parle de cette approbation du pire et la constitue comme une valeur éthique de sa philosophie tragique. Il s'agit d'approuver l'inconnu, l'inattendu, cela même dont on ne peut rien prédire, on approuve par conséquent, l'activité de la matière. Bien que Rosset ne parle pas lui-même du devenir, cela donne le sentiment que son idée de hasard est intimement liée au devenir nietzschéen, la joie tragique signifie dans ce contexte, l'approbation au devenir.

Ainsi *Logique du pire* reste capital à l'heure de penser la philosophie tragique chez Rosset, au point qu'il essaie dans ce texte de faire une histoire de la philosophie tragique, qui procédant par ordre chronologique finit par mettre Nietzsche à la dernière place, et non à la première, comme lui-même le croyait, des philosophes tragiques. De telle sorte que l'introduction du hasard comme « le plus tragique des concepts », renverse complètement la vision que l'on avait préalablement, quand on liait le tragique aux tragédies anciennes. En détachant la

philosophie tragique de sa source antique, Rosset renouvelle sa perspective et élargit son champ de travail.

Troisième corollaire. L'attention de Rosset se concentre sur un nouvel concept : « le réel ». De telle sorte que la philosophie tragique qui commence à partir du livre *Le réel et son double,* en 1976, englobe de nouvelles questions : comment penser le réel ? Comment sont liés le tragique et le réel ? Bien que Rosset ne parle pas dans ce livre de manière explicite du tragique, il nous semble qu'il reste implicite dans son élaboration du réel, puisque non seulement l'événement tragique, mais aussi le hasard, font partie de ce processus d'élaboration du réel, que par ailleurs, occupera plus de vingt ans son œuvre. Ainsi à partir des travaux sur le réel, on peut énoncer ce tournant important de la philosophie tragique chez Rosset : la philosophie tragique devient une philosophie du réel. Lorsque Rosset énonçait dans ses premiers textes la condition irraisonnée du tragique (qui apparaît sans explication), il reprendra précisément ce concept pour expliquer le réel, comme un effet du hasard qui surprend par son caractère inattendu.

Alors dans les travaux de Rosset sur le réel on peut signaler trois axes : 1) l'empirisme que lui permet de rester juste dans le constat des choses ; 2) les valeurs tragiques : l'éphémère, la souffrance et la mort ; 3) l'instabilité propre à la matière. Donc chaque fois qu'on dit c'est du réel, on remarque ses trois aspects qui font de la vision de Rosset une philosophie matérialiste. Mais son insistance sur le réel a également comme but de permettre son affirmation éthique. C'est ainsi qu'il utilise des termes comme « amour pour le réel » ou « joie de vivre » que portent le même sens que la joie tragique : réaffirmer le réel à travers l'instant présent, malgré sa condition imprévisible et variable.

Quatrième corollaire : la musique. Si la joie tragique est le fil conducteur de la philosophie tragique, on la trouve avec le plus de force avec ses réflexions sur l'expérience musicale. D'abord la musique est présente depuis le premier livre de Rosset et reste d'actualité dans ses derniers travaux, au point que l'on peut affirmer qu'un philosophe tragique tel que le pense Rosset et par ailleurs Nietzsche, ne peut pas se passer de la réflexion musicale. Ou, pour le dire dans d'autres termes : philosophes musiciens et philosophes tragiques font partie de la même lignée. Ainsi les livres de Rosset commencent à se remplir d'allusions musicales pour discriminer des musiciens tragiques et anti-tragiques, et trouver le contact avec le réel à travers la musique, ou bien pour indiquer comment nos illusions s'évaporent, pour produire de la joie. C'est la musique et non plus le théâtre qui permet à Rosset de retrouver les valeurs tragiques : irraisonné, ininterprétable, pure manifestation du hasard, enfin, une célébration du réel à travers l'instant, très bien pris en compte par le temps musical. De cette manière on trouve non seulement le rapport entre philosophie et esthétique, mais aussi entre art, pensée et éthique à travers ce sentiment jubilatoire, puisque l'on ne peut qu'être dans le champ des affects et ressentir à sa suite, que l'on a traversé la philosophie tragique pour arriver à la musique (une réaffirmation de la joie de l'existence).

De sorte que dans ce travail, nous invitons à lire maintenant la philosophie tragique chez Clément Rosset comme son regard sur réel, qui passe par les différents moments de sa pensée pour retrouver et réaffirmer son inquiétude fondamentale : l'énonciation d'une joie qui ne peut être que tragique et qui partant se fait expérience du réel.

CHAPITRE I : CARTOGRAPHIE DE LA PENSEE DE ROSSET

« Malgré sa très grande clarté et sa joyeuse diversité, la pensée de Clément Rosset reste en quelque manière sur la réserve. En cela aussi, elle est musicale. Une musique enchante sans jamais mettre à jour le secret de son charme ».

Jean Tellez

1. Un philosophe polémique

Rosset écrit son premier livre *La philosophie tragique* en 1960. Pour ceux qui regarderaient uniquement le titre, cet ouvrage fait un clin d'oeil indiscutable au premier texte de Nietzsche, c'est-à-dire ce livre de jeunesse annonce le lien que Rosset gardera toute sa vie avec la pensée nietzschéenne. Pour ceux qui ont ouvert le livre et lu leur contenu, ce texte de Rosset reste déconcertant, puisque bien qu'il fasse allusion au tragique, il ne dit rien sur le théâtre ou la tragédie, mais également rien sur le tragique d'un point de vue philosophique. Et pourtant, Rosset présente un monde soumis au tragique. Ainsi

Rosset montre dans cette étude de jeunesse la puissance du tragique et l'impuissance des humains, la possibilité d'agir du tragique et l'impossibilité d'agir des individus qui reste ainsi sous le contrôle de forces méconnues. De cette manière Rosset nie complètement le rôle de la liberté humaine, ce qui reste l'un de ses problèmes fondamentaux à l'heure de réfléchir sur la tragédie ancienne. Rosset lit le tragique à partir d'une posture anti-humaniste et anti-anthropocentriste et nie toute possibilité à l'humain de surmonter le tragique dans le présent et dans l'avenir. De cette manière, il a reçu grand nombre de critiques, et a commencé à se montrer comme un philosophe irrévérencieux à côté de toutes les traditions dominantes à l'époque où il écrit, à l'extrême opposé des discours majoritaires de son époque – marxisme et psychanalyse – et en dehors de toute croyance sur le progrès et l'évolution de l'humanité (vision hégélienne). Dans *La philosophie tragique* Rosset inaugure une tendance qui va se renforcer dans ces livres ultérieurs : décentrer le regard de l'humain, nier son amélioration, et se concentrer dans les forces qui existent en dehors de sa volonté (le tragique, le hasard). A partir du tragique Rosset interpelle le rôle de la morale et récuse complètement son intervention dans un monde soumis à la force du tragique. Donc les valeurs comme le Bien et le Mal sont au contraire vues comme des principes anti-tragiques, qui nient la condition du monde : d'être tragique.

Ainsi si la morale parle de la responsabilité humaine et de la possibilité de bien agir, Rosset annonce le contraire - ce qui choque pas mal d'oreilles -, l'irresponsabilité de l'humain, parce que face à monde tragique, celui-ci ne peut pas agir. On voit ainsi percer depuis le premier livre de Rosset une forme de cruauté, puisqu'il laisse les humains soumis à leur propre être, qui n'agit pas à partir d'un discernement entre le bien ou le mal, mais qui est porteur déjà de

forces tragiques qui surpassent toute intention rationnelle ou volonté individuelle. Cette manière d'envisager l'inaction de l'humain reçoit des fortes critiques à la parution de son ouvrage puisqu'elle va à contre-courant de l'esprit de l'époque, qui valorisait l'action politique et sa capacité de changer le monde. Ainsi après avoir lu *La philosophie tragique,* Marcel Conche rédige-t-il une lettre à Rosset en 1962, pour exprimer sa déception sur ce livre qui promeut l'inaction humaine et la joie face au tragique. C'est bien selon une perspective morale et revenant sur les points sensibles de l'histoire de l'Europe et de la Deuxième Guerre mondiale, que Conche interpelle Rosset de la manière suivante :

> **…dans votre opposition à la morale, je ne puis vous suivre, car vous paraissez condamner non seulement le discours moral, et le jugement moral, mais l'action morale. L'homme tragique, dites-vous avec Nietzsche, est « dégoûté de l'action » p. 51. Je vous pose la question : si je vois un sadique arracher les yeux d'un enfant, dois-je ou non intervenir ? Qu'il faille être un « homme tragique », je l'admets, mais cela ne signifie pas que *notre action* ne doive pas être anti-tragique. Plus exactement, la véritable action morale (celle d'un Lénine par exemple) est tournée tragiquement contre le tragique. Marx, Lénine ne vivaient pas dans l'avenir comme vous semblez le croire mais *contre le présent.* C'est là la véritable manière de dire « non » - sinon le « non » reste verbal (Cf. p. 73). En un mot, je crois que vos affirmations dépassent quelque peu le champ d'expériences *authentiques* à l'intérieur duquel elles ont été vérifiées. [6]**

[6] Conche, Marcel, *Lettre envoyée à Rosset le 9 février 1962*, in *Fonds Clément Rosset,* Bibliothèque Nationale de France, Richelieu.

D'une certaine façon Conche avait raison : le texte de Rosset reste sur le plan théorique, mais pour lui faire justice il faut aussi reconnaître que sa conception du tragique ne cherche pas à promouvoir l'indifférence, l'abstention et à laisser agir le fort contre le faible. La vison de Rosset qui permet des confusions pareilles, doit se lire à partir du terme « surprise » : une action inattendue qui échappe à notre volonté et par conséquent, on ne peut qu'accepter. Egalement, l'indifférence de Rosset envers la politique et sa critique des utopies, élevait contre lui des voix comme celle de Conche, qui pouvait lire dans son analyse un discours droitier, insensible aux problèmes de son époque.

En ce qui concerne Marx et Lénine, la posture de Conche est propre à ceux qui croyaient dans les années soixante aux projets utopistes et qui étaient dégoûtés du présent (situation politique). Ce qui n'était pas le cas de Rosset qui depuis *La philosophie tragique* met en question le matérialisme historique (et la politique en générale), en le considérant comme un discours idéaliste et anti-matérialiste détaché de la réalité. Ainsi il trouve dans ce discours un mépris de l'instant présent, au profit d'un futur inexistant purement idéal. En contrepartie, la posture de Rosset n'a rien à voir avec la recherche d'un futur meilleur, mais s'occupe plutôt d'affirmer le réel, malgré le risque qu'il peut entraîner pour la vie. Alors au moment de choisir entre faire face à une réalité affreuse mais présente et un futur merveilleux, mais inexistant, Rosset prend parti pour la première possibilité. Depuis *La philosophie tragique*, il n'y a pas de place pour les projets utopistes, ni pour le prosélytisme politique, au contraire, on se trouve devant une indifférence envers la politique qui le laisse en dehors des tendances de l'époque (années soixante). On a donc l'impression que Rosset ne croit pas aux grandes

réformes, qu'il est déçu de l'humanité. Ce qui est lié à sa posture face à Lénine et Marx où il retrouve une vision hégélienne de l'histoire comme progrès : libérer l'humanité de sa condition tragique actuelle, pour enfin arriver à un monde meilleur. Dans cette posture, Rosset reconnaît l'abandon de l'instant actuel pour se mettre au service d'un avenir inconnu, mais surtout une négation de la condition du monde, qui selon son avis reste tragique.

Evidement, Rosset ne part pas d'exemples précis comme les camps de concentration (comme Conche l'indiquera plus loin dans sa lettre), ou la souffrance d'un enfant lorsqu'il parle de la joie qu'on doit ressentir face au tragique. En réalité, il faut se mettre à un niveau plus abstrait – malheureusement pour quelques uns – pour ne pas juger de manière fausse sa position, comme s'il prenait du plaisir face au malheur des autres. Comme on l'a dit, sa source d'inspiration pour penser le tragique et la joie, c'est la tragédie ancienne et moderne, sans penser à de situations historiques très douloureuses. Ainsi les affirmations de Rosset ne sont pas un ensemble de dogmes que l'on pourrait transporter à tous les contextes : ils sont avant tout une réflexion sur la tragédie et une mise en question de la morale telle que Nietzsche l'a fait à son époque.

On voit ainsi que Conche et Rosset se situent dans deux pôles opposés : le premier met l'espoir dans l'action morale, le deuxième nie la possibilité d'agir dans un monde où le tragique est roi. Rosset nous parle plutôt de situations qui échappent à tout contrôle : un accident par exemple, produit du hasard. Egalement, comme on le verra avec le deuxième livre, *Le monde et ses remèdes,* Rosset met en question l'idée de libre arbitre, ce qui implique que la plupart de nos actions échappent à notre propre contrôle, puisqu'il n'y a pas à la base une conscience capable de cerner entre le bien et le mal.

Alors, au moment de penser « le mal » chez Rosset, on doit l'envisager plutôt à la manière dont le ferait une année plus tard Hannah Arendt, dans *Eichmann à Jérusalem* (1961), c'est-à-dire la banalité du mal : ce n'est pas le grand cerveau du mal qui agit, mais le petit fonctionnaire qui est seulement un maillon de la chaîne, dans une machine de la cruauté. Alors ce n'est pas que le méchant voulait être méchant, ce n'est pas une question de volonté ou de raison, mais il est plutôt pris dans un monde tragique où il est un être tragique. Selon le point de vue d'une philosophie tragique le « méchant » n'est ni innocent, ni coupable, il est un signe, une preuve des forces destructrices qui surgissent des humains et peuvent produire énormément de souffrance. Alors lorsque Rosset constate dans son livre *La philosophie tragique* ces puissances, il ne voit pas les individus qui agissent, mais plutôt l'invasion du négatif et notre impuissance face à l'incontrôlable.

Cependant, Rosset lui-même est très critique envers ce livre de jeunesse, non pour les mêmes raisons indiquées par Conche, mais à cause de son style, qu'il trouve complètement inapproprié. Il fait cette appréciation dans l'Avant propos de la deuxième édition (1990), en indiquant à la fois que s'il permet une nouvelle édition c'est parce que le « fond tient », puisque :

> ***…malgré tous ses défauts, ce livre reste à mes yeux intéressant pour avoir énoncé vigoureusement deux thèmes dont je n'ai pas cessé, par la suite, d'éprouver la vérité et d'exploiter la profondeur (je parle évidemment pour moi)…***[7]

[7] Rosset, *PT,* Avant-propos.

Ces deux thèmes sont : le paradoxe de la joie et le paradoxe de la morale. Le premier est pour Rosset une acceptation du réel et le deuxième une récusation du réel. Ainsi, comme l'on disait, ce livre reste d'actualité parce qu'il touchait déjà les problèmes qui intéressaient Rosset, et sur lesquels il reviendra dans ses études ultérieures.

Mais si l'on continue à faire une cartographie de la pensée de Rosset, on se trouve avec *Le monde et ses remèdes* (1964). Rosset avait dit à propos de son premier livre qu'il a été écrit dans « un état de somnambulisme et inconscience à peu près complets »[8]. De celui-ci, il signale que c'est un « pamphlet dicté par la colère ».[9] Cette critique provient de la seconde édition (2000), où Rosset ajoute qu'il y trouve maintenant du « simplisme, l'immaturité et l'imprécision de l'écriture »[10]. Ainsi, on commence à voir esquissé, à partir de la réédition de ces deux premiers livre, une tendance de Rosset : l'autocritique, qui s'aperçoit par la confrontation de l'écrivain mûr avec le jeune homme qui avait écrit ces livres. Dans cette manière d'agir, Rosset suit l'attitude de Schopenhauer et Nietzsche, lesquels ont su prendre distance avec leurs textes pour arriver à les critiquer.

Malgré les grands défauts, Rosset autorise une nouvelle édition, puisque encore une fois, il trouve que le « fond tient ». C'est ainsi que *Le monde et ses remèdes,* traite les principaux thèmes et comporte un article cher à Rosset : « Note sur le romantisme ».

Alors si nous nous concentrons dans ce chapitre à regarder les conditions d'apparition des textes de Rosset - sans forcement nous occuper du contenu, dont nous viendrons à nous occuper dans les prochains chapitres -, on voit que Rosset

[8] Rosset, *PT,* Avant-propos.
[9] Rosset, *MR,* Préface à la seconde édition.
[10] Rosset, *MR,* préface à la seconde édition.

réaffirme une idée que nous avons déjà annoncée : il a conçu depuis son premier livre des intuitions très fortes autour du tragique qui sont restées d'actualité et réapparaissent dans ses derniers livres. C'est la raison pour laquelle, trente ans après *La philosophie tragique* et *Le monde et ses remèdes*, il considère que les sujets traités : le tragique, le réel et la morale continuent à faire partie de sa réflexion et partant, que ces textes méritent d'être republiés.

Dans *Le monde et ses remèdes* (1964), quatre ans après *La philosophie tragique,* il s'interroge sur la « nature » de l'être et affirme qu'elle est tragique. C'est ici à partir du terme de « donné » qu'il tente de décrire la composition intime des êtres, leurs fibres les plus profondes et à la fois les plus superficielles, qui indiquent ses caractéristiques singulières. Nous nous occuperons plus tard du niveau conceptuel, ce qui nous intéresse ici, c'est de trouver les fils qui guident la pensée de Rosset, comment il passe de l'événement tragique à une description de l'être tragique. Il faut alors préciser que Rosset n'est pas à la recherche d'une « nature de l'humain », mais qu'il récupère le terme du « donné » chez Pascal pour attirer l'attention sur les forces incontrôlables qui habitent les humains et que l'on ne peut pas annuler à partir de la conscience, la morale ou la raison. Rosset parle ainsi des conditions auxquelles on ne peut pas échapper : l'avare ne peut pas cesser d'être avare, le jaloux ne peut pas lutter contre sa propre jalousie, par conséquent, on ne peut pas agir librement, on est soumis à sa condition, à son propre être tragique qui ne dépend pas de la volonté personnelle. Ainsi le point sur lequel insiste Rosset dans ce livre est : je ne suis pas responsable de mes passions, et en ce sens, elles sont tragiques parce qu'elles ne dépendent pas de ma volonté. Si dans son premier livre, l'irresponsable est ce qui arrive sans cause ni effet, ici Rosset montre l'irresponsabilité sous un autre angle : elle n'existe pas seulement

dans ce qui arrive, mais habite aussi l'intérieur de nous-mêmes. De telle sorte que si l'individu est un étranger dans un monde dont il méconnaît les règles, il reste aussi étranger à sa propre identité, qui n'est pas saisissable, comporte toujours des éléments insolites : chacun est opaque à soi-même, d'où il suit sa nature à jamais tragique.

Si l'on a pris le temps d'indiquer ces éléments propres au *Le monde et ses remèdes*, c'est pour insister sur le lien qui existe entre ce livre et la perspective janséniste à laquelle Rosset adhère. Ainsi à l'heure de choisir entre les données (les caractéristiques avec lesquels sont nés les individus) et les acquis (l'influence de l'éducation et du milieu social), les jansénistes prennent parti pour les premières, tandis que les jésuites défendent les deuxièmes. Pour sa part, Rosset agit de la même manière, il croit qu'il y a des aspects propres aux individus qu'aucune éducation, ni aucune morale ne peuvent modifier : c'est sa manière d'expliquer l'individu tragique. De telle sorte que l'on trouve que son regard dans *Le monde et ses remèdes* est complément traversé par cette vision pascalienne. Non par hasard, cette même année (1964), il a rédigé l'introduction, les index et notes des *Provinciales* de Pascal. [11] Ainsi Rosset signale que le livre de Pascal ne se conserve pas en tant que débat entre Jésuites et Jansénistes, mais par la querelle philosophique qui reste encore d'actualité entre l'acquis et le donné. Alors Rosset continue à nous dire que si les premiers pensent l'acquis comme valeur fondamentale, et par conséquent, continuent à croire à la liberté humain, Pascal, qui a pris parti pour les Jansénistes, démontre qu'on ne peut pas accepter d'une part la grâce divine qui échappe à l'intelligence humaine et d'autre part la responsabilité morale. Il y a une contradiction entre les termes. Ou bien :

[11] Rosset, Introduction, notes et index, in Pascal, *Provinciales,* Hollande, Jean-Jacques Pauvert, 1964.

> ***…l'homme est libre, et il n'y a pas de grâce, ou il y a une grâce qui décide, et l'homme ne mérite pas son sort, qu'il soit sauvé ou damné. Cette alternative, qui est constamment au cœur des*** **Provinciales***, est la pierre de touche de toute philosophie. Il vient toujours un moment où il faut choisir entre le « donné » et l' « acquis » ; et plus nombreux seront toujours ceux qui, comme les Jésuites, choisiront la solution de l'acquis compréhensible à l'incompréhensible donné.*[12]

Rosset montre la contradiction qui règne dans un monde de liberté, qui finit par nier l'existence de la grâce divine, par un excès de confiance dans l'humain, grâce qu'on peut remplacer par le tragique sans modifier les arguments. En contrepartie, Rosset trouve chez Pascal, une réaffirmation de l'être tragique à partir du « donné » et de la reconnaissance de la grâce (argument qu'il avait déjà présenté dans *La philosophie tragique).* Ce qui libère du poids de la liberté et redonne une nouvelle innocence (absence de culpabilité). Ainsi Rosset envisage deux lignes de pensée : d'une part une vision entièrement tragique, qui accepte un humain qui marche aveuglement dans le monde (une nuit derrière et devant) puisqu'il est soumis à des forces qu'il méconnaît (grâce, Providence, tragique), et d'autre part, une vision morale qui croit à des illusions telles que la responsabilité et la liberté. Celle-ci pense à un individu avec les yeux ouverts, avec la conscience de son passé et de son avenir.

---

[12] Rosset, *Ibid,* p.11.

Alors si Rosset parle explicitement de Pascal pour confirmer des aspects propres à sa philosophie tragique, il va rester fidèle au penseur des *Provinciales,* pendant des années, et on le retrouve dans l'un des appendices de *Logique du pire,* où Rosset décrit Pascal comme un philosophe du hasard.

2. Un philosophe sceptique

Une année plus tard, à la présentation des *Provinciales,* Rosset laisse un témoignage de son approche de Lucien de Samosate dont il publie la présentation et notes du livre *Philosophes à vendre et autres écrits satyriques* (1965). [13] Avec cette approche Rosset réaffirme son côté polémique et rebelle, puisque comme lui-même le montrera, ce philosophe ancien, est la rencontre avec l'incroyance (*Eloge du parasite*[14], un des textes de Lucien peut servir aussi d'exemple) absolue. Ainsi indiquer la présence de Lucien dans une cartographie de la pensée de Rosset signifie, également, exalter un axe sceptique propre aussi à sa philosophie : celui qui l'empêche depuis son premier livre de croire à l'amélioration de l'humanité et de soupçonner la liberté humaine d'être illusoire.

Dans la présentation de Rosset à l'ouvrage de Lucien, il nous montre comment celui-ci critique le médecin qui croit apporter à nouveau la santé, le philosophe qui pense qu'il renouvelle la connaissance, ou le riche qui est convaincu que sa richesse lui procurera un nouveau bonheur. Pour Lucien, selon

[13] Né à Samosate, dans la province romaine de Syrie, où son existence s'étend entre les années 120 et 200 de notre ère (époque de l'empereur Marc-Aurèle).
[14] Lucien, *Eloge du parasite,* (première édition 1887), Paris, Sillage, 2014.

Rosset, cet espoir ne se fonde que dans la croyance de la différence et une méconnaissance de l'expérience du même, qui en réalité est la seule qui gouverne le monde. Ainsi la vision sceptique à la manière de Lucien, tombe dans une philosophie du même d'où a disparu toute idée d'espoir.

Rosset amplifie le regard de Lucien à propos de ce sujet avec sa conception de la mort. Si l'on part du principe qu'il y a une éternelle quiétude des choses (comme le propose une philosophie du même), on dédramatise la mort qui cesse d'être le grand événement et devient insignifiant. Alors pour comprendre cette approche à la mort, Rosset attire notre attention sur un fragment de Lucien que nous voulons analyser parce qu'il contient plusieurs aspects, non seulement propre à ce philosophe, mais qui éclairent la propre perspective de Rosset :

> **Il me sembla que la vie des hommes est une longue procession, dont la Fortune ordonne et règle les rangs, assignant à chacun de ceux qui la composent leurs différents costumes. Elle prend l'un au hasard, l'habille en roi, lui met une tiare sur la tête, lui donne une escorte, lui ceint le front d'un diadème; elle revêt l'autre d'un habit d'esclave, pare celui-là des grâces de la beauté, rend celui-ci laid et ridicule : car il faut de la variété dans le spectacle (…) Mais, quand la procession est finie, chacun, rendant sa parure et dépouillant ses vêtements empruntés, redevient ce qu'il était auparavant, sans différer en rien de son voisin.** [15]

[15] « Ménippe ou la Nécromancie », § 16 in Lucien, *Philosophes à vendre et autres écrits satiriques,* Présentation et notes par Clément Rosset, Jean-Jacques Pauvert, Hollande, 1965, p. 10.

Rosset indique que ce texte a donné lieu à deux lectures différentes. D'une part, le regard moral (stoïcien), qui envisage dans le texte de Lucien une vision de la mort comme le moyen de se libérer des vanités éphémères (les rôles sociaux). Ainsi la mort serait la transition de l'artifice et de l'instable vers le stable : l'âme ou l'être. Rosset accuse ce regard métaphysique (recherche de l'éternel), qui utilise le texte de Lucien pour mépriser la vie, en disant que la mort est enfin la libération de toutes les vanités, pour arriver à une communauté des âmes.

D'autre part, la lecture sceptique, à laquelle Rosset lui-même adhère, envisage la mort comment le retour à l'uniformité, au Chaos primordial. Dans le monde que Rosset nous fait voir à travers Lucien, les morts se promènent, parlent entre eux dans une uniformité plus authentique que celle des vivants. Ils ne s'occultent plus, ils ne se cachent plus, ils ne s'enferment pas dans des rôles sociaux qui empêchent le contact : ils sont dans une uniformité indifférenciée. Donc, ce qui a disparu ce n'est pas la vie, mais la différence entre les individus, de telle sorte que si l'on parle d'égalitarisme dans la mort, on ne fait pas allusion à l'idée que nous serons tous morts, mais à une proximité entre les individus où la différence sociale n'existe plus. Ainsi la mort ne fait que mettre en évidence une philosophie du même. Mais pourquoi Rosset met-il l'accent sur cette idée ? Pourquoi a-t-il cessé de parler de la mort comme l'événement tragique, tel qu'il la concevait dans *La philosophie tragique* pour tomber dans cette indifférenciation qui s'ouvre avec la mort ? Avant tout, on n'est pas face à un discours spiritiste, ni face à un discours stoïcien qui fait appel au suicide et à l'abandon de la vie. Ce que Rosset trouve chez Lucien, c'est une philosophie du même qui lui permet d'envisager une intuition plus profonde, celle qui mène au hasard primordial.

Mais que signifie ce terme ? Rosset l'énoncera plus tard (*Logique du pire* et *L'anti-nature*) comme l'activité de la matière, or dans la présentation de Lucien, on n'en trouve qu'une courte allusion, entrevue à travers l'idée de la mort. Ainsi avec la mort, s'opère un retour à la matière où il n'y a plus de hiérarchie, de différence des espèces ou des êtres. On dit partant, que c'est une intuition, parce que cette activité de la matière reste insaisissable dans l'indéterminé, et ne se donne à notre regard uniquement que dans le déterminé, sous la forme des êtres et des événements. Cependant Rosset commence à s'ouvrir un chemin, vers ce terrain (le hasard) aussi glissant, où il n'y a plus de vie, ni d'êtres ni de monde.

Ainsi il y a chez Rosset une mise en question des croyances, de la morale, des utopies, ce qui la lecture de Lucien ne fait que renforcer. Donc l'on voit comment la philosophie tragique que Rosset est en train de construire (1965), est très critique puisqu'elle interpelle notre rapport avec l'anthropocentrisme (la liberté humaine), la politique, ou bien toutes les formes de croyance, nous laissant chaque fois devant un monde dépeuplé des tous ces lieux communs : la liberté, le progrès de l'humanité, la capacité de nous conduire vers le Bien. Alors si tous ces aspects résonnent dans une philosophie hégélienne, on peut affirmer que Rosset se met à l'opposer, ce qui signifie, comme il l'avoue lui-même, qu'il se range plutôt du côté de Schopenhauer.

Ainsi une cartographie de la pensée de Rosset doit maintenant en venir à l'importance de la philosophie de Schopenhauer. D'abord Rosset montre son intérêt pour l'écrivain du *Monde comme volonté et représentation* en 1964 dans un articlé intitulé « Le sentiment de l'absurde dans la philosophie de

Schopenhauer ». [16] Ainsi il esquisse pour la première fois le terme « absurde », à partir duquel Rosset donnera une nouvelle interprétation de Schopenhauer. Egalement, il réactualise cette perspective avec sa thèse de troisième cycle à la Sorbonne qu'il intitule : *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, thèse soutenue en 1967 – donc sept ans après la publication de *La philosophie tragique*, thèse rédigée sous la direction de Vladimir Jankélévitch. Enfin, à la même époque, il publie *L'Esthétique de Schopenhauer* (1969).[17]

Même si, comme nous l'avons dit, nous n'avons pas l'intention dans ce chapitre d'expliquer les concepts de Rosset, mais uniquement de faire apparaître les lignes qui traversent sa pensée, il s'agit d'attirer l'attention sur la phrase qui apparaît sur la quatrième de couverture du livre *Schopenhauer, philosophe de l'absurde,* sur laquelle on peut lire : « il ne faut pas compter sur le philosophe pour trouver des raisons de vivre ». C'est-à-dire une insouciance complète à l'égard des humains, une récusation de toute idée de consolation. De telle sorte que l'intérêt de Rosset se concentre sur Schopenhauer justement parce qu'il arrive à confirmer et à renforcer avec lui, les intuitions de son premier livre (*La philosophie tragique).* C'est ainsi qu'en énonçant cette phrase, il reconnaît un philosophe que comme lui, ne donne aucune espoir à l'humanité et que plutôt la trouve soumise aux forces du tragique. Ainsi tous les aspects à travers lesquels Rosset bâtit son idée d'une philosophie tragique (irresponsable, irraisonné, sans

[16] Rosset, "Le sentiment de l'absurde dans la philosophie de Schopenhauer" in *Revue de Métaphysique et de Morale,* n° 69, Paris, 1964.
[17] Le rapport avec Schopenhauer n'est pas circonstanciel, il reste présent pendant des années. C'est ainsi que Rosset revient sur lui dans l'article : « Actualité de Schopenhauer » in *Critique,* n° 499, décembre 1988, p. 963-964. Egalement, en 2001, a été publié le l'ouvrage *Ecrits sur Schopenhauer,* Paris, PUF, qui regroupe ses travaux de jeunesse sur ce philosophe : *Schopenhauer, philosophe de l'absurde* et *L'esthétique de Schopenhauer,* avec un nouvel texte intitulé : *Schopenhauer.*

sens, entre autres), il va les retrouver chez Schopenhauer, sauf un aspect très important, « la joie », concept clé de sa pensée que Rosset reprendra à Nietzsche.

La pensée de Schopenhauer, vu à travers Rosset, peut être considérée aussi comme sceptique parce qu'elle est met en question toutes nos croyances à la manière de Lucien, comme Rosset le montrait pour ce dernier. Ce qui signifie aussi que la philosophie tragique que Rosset nous propose comporte aussi un côté sceptique, où ne reste aucun lieu confortable pour sauvegarder l'humanité et au contraire, on doit admettre que le monde est tragique.

3. Un philosophe apolitique

On doit donc l'affirmer : Rosset est un philosophe apolitique parce que s'il commence à écrire en 1960, il n'est touché ni par les deux discours forts à l'époque (le marxisme et la psychanalyse) ni par le mouvement de mai 68, et préfère au contraire se réaffirmer dans des termes qui montrent l'insignifiance humaine : le hasard, le tragique, le réel. Chacun de ces aspects échappent complètement à l'intention de contrôle, parce qu'ils sont avant tout, incontrôlables. Or, on peut affirmer que dans la plupart des cas, Rosset décrit une philosophie où l'humain est absent ce qui fait aussi de lui un philosophe anti-moderne (au sens où il nous interdit de penser qu'il puisse y avoir un sujet au sens moderne de sujet qui puisse agir, sujet volontaire doté de libre-arbitre). De même qu'on l'a vu dénoncer les différents types d'illusions : la responsabilité morale, le principe de cause et de fin, le sens (des événements ou de l'histoire), on se trouve tout aussi disposé à effacer un autre type d'illusion : la politique (comprise comme discours idéologiques qui cherchent à améliorer les humains). Rosset casse ainsi

une autre forme d'espoir qui pouvait faire penser que le monde arrêtera d'être tragique, pour être enfin lavé de ce sentiment (tel que le pensait Hegel). De telle sorte que si l'on affirmait que Rosset nie les illusions, on peut soutenir également, qu'il attaque toute possibilité de croyance : il ne croit pas à la volonté de l'humanité à être meilleure, ni à la volonté des individus à s'autogouverner. De telle sorte que si comme on l'a affirmé, il ne participe pas de l'enthousiasme pour le marxisme et la psychanalyse, Rosset vit, comme toute sa génération, le dévoilement des régimes communistes tels que la Russie et la Chine, qui à la fin des années soixante-dix, sont passés du statut de porteurs d'espoir de l'humanité pour devenir des expressions d'autoritarisme, de régimes totalitaires.[18] Aspects parmi lesquels Rosset conclut que la politique, n'est que la dispute entre des groupes pour le contrôle du pouvoir, ou bien que « les gens frappés par le virus du bien sont les plus dangereux pour autrui »[19]. On retrouve une plus grande élaboration de ses idées à propos de ce sujet dans son livre *La philosophie et les sortilèges* (1985), où il consacre un chapitre aux « remarques sur le pouvoir ».

Ainsi si sous un certain angle, on peut définir Rosset comme un sceptique, on considère que cet aspect est plus remarquable dans son désintérêt de la politique et les analyses du pouvoir, dont il signale le caractère artificiel et arbitraire. Nous voudrions alors résumer les cinq aspects qui font dire à Rosset que le pouvoir est un discours sans sujet ou un système de signes sans « contenu ». 1) Il est la représentation d'un objet non représentable, parce que le roi et son pouvoir forment un seul être. Alors à partir d'expressions telles que :

---

[18] Glucksmann, André. *La Cuisinière et le Mangeur d'hommes* : *essai sur l'Etat, le marxisme et les champs de concentration*, Paris, Seuil, 1975.

[19] Lacroix, Alexandre, Entretien « Le réel finit toujours par prendre sa revanche » in *Philosophie Magazine* N° 17, mars 2008, p. 60.

« César est César », « Ceci est mon corps » ou « L'Etat c'est moi, »[20] Rosset déduit non seulement le caractère mystérieux du pouvoir, mais aussi son caractère tautologique, il fait unité avec celui qui le possède, d'où sa condition arbitraire et artificielle. 2) Si l'essence du pouvoir s'épuise dans sa propre représentation et « la personne royale se dissout en ses propres images », il montre un deuxième paradoxe : le roi est celui qui manque toujours, c'est-à-dire sa place peut être occupée par le roi actuel ou n'importe quel autre, parce que son autorité provient de son seul exercice. 3) Si le pouvoir ne se soutient que par une image, il est complètement fragile. 4) Etant fragile le pouvoir ne peut compter qu'avec les sources de l'imagination pour agir. 5) Si l'on accepte que le pouvoir est juste une image, on doit conclure qu'il se passe de tout fondement. On voudrait finir cette énumération avec une citation de Rosset qui nous dit : « Mais dans tous les cas il constitue une *personne* – au double sens du mot : à la fois un certain être et nul être – qui incarne indistinctement le pouvoir et sa légitimité. » [21] Cette analyse très restreinte du pouvoir, démontre l'incroyance de Rosset, pour les changements politiques ou par une prise de pouvoir d'un groupe qui serait plus juste. Je crois donc que l'on peut bien appliquer ici le mot de Montaigne, mieux vaut être conservateur qu'utopiste, parce qu'il préfère être pris pour un philosophe de droite, que pour quelqu'un qui croit au changement de l'humanité. [22] Alors, face à la « conscience politique », il s'incline de préférence vers des thématiques qui sont hors du contrôle des humains : le hasard et le réel (qui n'est pas pour lui, une construction de l'action du sujet du matérialisme historique), avec lesquels il

[20] Pour faire ces remarques sur le pouvoir Rosset s'inspire des travaux de Louis Marin : *La critique du discours,* études sur la *Logique de Port-Royal* et les *Pensées* de Pascal, Paris, Minuit, 1975 ; *Le portrait du roi,* Paris, Minuit, 1981.
[21] Rosset, *PS,* 32.
[22] Lacroix, Alexandre, *op. cit.,* p. 60.

démontre l'insignifiance de l'action humaine. Or Rosset nous dira : « j'ai tendance à penser que l'obsession de l'idée de guérison des maux guérissables est quelquefois un phénomène qui consiste à occulter la présence des maux non guérissables. »[23] De telle sorte que si pour certains esprits, la politique peut servir de remède contre le tragique, Rosset casse tout espoir et nous dit que ces maux non guérissables demeurent à jamais chez les humains.

4. Le philosophe du principe de cruauté

Dans une cartographie de la pensée de Rosset, le principe de cruauté joue un rôle fondamental puisque il est présent depuis son premier livre jusqu'au dernier. Ainsi parler du tragique, du hasard ou du réel revient à énoncer des « vérités » indésirables, puisque pour Rosset ces termes sont l'expression même de l'indéterminisme et l'incertain, ce qui aux yeux de Rosset semble insupportable pour les humains. Ceux-ci préfèrent nier les évidences, que d'accepter l'incertitude donc ils lui préfèrent la plus pauvre des croyances, comme si la désolation d'un monde incertain leur restait insupportable. Ainsi selon Rosset, les humains ont besoin de saisir quelque chose, de mettre en sécurité une petite vérité, qui les libère de l'angoisse d'un monde dépeuplé de certitudes. C'est en ce sens que Rosset lit *Dialogues sur la religion naturelle* de David Hume, dont il a fait la

[23] Clément Rosset entretien avec Maryline Desbiolles. «Soyez heureux : tout va mal » in clementrossetblogspot. com. Il a été publié primitivement dans la revue *République des Lettres* n° 2, avril 1994.

présentation et notes en 1964. Il trouve dans cette œuvre une critique de la critique de la religion qui, à partir la raison des Lumières, ne fait que remplacer une croyance par une autre croyance. Ainsi le théisme et la superstition ont un fond commun : la passion des humains à croire. Dans cette mesure que Rosset, en tant qu'interprète d'Hume, nous assure :

> **La critique de la religion au XVIIIe siècle a remplacé la religion révélée – ou *a priori* – par la religion naturelle, qui repose sur un argument *a posteriori :* la manifestation d'un *dessein* visible dans l'univers, déduit, en quelque sorte, de la simple expérience. Ce dessein se manifeste sous une double forme : dessein *intelligent,* qui se déduit de l'analogie entre le monde et une machine créée par l'industrie humaine (voyez Voltaire), et dessein *moral,* visible dans la bienveillance de la nature à l'égard de ses créatures (voyez Rousseau). Pour Hume, cette critique de la religion par le théisme est illusoire, et l'objet des *Dialogues* est précisément de montrer que de toutes façons, qu'elle s'exprime sous une forme *a priori* ou *a posteriori,* l'idée de dessein est toujours *l'hypothèse religieuse fondamentale.*[24]**

L'époque des Lumières continue de répondre à la tendance humaine à la croyance, comme c'est le cas de l'idée de Nature implicite à l'univers ou à l'humain. Après Rosset, Hume trouve que ce siècle qui dénonce en apparence les superstitions, peut se constituer un jour en une Eglise plus oppressante. C'est dans

---

[24] Rosset, « Présentation et notes » in David Hume, *Dialogues sur la religion naturelle, suivis de deux Essais,* Hollande, PUF, 1964, p. 11-12. Rosset suit l'idée de Hume du culte d'une nature fondée sur une raison comme la perpétuation de l'esprit religieux, dans *LP,* 159.

ce sens qu'il nous montre comment *Les dialogues* entre Cléanthe, Déméa et Philon, cherchent à démasquer cette nouvelle forme de religion. Alors si d'une part Cléanthe propose quatre analogies qui rassemblent un ordre général de l'univers avec l'industrie humaine, pour sa part, Philon démontre qu'elles n'ont aucun fondement et qu'elles proviennent toutes d'une idée abstraite, semblable à celle qui inspire la superstition, que l'individu de raison doit dénoncer.

Pour mieux nous faire comprendre, rappelons ces quatre idées, qui selon Rosset, servent de fondement à Hume pour réfuter la religion naturelle. 1) L'analogie entre un dessein divin et un dessein humain n'a aucun fondement, puisqu'il y subsiste une différence de nature irréductible entre eux. 2) À l'idée de dessein comme principe d'existence, Philon oppose la critique de l'idée de causalité. 3) À l'idée d'ordre, Philon se demande pourquoi il faut s'arrêter sur la raison et non sur un autre principe. 4) La merveilleuse adaptation dont parlent les théistes n'est pas la preuve d'un dessein intelligent, mais juste l'évidence du processus d'adaptation des choses existantes. Tous ces aspects conduisent Rosset à déduire un principe tragique : « une absence de nécessité absolue au regard même des exigences de la vie ». De telle sorte qu'entre un dieu bon, un dieu malin, un dieu bon et malin ou un dieu ni bon ni malin, c'est cette dernière caractéristique qui est la plus plausible.

A travers Hume, Rosset retient des caractéristiques qui l'intéressent pour composer sa propre philosophie tragique : l'absence de cause et de finalité, ce qui se traduit également par l'absence d'un ordre ou d'une Nature préalables et par conséquent l'acceptation de l'artifice implicite à toutes choses humaines, même celles qui croient être maîtrisées par la raison. De telle sorte qu'en nous présentant la réfutation de ces quatre analogies, on peut voir comment Rosset revient sur

l'argument fondamental qu'il envisage quelques années plus tard et sur lequel il revient à plusieurs reprises : l'artificiel de toute idée de Nature, qu'il trouvera chez des penseurs tels Machiavel ou Baltasar Gracián, ainsi que dans les tragiques du XVIIe siècle français tels que Molière et Racine. Mais cette idée revient aussi dans la période de ses études sur Schopenhauer ou dans son approche de Nietzsche.

En général cette valorisation de l'artifice est cruelle parce qu'elle touche la tendance humaine à la croyance, et par conséquent, laisse les humains soumis à l'incertitude de leurs propres constructions. Ainsi sous le principe d'incertitude il n'y a pas de dessein, d'ordre ou de Nature, ce qui implique que la connaissance est soumise à des arguments temporels donnés par des humains avec une vision très restreinte. Ainsi le principe de cruauté ne fait aucune concession parce qu'il implique la faiblesse du savoir, comme le fait ici Rosset, et l'incertitude qui entache chaque énoncé philosophique. Il est peut-être aussi cruel d'attaquer directement l'intolérance des hommes à l'incertitude, de leur dire que leurs plus profondes « vérités » d'aujourd'hui n'auront demain aucune valeur, et que tous leurs fanatismes ne sont que de mauvaises tactiques pour cacher leur scepticisme malheureux.

Ainsi un principe de cruauté émerge des territoires mystérieux de la sensibilité humaine, et nous porte à nous demander pourquoi nous ne pouvons pas vivre dans l'incertitude totale ? Pourquoi l'évidence du réel nous paraît tellement intolérable ? Ou bien comment habituer les humains à supporter les pires des discours ? C'est dans ce sens qu'une philosophie tragique à la manière de Rosset ne cherche pas à convaincre un grand public de sortir de la certitude - puisque cela serait aller à contre-courant de l'attitude très répandue chez les humains qui ont une vocation pour la servitude (par leur profonde adhésion à n'importe quelle

idée) -, sinon de toucher ceux qui sont déjà porteurs d'un sentiment tragique, et leur donner les moyens pour qu'eux-mêmes expriment leurs sentiments face à leur propre conscience de l'unicité du réel ou par rapport à leur propre incrédulité. Ainsi un principe de cruauté à la manière de Rosset a comme but de dire de manière âpre les « pires des vérités », ce qu'il nous explique avec la tautologie du réel, sans pour autant avoir l'intention de modifier cette réalité qu'il regarde.

On voit comment Rosset, pour sa part, a trouvé les moyens pour exprimer sa propre incertitude face à la connaissance, en produisant, depuis le départ, une facette d'écrivain cynique et provocateur à travers le style du pamphlet. Nous voulons ici attirer l'attention sur trois textes, en particulier : *Lettre sur les Chimpanzés* (1965)*, Une passion homicide* (1969)*, Les matinées Structuralistes* (1969). [25] Le premier de ces pamphlets, qui a d'ailleurs été très bien reçu par ses amis[26], est une mise en question des catéchismes humanistes de l'époque, qui pensaient conduire l'humain vers la perfection.[27] Ainsi Rosset ridiculise un certain hégélianisme qui croyait au progrès de l'humanité, en égalant

[25] Parmi ces trois pamphlets on peut inclure *Précis de philosophie moderne,* (1968) apparu sous le pseudonyme de Roboald Marcas.

[26] Dans la correspondance reçue par Rosset on trouve que Marcel Aymé, Cioran, Deleuze et François Châtelet, entre autres, célèbrent l'apparition de ce petit livre. Cf. Fonds Clément Rosset, Bibliothèque Nationale de France, Richelieu, Correspondance Reçue. Ils voient dans cet ouvrage la veine cynique et humoristique présente dans l'écriture de Rosset. C'est dans ce sens que Deleuze trouve dans *Lettre sur les Chimpanzés,* une nouvelle forme de faire de la philosophie. Cf. Rosset, « Correspondance reçu », Deleuze, (26/02/66).

[27] A tous les problèmes qui font le chagrin des singes : enchaînés, ridiculisés, mal soignés, Rosset ajoute la négation des droits les plus élémentaires : droit à la défense, à la parole, à l'expression, droit de réunion et d'accès à la culture, tandis que pour les discours humanistes ce ne sont que des animaux. Or il continue dans le même sens : « Je le répète, il semble que la plupart des esprits lucides et généreux continuent d'ignorer, ou de vouloir ignorer, l'urgence de la question. Eh quoi ! Notre siècle pourra s'honorer d'avoir vu naître Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, Saint-Exupéry et Teilhard de Chardin, André Siegfried et le père Daniélou, Albert Schweitzer et Albert Camus, bref toute une pléiade d'esprits avancés et universels, - et pas une voix, pas une seule, ne sera élevée en faveur de la plus sous-déshéritée des populations d'Afrique ! ». Rosset, *Lettre sur les chimpanzés,* p. 20-21. Comme nous le dit Rosset dans la préface à la deuxième édition, certains esprits crédules ont pensé qu'il prenait parti pour les droits des singes, et d'autres y décèlent la défense des droits occidentaux menacés par l'influence des populations de couleur. Mais en réalité ce qu'il cherchait, c'était de mettre en question les penseurs à la mode et ainsi introduire de la différence, soit à travers l'humour ou la provocation, dans une ambiance intellectuelle qui lui semble trop homogène.

les droits des humains et ceux des chimpanzés. De cette manière, il conteste l'excès de sensibilité de ses contemporains face à l'injustice des humains et invente tout un discours où il propose de parler des injustices vis-à-vis des chimpanzés et de leur donner des droits. Par ce moyen, il veut attirer l'attention sur une conception périmée de l'humanisme, dont il nous dit :

> **…au sens étroit du terme, apparaît donc enfin comme un *piège* où s'est réfugié tout ce qui restait de notre anthropomorphisme originel. Le temps est venu de la remplacer par une notion plus adaptée aux réalités, plus féconde pour l'avenir.** [28]

On voit revenir avec Rosset la figure du sceptique qui se moque des discours établis et les ridiculise. C'est donc en ce sens qu'on considère que le principe d'incertitude qu'il décrit dans *Principe de Cruauté* est déjà présent à cette époque-là, où il est incapable de croire aux discours qui remplissent les salles de conférences. C'est dans le même sens qu'apparaissent ses chroniques recueillies dans le livre *Une passion homicide*, [29] qui proviennent de sa collaboration avec *Le Nouvel Observateur.* Si elles ne semblent pas aujourd'hui aussi choquantes, ces chroniques n'étaient pas bien reçues par le public de cet hebdomadaire, au point qu'il mit fin à sa collaboration après quelques mois (entre décembre 1969 et avril 1970). Il commence ainsi à bâtir, malgré lui, une image de penseur réactionnaire, quand en réalité, ce qui conduit son écriture, c'est le scepticisme, qui l'empêche

[28] Rosset, *Ibid.,* p. 25.
[29] Rosset, *Une passion homicide,* Paris, PUF, 2008.

de prendre sérieusement un grand nombre des discours et de textes à la mode. Sous cette même perspective il faut lire son pamphlet, *Les matinées structuralistes,*[30] texte qu'il écrit comme une pièce de théâtre, pour se moquer du discours structuraliste et de ces représentants à l'époque, par ailleurs, très facilement identifiables (Michel Serres ou Jacques Derrida, entre autres). A ce texte vient s'ajouter un petit essai que Rosset appelle le *Discours sur l'écrithure* dans lequel il ridiculise le style de Derrida, ce qui lui attire la colère du penseur. Si l'on revient sur cette époque, Rosset était un élève de l'Ecole Normale Supérieure alors que Derrida était professeur assistant. Pour sa part, Althusser était son directeur, cependant Rosset les met en scène dans une pièce de théâtre, où se mélange le scepticisme, le principe de cruauté et l'irrévérence Rosset ne s'habitue pas aux les discours de son époque : ni le matérialisme historique, ni la psychanalyse, ni le structuralisme n'attirent son attention, et il préfère donc une approche qu'il arrive à exprimer à travers ses pamphlets satiriques. Il faut insister sur le fait que Rosset ne propose rien en particulier dans ces pamphlets, mais qu'il fait plutôt des jeux de langage et répète de manière exagérée les doctrines de la psychanalyse et du matérialisme dialectique. Il s'écarte ainsi des modes de son époque et devient par ce même biais un personnage polémique.

5. La composition de l'écrire

[30] Rosset, *Les matinées Structuralistes,* Paris, Robert Laffont, 1969.

Rosset analyse dans son livre *Le choix de mots* (1995), [31] l'exercice de l'écriture à partir de deux aspects : l'effort qu'elle implique et son inutilité. Aspects où l'on voit réapparaître le pessimisme de Rosset et sa tendance à désillusionner, puisqu'il ne prend pas l'exercice de l'écriture comme un plaisir (si bien on sait qu'il le prend), mais à partir de ses côtés négatifs. Ensuite, Rosset dira qu'il n'écrit pas avec un but précis, mais uniquement pour éclairer des pensées qui parfois, l'obsèdent, sans avoir la certitude que de l'autre côté, un lecteur portera intérêt aux mêmes problèmes. Toutefois, si l'écriture émerge d'une quête personnelle, elle peut s'évanouir comme un souffle, si elle ne trouve pas de résonances, de points communs, d'intersections avec d'autres individus. De telle sorte que l'écriture n'a d'existence qu'en tant qu'elle est reconnue, refaite, transformée. Enfin, Rosset applique à l'écriture sa théorie du réel : elle est unique, sans rien de préalable, sans double, dans le même sens qu'une matière pure cherche à produire un effet esthétique, ou des sons à produire de la musique. C'est en ce sens que pour Rosset l'écriture est comme le réel, une singularité qui déplie la pensée dans son processus d'élaboration, qui ne se différencie pas de la pensée, parce que c'est à partir du subtil rapport entre les mots que va s'éclairer l'idée auparavant inexistante. Ce qui signifie que pour Rosset sa pensée se fait donc avec sa propre écriture sans avoir une idée préalable : l'écriture est, par conséquent, la pensée en action, qui s'active par le rapport avec de textes philosophiques et littéraires au même niveau d'égalité. Ceci est clairement visible dans ses textes où il n'a aucun problème à citer une oeuvre de philosophie classique à côté d'un roman. Ainsi pour Rosset, la bonne écriture est celle qui surgit à partir de la combinaison entre la pénétration philosophique et la clarté littéraire.

[31] Rosset, *Le choix de mots*, Paris, Minuit, 1995.

De cette manière, il arrive à être plus proche de l'essai philosophique que du texte théorique, et par ce biais, il donne sa propre empreinte à la philosophie tragique, qui cherche toujours des nouvelles formes expressives : l'aphorisme, chez Nietzsche ou l'essai chez Montaigne, sans passer forcement par le texte théorique argumentatif et démonstratif. On peut considérer alors que Rosset propose une combinaison entre l'essai et l'aphorisme, où ne manque pas une philosophie explicative, ni la beauté et la précision de la parole.[32] Pour réussir, il met en jeu les matériaux spécifiques de son propre atelier : d'une part, des références musicales, plastiques ou littéraires, et d'autre part, des références moins orthodoxes comme celles qui proviennent de la bande dessinée de Hergé. De telle sorte que si les premières sont habituelles dans l'écriture philosophique – qui se nourrit de ce qui n'est pas philosophique -, la bande dessinée est un outil inhabituel très particulier et précieux pour Rosset, qui crée un soupçon, pour certains regards sérieux, à l'égard de sa propre écriture. Car il l'emploie pour parler des problèmes très chers à sa pensée comme ceux du réel et son double. C'est le cas de *L'Oreille cassée* de Hergé,[33] qui a comme point de départ le vol d'un fétiche au Musée royal d'Art et d'Histoire de Bruxelles, à partir duquel vont

[32] A l'époque contemporaine, on peut rapprocher Rosset de Frédéric Schiffter qui pratique lui aussi, une forme d'essai philosophique qui est à l'opposé du *chichi* dont nous parle Rosset : l'art de la complication propre du discours métaphysique qui s'est inventé un langage encrypté pour refuser la simplicité du réel.

[33] Sixième album de bande dessinée des aventures de Tintin, prépublié en noir et blanc du 5 décembre au 25 février 1937. Rosset trouve chez Hergé un autre problème propre à la négation du réel : l'objet du désir, qui est éternellement ailleurs, et nous fait porter un regard distrait sur l'ici. Il cite, entre autres, les albums : *Le secret de la Licorne, Le Trésor de Rackham le Rouge.* Cf. Rosset, *ER,* 95. Egalement, dans son livre *Route de Nuit. Episodes cliniques,* Rosset compare une musique funèbre qui résonne dans sa tête et, qui annonce à l'avance la mort, avec celle de *Les cigares du pharaon* de Hergé où les maharadjahs luttent contre les trafiquant de drogues. Rosset, *Ibid,* p. 95. Dans ce même travail, Rosset reprend la bande dessinée crée par Edgard P. Jacobs, *Blake et Mortimer*, en particulier l'album le « piège diabolique » qui décrit une machine à voyager dans le temps où le levier qui commande le temps présent a été déréglé volontairement par Miloch, donc chaque fois que Mortimer met le temps présent, il ne voit qu'une série d'images appartenant à des temps différents. Rosset nous rappelle cet album qui fait partie de ses rêves hyperactifs de l'époque où le plus évident est l'absence de sa propre réalité. Cf. Rosset, *Ibid,* p. 34-35.

se reproduire à l'infini les doubles, parmi lesquels l'original a disparu. Alors la tâche de Tintin est de restituer au Musée la pièce qui a était volée, et pour ce faire, il s'embarque pour l'Amérique du Sud d'où provient le fétiche. Ce qui différencie l'original de ses doubles - information que Tintin méconnaît - c'est un diamant qu'il y a à l'intérieur du fétiche et qui est la raison de son vol. Après de longues recherches Tintin arrive à trouver la piste de l'original, qui a été acheté par un riche américain, qui va le perdre dans son voyage de retour, puisque le fétiche est cassé et que son diamant tombe dans la mer. Cette historie de vrai/faux qui permet à Hergé de raconter les aventures de Tintin en Amérique du Sud, sert à Rosset pour penser le rapport entre l'Être et les apparences. La statuette qui se casse sans avoir été restituée au Musée, est pour Rosset un moyen de désillusionner les hommes d'une rencontre avec un original : l'Être (L'Idée) qui banalise les choses du monde. Alors il va dire, à travers Tintin, que l'original a perdu son éclat, et qu'il est inutile de faire la séparation entre des originaux et des copies, parce qu'ils ne restent que des apparences qui sont vues pour une philosophie du réel, comme des singularités originales. De telle sorte que pour Rosset, les aventures de Tintin sont la preuve que le monde n'est que de copies, de doubles singuliers, où l'original est à jamais invisible. Alors le réel dont s'occupe Rosset est peuplé par tous les artifices, de tous les « faux » produits par les humains. Ainsi le fétiche propre à *L'Oreille cassée* n'est que l'évidence de l'échec d'un monde qui se croit la copie d'un original perdu. Ainsi à partir de Tintin, Rosset fait sa propre inversion du platonisme (il n'y a pas des Idées, uniquement des apparences) :

> **Le fétiche est essentiellement un artifice, un *ficticium :* il est l'artifice à la place du naturel, l'idole à la place du dieu, le double**

à la place du modèle, le mirage ensorceleur à la place de la réalité tangible; bref, il est, par définition, le trompe-l'œil, le faux. Comment, dans ces conditions, pourrait-il y avoir des fétiches « authentiques », des fétiches originaux, qui ne contreferaient aucun modèle ? Il n'y a pas, il ne peut y avoir de « premier fétiche » ; un tel objet ne saurait rien signifier d'autre qu'une rigoureuse contradiction logique, une *contradictio in terminis.* On ne s'étonnera donc plus que les héros de *L'Oreille cassée,* en quête de fétiche original, c'est-à-dire d'un objet proprement inconcevable, peinent tant à y mettre la main.[34]

Avec l'histoire de Tintin, on peut voir comment Rosset trouve les problèmes qui l'intéressent, non pas uniquement dans des textes philosophiques, mais également dans des récits populaires et enfantins. Ainsi la poursuite d'un originel, n'est qu'une illusion, propre d'une logique d'oppositions où il y a un originel et une copie. Donc si ce problème a sa propre lourdeur philosophique, il peut être traité de manière très simple et ainsi démolir toute la logique des antinomies platoniciennes. De telle manière qu'en revenant sur Tintin, Rosset met en surface un des deux aspects qui travaillent son écriture : 1° la simplicité propre à sa philosophie, 2°, le rapport avec des thématiques qui perturbent à tel point les humains qu'ils apparaissent déjà dans les contes pour enfants. Sa philosophie garde une fraîcheur enfantine et adolescente, puisqu'on voit que ses questions sont tellement simples, mais à la fois tellement fondamentales, qu'elles sont au départ

[34] Rosset, *ER,* 95. Cette citation fait partie du post-scriptum au *Réel et son Double,* publié en 2008. Alors bien que ce livre appartienne aux textes de jeunesse de Rosset (1976), il ne cesse pas de revenir sur lui et de le nourrir avec des nouvelles réflexions. *Le Réel et son Double,* Gallimard, 1984, édition revue et augmenté, Paris, Minuit, 2008.

et à la fin de toute réflexion philosophique. On constate par ailleurs que l'écriture de Rosset revient sur ces sujets, mais élaborés à partir de plusieurs sources, ce qui implique qu'il n'arrive pas à leur donner une réponse définitive, mais cherche à en produire différents visages. On voit ainsi comment Rosset s'occupe sans impatience de ces sujets, cherchant dans son atelier les matériaux qui lui permettraient de renouveler ses inquiétudes, esquissées auparavant. Car d'après lui, le processus d'écriture se fait de rencontres inattendues qui garantissent la singularité de sa pensée. En d'autres termes, l'écriture de Rosset est la rencontre de matériaux inattendus qui finissent par être l'expression même du hasard : un rassemblement d'événements auxquels s'ajoutent de nouveaux événements, ce qui confirme son idée d'une philosophie qui se fait avec des semi-vérités et ce n'est pas de la banalisation, mais un passage de la profondeur à la surface. Si pour certaines tendances philosophiques, il y a des sources peu sérieuses qu'il faut laisser de côté, pour Rosset ce jugement n'a aucun fondement, puisqu'il se permet bien de circuler entre la musique, la littérature, le bande dessinée et la philosophie. On voit donc qu'au fur et à mesure que son œuvre se développe, il devient plus écrivain que philosophe, renforçant sa tendance à produire un discours qui s'accouple bien avec le réel, car comment parler d'une autre façon sur ce sujet, duquel on ne peut rien avancer, sinon seulement montrer qu'il s'agit du « même » qui devient à jamais différent ?

Rosset a ainsi trouvé la forme convenable pour parler de ses sujets préférés : le réel et le double. Il montre que le réel (et le tragique) est un sujet qui n'inquiète pas seulement la philosophie mais la littérature, le cinéma, la musique, entre autres, sources qui vont nourrir son écriture, qui se présente à nous sous forme d'essai philosophique.

Après d'avoir fait une cartographie de la pensée de Rosset et démontrer comment elle est une composition de scepticisme apolitique et d'un principe de cruauté, nous voulons inviter à lire le deuxième chapitre de cette étude, où nous montrerons la différence entre tragédie et tragique et le rôle que joue cet adjectif dans la philosophie tragique chez Rosset.

CHAPITRE II : L'ESSENCE DU TRAGIQUE CHEZ ROSSET

« C'est du sourire de Dionysos que sont nés les dieux de l'Olympe,

Mais de ses larmes que sont faits les hommes »

Nietzsche, La naissance de la tragédie.

Le premier livre de Rosset *La philosophie tragique* (1960) porte directement sur le sujet qui nous intéresse dans cette thèse, à savoir, le processus d'élaboration de la philosophie tragique. Ainsi nous voudrions consacrer ce chapitre à ce texte où nous trouverons tous les éléments à partir desquels Rosset a élaboré sa pensée du tragique. De telle sorte qu'en précisant les aspects fondamentaux à partir desquels Rosset énonce le tragique, nous pouvons envisager les concepts qui apparaissent dans les différentes phases de sa pensée. Partant, nous affirmons que la philosophie tragique est énoncée de manière explicite dans son premier livre et qu'elle reste alors implicite tout au long de son œuvre. De telle sorte que si l'on définit la philosophie tragique comme une réflexion sur la tragédie, on verra que la première conception que Rosset en donne c'est la « surprise ». L'essence du tragique, c'est un effet inattendu. De la même

Mis en forme : Droite : 1 cm

manière, lorsqu'il précise son approche au réel, il arrive à la même conclusion : le réel, c'est la surprise. Ceci nous permet d'affirmer que la philosophie tragique reste importante tout au long de son œuvre, même s'il en fait rarement mention après 1976, moment où il écrit *Le réel et son double.*

Pour préciser en quoi consiste la philosophie tragique chez Rosset, il faut tout d'abord la différencier d'autres approches qui, bien qu'utilisant la tragédie, ne sont pas pour autant liées à la vision que nous nous proposons d'aborder. En premier lieu, il y a ce que nous pouvons considérer comme la perspective historique qui récuse toute lecture philosophique du tragique, en considérant que la tragédie est inscrite dans des conditions très précises, spatiotemporelles, qu'elle doit être rapportée à son existence empirique en Grèce et qu'elle ne doit pas servir de stéréotype pour se prononcer sur des valeurs universelles. A cette lignée appartiennent les études philologiques, la littérature comparée, l'histoire et l'anthropologie, qui valorisent la dimension, si on peut dire, « ethnographique » de la tragédie comme phénomène spécifiquement grec.

Deuxièmement, on doit également différencier la posture de Rosset de la conception du tragique qui caractérise l'idéalisme allemand, qui s'était emparé du modèle de la tragédie ancienne mais aussi de ses répercussions et de sa postérité moderne pour réfléchir à l'idée de liberté, question qui apparaît centrale dans la problématique de la fin du XVIIIe et du XIXe siècle, par exemple chez Schelling et Hegel.

Cela permet de définir la posture de Rosset en opposition à celles-ci, car il ne s'intéresse pas aux conditions anthropologiques ni historiques qui ont donné naissance à la tragédie, et ne cherche pas non plus à exalter la liberté humaine en

utilisant comme alibi la tragédie. On peut alors se demander : d'où s'est nourri Rosset pour élaborer sa conception du tragique ?

La première réponse qui s'impose nous vient du côté de Nietzsche qui s'était approché de la tragédie pour signaler la puissance de vie des humains, qui sont capables de supporter les pires des conditions - comme c'est le cas des drames tragiques - et de préserver la vie. Donc Nietzsche prend la tragédie pour point de départ d'une réflexion esthétique et surtout éthique parce qu'il envisageait dans les drames anciens, non seulement un profond rapport avec la musique, mais aussi une mise à l'épreuve des spectateurs qui pouvaient supporter les pires des discours et continuer à croire à la vie. De telle manière que Nietzsche reconnaissait dans la tragédie une expérimentation, un effet *poison/pharmakon* : une société est tellement forte qu'elle arrive à dramatiser les pires des histoires et continuer à vivre, puisqu'elle trouve à travers la tragédie un pessimisme créateur. Et bien que son livre *La naissance de la tragédie* ait pour sujet la tragédie attique, il ne démêle pas les conditions anthropologiques propres à la Grèce ancienne, mais se propose avant tout de faire sa propre philosophie : une réflexion sur la vie, où les Grecs ont un rôle fondamental. De la même manière, il ne cherche pas à fonder la liberté moderne à partir des Grecs, car sa question passe par un autre registre : quel serait le rôle de la tragédie dans cette société ? Et sa réponse serait, de la faire devenir plus forte pour qu'elle continue à vivre malgré le constat du tragique.

Ainsi, nous formulons l'hypothèse selon laquelle c'est à partir de cette position nietzschéenne que Rosset élabore sa propre vision du tragique dont le principe est de reconnaître la force de la vie qui habite un monde tragique. Vie

comprise ici comme puissance et monde tragique dans le sens des forces qui tentent de ruiner cette même puissance de vie. C'est en ce sens qu'il affirme :

> **…le tragique, c'est d'abord ce qui nous permet de vivre, ce qui est le plus chevillé au corps de l'homme, c'est l'instinct de vie par excellence, puisque aussi bien, sans tragique, nous ne pourrions pas vivre : nous n'estimerions pas qu'il vaut la peine de vivre, si la voie tragique nous était bouchée.**[35]

L'instinct de vie et la liberté sont complètement différents. Le premier c'est la capacité à vivre malgré le tragique, le deuxième c'est l'illusion de pouvoir annuler le tragique. Ainsi pour Rosset, l'humain n'est pas libre d'en finir avec le tragique, parce que le monde et l'humain ont déjà cette condition, c'est-à-dire que l'individu et le monde portent en soi des forces qui les ruinent. Mais paradoxalement, c'est précisément cette intention qui permet à la vie de continuer, parce qu'elle stimule la puissance à continuer malgré les obstacles. Ou bien comme disait Rosset, et Nietzsche d'ailleurs, c'est l'optimisme qui va contre la vie, parce qu'il invite à penser un monde irréel, qui serait dans le futur, là où le tragique n'existerait plus, en contrepartie un pessimisme active et créateur prend comme compris habiter le présent. Alors si pour Rosset le tragique permet de vivre et s'avère l'instinct le plus profond qui accompagne l'humanité, on doit se demander, par conséquent, pourquoi le tragique prend dans sa pensée une importance telle qu'il devienne la source d'inspiration de son discours ? On avance une idée sur laquelle on reviendra à plusieurs reprises : le tragique prend tellement d'importance dans l'œuvre de Rosset parce que depuis son premier livre

Mis en forme : Droite : 1 cm

[35] Rosset, *PT,* 49-50.

il a comme but s'éloigner de la métaphysique progressiste et l'opposer au tragique et au réel, où il envisage des matérialités tangibles. Ou pour le dire en d'autres termes, argument que nous montrerons tout au long de cette thèse, Rosset fait une attaque frontale à toutes les formes d'illusion, idéalismes et arrières mondes qui ne font que récuser toute approche de l'immédiat. Ainsi on peut affirmer que Rosset reprend les valeurs nietzschéennes d'une philosophie pour la vie, à partir de l'expérience ou en rapport avec le monde sensible.

Ainsi Rosset propose pour la première fois une approche au tragique dans son livre *La philosophie tragique* où il indique que les seuls philosophes qui sont arrivés à penser le tragique sont Schopenhauer et Nietzsche, mais pour donner des résultats différents. Le premier voit le malheur inscrit dans la tragédie et en fait une source d'inspiration de sa philosophie pessimiste; le deuxième s'approche à la même source de la tragédie et la transforme dans le filon de sa philosophie vitaliste. Ainsi le jeune Nietzsche reconnaît l'intuition schopenhauerienne d'envisager la tragédie comme une possibilité de pensée, cependant la question dont Schopenhauer s'occupe et qui fait à Nietzsche prendre de la distance est : pourquoi les humains persistent à vivre alors que la souffrance est si grande et les grains de plaisir si rares ? Et il répond qu'après ce bilan la vie ne mérite pas d'être vécue. Pour sa part, Nietzsche considère plutôt que c'est la mise en épreuve qui donne valeur à la vie, parce qu'on arrive à avoir le mérite de vivre dans un rapport d'égal à égal avec le tragique. De la même manière, Rosset se rapproche de Schopenhauer dans une oeuvre de jeunesse : *Schopenhauer, philosophe de l'absurde* (1967), et élabore à partir du rapport entre souffrance et plaisir, propre à ce penseur, une philosophie de l'absurde. Oui, Schopenhauer croyait, selon la lecture de Rosset, que les humains poursuivent une logique absurde en persistant à

vivre une vie qui ne leur donnait, la plus part du temps, que de la souffrance. Donc il confirme encore une fois ce que Nietzsche avait vu : que Schopenhauer n'est pas un philosophe qui pense avec le paradoxe de la joie tragique, mais qui, à l'inverse, bâtit une philosophie sombre où vivre est absurde.

Alors si Rosset considère à partir de son livre *La philosophie tragique,* le malheur (la souffrance du héros) avec lequel se bâtit la tragédie c'est pour invoquer une nouvelle responsabilité : apprendre à vivre avec le tragique. Est-il possible qu'en prenant la tragédie à partir du discours philosophique, celui de Nietzsche, elle puisse devenir puissance de vie ?

L'expression même de philosophie tragique nous donne déjà une première piste : la tragédie cesse d'être un discours singulier sur des héros particuliers ou la dramaturgie qui met en scène certains héros, comme Œdipe et Antigone, pour devenir une source d'inspiration de l'humanité. Ainsi la philosophie tragique ne s'occupe plus du malheur particulier qui accompagne Œdipe, mais vaut uniquement parce que le héros grec nous dit quelque chose de l'humanité dans son ensemble. Du tragique comme destin d'un héros singulier (Œdipe, Antigone comme personnages individués), nous passons à l'universalité de ces caractères : il ne s'agit plus du destin malheureux d'Œdipe et d'Antigone mais de la condition humaine en général. Le tragique s'universalise, devient le caractère de la condition humaine.

Cela nous permet de comprendre en quoi Rosset se distingue de l'approche anthropologique dans la mesure en effet où Œdipe concerne l'humanité en général, et non plus le héros de Sophocle. Ce n'est pas très important si cette tragédie a été écrite par Sophocle ou par un autre, et non plus si elle était représentée au ve siècle. Ce qui intéresse la philosophie tragique c'est de la rendre

un discours universel pour trouver en Grèce, dans le théâtre grec, dans une forme d'art éthique et politique, des « valeurs » propres à tous les individus et de s'en servir pour envisager des nouvelles valeurs. C'est précisément cette posture entre une tragédie qui sert à penser l'humanité et une tragédie inscrite dans son milieu culturel, qui marque la séparation entre la lecture philosophique et les travaux philologiques, historiques et anthropologiques. Pour ces derniers, les tragédies ne doivent pas servir d'inspiration à toute l'humanité et au contraire, il faut les inscrire dans les conditions historiques déterminées où elles sont nées. De telle sorte que sous cette perspective il vaudrait mieux parler de tragédie sans tragique, d'une tragédie qui reste locale, spécifique à l'ethos grec et à la dramaturgie antique.

Mais la vision de Nietzsche, et par conséquent celle de Rosset, doit aussi se distinguer des travaux sur le tragique propres au XVIIIe et du XIXe siècle qui ont pris la tragédie comme moyen d'explication de leur époque ou bien comme source d'inspiration d'une esthétique propre au Romantisme. Et bien que parfois, la pensée de Nietzsche soit vue sous le même angle, ses travaux ultérieurs à *La naissance de la tragédie* démontrent que ce qui l'inquiétait était une éthique, plutôt que les valeurs du Romantisme. Ainsi si l'on trouve que cette période fait un retour aux Grecs, en particulier, Schelling, Hölderlin et Hegel, leur problématique est traversée par un monde désacralisé, un monde devenu moderne qui, à différence du monde antique, se confronte à la solitude humaine. Les individus ne s'opposent, ne se comparent ou ne dépendent pas de la volonté divine, parce que ce sont eux qui bâtissent leur propre destin. La vision romantique part ainsi de l'idée d'un destin désacralisé qui dépend de la liberté humaine et qui par conséquent, doit être vu comme un effet de l'activité politique

de l'époque (en particulier la Révolution Française) qui envisage un nouvel héros : celui qui par la liberté d'action (politique), peut changer sa réalité et vaincre le tragique (vue comme le malheur). A partir de cette croyance, les philosophes d'Outre-Rhin, éprouvent une profonde déception lorsque prend place l'époque de la Terreur en France avec Robespierre. Ainsi ils ont compris que l'idée d'un individu qui décide librement de son destin et, ainsi améliore la société, aboutit à un régime meurtrier.

Mais également, ces valeurs romantiques se manifestent au niveau esthétique, parce que la Grèce antique est prise comme une source d'inspiration : un modèle perdu (la poésie de Hölderlin), un modèle à suivre (néo-classique), ou bien encore l'endroit où finalement l'on arrive à la réconciliation des forces positives et négatives comme le montre Hegel dans son esthétique.

Au terme de cette discussion, nous pouvons discerner trois manières de considérer la tragédie : la vision culturaliste qui parle de tragédie sans tragique, l'idéalisme allemand qui la reprend pour exalter le sujet moderne et finalement la philosophie tragique au sens où l'entend Rosset, où s'inscrit sa pensée, qui utilise la tragédie pour proposer une éthique. Ce qui nous intéresse ici est de déterminer dans un premier temps quelle est l'essence du tragique selon Rosset ? Et dans un deuxième temps de nous demander si cette élaboration du tragique que l'on trouve dans le premier livre de Rosse a eu des conséquences dans ses travaux ultérieurs ou bien si elle resté isolée dans l'ensemble de son œuvre.

1. L'acceptation du tragique

Mis en forme : Droite : 1 cm

On pourrait affirmer pour commencer que l'essence du tragique chez Rosset, c'est la surprise : l'événement inattendu qui se met face à nous et nous envahit complètement. Rosset oppose ici la surprise à la raison au sens de justification ou d'explication : on ne peut connaître les causes qui produisent le tragique puisqu'il échappe à tout principe de raison. Il n'appartient pas à l'ordre de l'absurde, mais se donne en dehors de la raison. Il est la fracture d'un enchaînement causal qui va faire virer le réel vers une nouvelle compréhension, vers une réalité qui avant l'événement tragique, était impensable. Face à ce constat, Rosset considère qu'il est impossible d'expliquer le tragique (donner les raisons de son existence), et il emprunte donc une autre alternative qui consiste à chercher à en faire sa propre description. Ainsi il accepte de ne pas être à la recherche d'une nouvelle interprétation du tragique (savoir pourquoi il existe), comme le font à tort d'après lui Schelling et Hegel, parce qu'il part de l'idée que la surprise porte un mystère que l'on ne peut pas justifier ni attraper à travers une définition. Une des prémisses fondamentales de la philosophie de Rosset est donc d'insister sur le mystère du tragique qui échappe à l'ordre de la rationalité. Alors s'il ne cherche pas à donner des définitions qui pourraient épuiser le mystère des phénomènes tragiques, Rosset préfère insister sur son caractère indéchiffrable et injustifiable, propre à l'existence même de la vie. Il a donc pour objectif de faire une description à l'état brut du donné tragique.

On trouve déjà ici un premier élément : pour Rosset le tragique c'est un mystère. C'est-à-dire on ne peut pas justifier ou donner les causes à partir desquelles on est soumis à de telles situations dans la mesure où le tragique c'est le surprenant et le surprenant n'a pas une nature qui permette de le définir, il est

l'inconnu. Ce qui implique que dans son livre *La philosophie tragique* on ne trouvera pas une définition précise qui permette d'encadrer sa pensée, et on devra pour cela se contenter d'énoncer une série d'éléments avec lesquels il élabore sa perspective du tragique, qui conserve un fort ingrédient psychologique, dans la mesure où, comme on le verra, son approche au tragique est vue à travers quelqu'un : un individu hypothétique qui a été envahi par le tragique. Or bien que Rosset parle d'une philosophie tragique, il le fait à partir d'une représentation du tragique et de ses effets psychologiques. Ou pour le dire autrement, Rosset se consacre à lire les symptômes que produit sur une personne, individu quelconque, la présence du tragique.

Si le sentiment général, c'est le mystère de quelque chose d'inexplicable, Rosset va mettre l'accent sur un aspect propre à son élaboration du tragique, mais qu'il a pris dans sa lecture des tragédies antiques : l'altération du temps. Ainsi si tous les drames sont le récit d'un temps passé, Rosset pour sa part, reprend cette idée pour élaborer le symptôme fondamental de la représentation du tragique : « le mécanisme tragique ». Sous ce terme on reconnaît deux énoncés : l'immobilité du temps dans laquelle se donne un événement tragique et le temps passé, sur lequel il faut revenir pour arriver à décrire le phénomène vécu. De telle manière que le temps est pour Rosset le milieu à travers lequel le tragique s'exprime. Il signale :

Mis en forme : Droite : 1 cm

> **Le tragique, c'est d'abord l'idée de l'immobilité introduite dans l'idée du temps, soit une détérioration de l'idée du temps : au lieu**

du temps mobile auquel nous sommes accoutumés, nous nous trouvons soudain dans le temps tragique, un temps immobile.[36]

C'est pour cette raison que l'on peut décrire le temps comme une preuve que donne Rosset de l'existence du tragique. On peut le penser dans le cas d'un accident : le temps devient fixe par le choc, par le bouleversement physiologique et psychologique que produit la situation. Mais c'est précisément dans une telle fixation que s'installe « le mécanisme tragique » qui permet à Rosset de mettre en question l'idée de situation tragique, pour introduire un autre aspect : le tragique se donne entre deux situations, il est l'intermédiaire entre une situation A et une situation B, après laquelle se produit une modification insurmontable. Et on peut le voir, parce que le temps s'est arrêté. La reconnaissance du tragique provient donc pour Rosset de ce lapsus, de cette immobilité qui donne au tragique un sens temporel paradoxal, celui d'une stase, d'un arrêt dans la succession.

Mais également, Rosset considère qu'au moment où l'on vit une situation tragique, un accident par exemple, on n'arrive pas à comprendre, et ce n'est que lorsque le bouleversement est fini qu'on doit revenir en arrière, pour ainsi lier tous les pièces, et clarifier son résultat. On constate alors que Rosset élabore son temps tragique à partir des tragédies, et nous mène à penser ces drames comme la mise en scène du mécanisme tragique que produit le monde. De telle sorte que pour lui, la tragédie n'existe pas uniquement comme un élément historique de la Grèce ancienne, mais comme une représentation de l'immobilité du temps auquel sont

Mis en forme : Droite : 1 cm

[36] Rosset, *PT,* 8.

confrontés les humains à n'importe quelle époque. Il faut remarquer que cela ne veut pas dire que le temps chronologique a cessé de marquer, mais que c'est juste celui qui est en présence du tragique qui a l'impression que le temps ne bouge pas.

On doit aussi souligner que pour Rosset, les humains sont absolument passifs, pendant ce processus, c'est-à-dire qu'ils ne font que vivre le tragique, sans avoir la capacité de le modifier. Ainsi, lorsque Rosset revient aux tragédies, il annule complètement la capacité d'agir du héros tragique, et reconnaît la toute puissance du tragique. Le héros, d'après son regard, ne lutte pas, il n'a d'autre fonction que de se laisser envahir par le tragique et d'habiter cette immobilité du temps. Si l'on reprend l'exemple d'un accident que a lieu sous nos regards, on peut bien voir le caractère passif de celui que vit le tragique, on est juste là au milieu de la rue, et on est en présence d'une situation qu'on n'a pas choisie. C'est de la même manière que Rosset envisage les héros des tragédies : ils ne font que vivre le destin donné d'avance et qu'ils ne peuvent pas modifier parce qu'ils sont trop insignifiants. Or, entre le tragique et l'humain (volonté), Rosset choisit le tragique. C'est à partir d'une telle décision qu'il bâtit sa philosophie tragique qui va lui permettre de dire :

> **Nous sommes *tragiques* dans *un monde tragique*: ne voit-on pas quel merveilleux accord nous remplit de joie? Nous pouvons regarder le monde avec un regard noble, un regard d'égal à égal… Nous n'avons pas à le mépriser ; il nous vaut, il est à notre hauteur. L'anti-tragique n'était qu'un fantôme, qu'un spectre maléfique que la tragédie a effacé ! Nous découvrons, en réalité, un monde avec lequel nous pouvons entrer en contact : il nous**

connaît, nous le connaissons, nous sommes en accord avec lui sur ce point fondamental : rien n'existe, rien – que le tragique.[37]

Cette citation complexe mérite d'être analysée avec soin. D'abord nous pouvons revenir sur la première phrase : l'idée d'un monde tragique et d'un être tragique nous remplit de joie parce qu'on sort d'une logique d'opposition, l'humain contre le tragique, pour devenir partie de la condition tragique. L'être tragique n'est donc plus celui qui est humilié par la volonté d'un dieu, d'un déterminisme, mais quelqu'un qui en soi se vit comme tragique. Donc ce n'est pas le malheur externe qui l'envahit et qu'on doit mépriser, mais le tragique est en nous, nous habite depuis toujours. De telle sorte que si l'on revient sur une énonciation simple de Rosset lorsqu'il nous dit : la joie tragique c'est le rapport paradoxal entre une puissance de vie et des puissances qui la ruinent, on doit accepter que ces puissances qui ruinent non seulement viennent de l'extérieur, mais qu'elles nous habitent, en tant que nous sommes condamnés à la démolition. Par exemple, nous, en tant qu'êtres vivants, pour donner un cas particulier du tragique, nous portons notre propre destruction : toutes les faiblesses que nous logons, jusqu'à la plus radicale : la mort. Pour le dire autrement, nous sommes un indéterminisme qui est devenu un déterminé : notre configuration en tant qu'être porte en même temps ses propres fêlures tragiques qui cassent notre propre détermination. Ainsi le regard noble, le regard d'égal à égal est par conséquent, l'abandon de l'opposition entre victime et victimaire, pour enfin considérer qu'on est face à la même « nature » : le monde et les humains sont tragiques. On voit

Mis en forme : Droite : 1 cm

[37] Rosset, *PT* 90.

donc apparaître une nouvelle innocence : non pas celle de croire qu'on subit un destin injuste, mais l'innocence de ressentir l'irresponsabilité du tragique contre laquelle je ne peux pas lutter, parce cela impliquerait ma propre annulation. Rosset introduit à continuation un terme sur lequel il travaille dans *La philosophie tragique :* l'anti-tragique. Si l'on prend de manière littérale ce terme signifie : « non au tragique ».

Cependant, qui a dit non au tragique ? Et Rosset donne comme réponse : Socrate. Posture où l'on reconnaît l'influence de Nietzsche, mais avec une différence que Rosset précise : si Nietzsche avait cru que c'est l'instinct moral qui amène l'individu moral à lutter contre l'instinct tragique et, par conséquent, contre l'individu tragique, pour Rosset les choses se passent autrement : c'est l'instinct anti-tragique qui fonde la morale. Ainsi si Socrate récusait la tragédie en disant qu'elle ne représente pas l'être, mais des apparences qui ramollissent les esprits des citoyens, idée qui selon Rosset, se trouve au cœur de la lecture de Nietzsche, lui pour sa part, voit derrière cette déclaration socratique une autre « vérité » qu'il cache : « Tragique, je te refuse ! ». Et c'est ici, dans ce sentiment profond, que Socrate occulte ce qui pour Rosset est le point de départ de la morale. Or, il ne faut pas se laisser tromper par l'énoncé qui vient ensuite et par lequel Socrate déclare pour cacher sa vérité : « tragique, tu n'es pas ! ». C'est-à-dire la tragédie est fausse parce qu'elle dit des mensonges. Ainsi Rosset constate que ce n'est pas à partir de l'instinct moral que Socrate récuse la tragédie, mais par un instinct anti-tragique qu'il la dénie. Donc ce n'est pas que la tragédie se trompe, mais qu'elle ne devait pas exister. Alors d'où provient cette tendance socratique à récuser l'existence de la tragédie ? Pour Rosset, c'est la peur qui guide l'instinct anti-tragique de Socrate : il a peur des valeurs que proclame la tragédie et auxquelles il

opposera les valeurs de la morale. Toutefois, avant de nous expliquer sur ce point, écoutons Rosset lorsqu'il se met face à ce philosophe anti-tragique:

Mis en forme : Droite : 1 cm

> **Socrate, dit-on, *n'allait pas à la tragédie*. Il restait par là non seulement fidèle au programme moral qu'il avait institué, mais il soulignait l'essence même de son être : « anti-tragique »… Avant d'être un « sage », un « moraliste », un homme qui « doute » et qui sait qu' « il ne sait rien », Socrate était un homme qui haïssait la tragédie.** [38]

Mis en forme : Droite : 1 cm

Ainsi pour Rosset l'essence de Socrate c'est l'instinct anti-tragique qui va le conduire à bâtir un système de valeurs morales. Donc pour Rosset, le penseur grec n'est pas quelqu'un dont le point de départ serait le doute, mais qui, au contraire, part d'une sécurité : le mépris de la tragédie. Dans ce geste qui fonde notre regard sur Socrate : « il n'allait pas au théâtre », Rosset trouve un blasphème. Pourquoi un blasphème ? Quel est le rapport à la religion ? C'est à ce moment là que Rosset nous rappelle la manière dont la tragédie rend hommage aux héros, lesquels sont des figures sacrées. De telle sorte que c'est par la souffrance d'un destin immérité, qu'Œdipe ou Ajax, par exemple, sont glorifiés et consacrés. Donc si *Œdipe roi,* montre la souffrance du héros et le mépris des citoyens pour un personnage qui en réalité porte de la grandeur, dans *Œdipe à Colonne,* on voit comment il devient une figure religieuse à laquelle les villes rendent hommage. De telle sorte que si les héros sont coupables sans qu'ils sachent pourquoi, ils deviennent « profitables ». C'est le mot utilisé pas Rosset

[38] Rosset, *PT,* 97.

pour indiquer comment les héros sont une source de « bien » pour la société grecque. Ainsi Athènes, Colonne ou Thèbes, sont protégées par l'aura sacrée qui émane de ces héros. Alors, le blasphème de Socrate se montre dans ce point : sa négation de la tragédie est un rejet des valeurs religieuses de la cité grecque.

Mais que voyait Socrate dans la tragédie au point de se donner pour tâche son abolition ? Pour Rosset, Socrate ne supportait pas la contradiction que formait la tension tragique entre justifié et immérité, coupable et irresponsable : comment était-il possible qu'une situation soit à la fois justifiée et imméritée ? Comment était-il possible que l'être demeure dans la contradiction ? Cette essence de la tragédie résultait donc insupportable pour Socrate, et n'était pas une vraie solution, raison pour laquelle il cherche à remplacer ces valeurs de la tragédie par des valeurs intellectuelles, où le principe est la recherche du bonheur. Ainsi si pour Rosset la tragédie met en scène l'être tragique en tant qu'illogique, amoral, contradictoire et « se définit par une tension à laquelle nous sommes irréconciliables et dont nous sommes irresponsables »[39]. Pour Socrate, au contraire, il est impossible d'accepter le caractère irresponsable et insurmontable des situations, donc il se propose de démontrer qu'il y a de la responsabilité et que le tragique est aussi surmontable. Et c'est par cette négation des valeurs tragiques (de ces contradictions) que Socrate met en avant un nouvel ordre de valeurs, où le bien, le mérité, le justifié, etc., sont proclamés sans se mélanger avec ses opposés. Socrate se propose ainsi de vaincre la tragédie par des valeurs intellectuelles qui sont en dehors de la composition expérimentale dont a donné preuve la tragédie à travers ses représentations. Rosset trouve dans ce geste de Socrate un signe de fierté : croire qu'il est le premier à avoir pensé les valeurs comme si ceux que

[39] Rosset, *PT,* 103.

suggérait la tragédie n'auraient jamais existé. Donc, malgré sa fierté, Rosset trouve que :

> **La hiérarchie socratique ne vise nullement à combler un vide, mais s'attaque en réalité à une autre hiérarchie, la hiérarchie tragique des valeurs. Le bonheur de la cité, sa grandeur, sa raison d'être, sa fin, repose sur le *culte des héros*, entendons, le culte de la tragédie : les citoyens vivent grâce au don tragique qui leur explique les contradictions des valeurs (vie et mort, joie et malheur, grandeur et bassesse), contradictions que Socrate prétend impudemment être le premier à essayer de résoudre.** [40]

Pour fonder sa propre hiérarchie de valeurs, Socrate – du moins celui que nous montre Rosset – affirme que la solution religieuse n'est pas une vraie solution, et que le problème a donc été mal posé. Dès lors, s'il est impossible de penser l'être dans la contradiction, il faut par conséquent, annuler les héros tragiques: Œdipe, par exemple n'a plus de place dans la cité à partir des valeurs qu'instaure la morale. De telle sorte que Socrate nie le don tragique, ou le donné comme dira Rosset plus tard, qui n'est autre que la contradiction qui soutient la vie (justifié/injustifié, responsable/irresponsable). C'est sous cette même logique que Nietzsche trouve chez Socrate un principe de décadence. Donc après Nietzsche ou bien après Rosset, on peut affirmer que l'incrédulité de Socrate, met en péril la cité, parce qu'il attaque directement les principes religieux qui la soutiennent. Or, Socrate marque la fin d'une époque, celle de l'époque tragique.

Mis en forme : Droite : 1 cm

[40] Rosset, *PT,* 100.

Il faut donc insister sur l'idée de Rosset : c'est l'instinct anti-tragique qui donne naissance à la morale et instaure une nouvelle ère. Mais pourquoi la morale et le tragique sont si différents ? Parce que dans la première on doit choisir entre la joie ou le tragique, la responsabilité ou l'innocence, le mérité ou l'immérité, tandis que la deuxième évoque des unités de contraires : joie tragique, responsabilité irresponsable, ou mérité immérité. La tragédie nous apprend à penser dans la contradiction, à reconnaître l'être dans ce donné insurmontable. En contrepartie, la morale se donne comme but, de débarrasser le monde du tragique à travers la volonté d'action d'un individu, tandis que la philosophie affirme la tragédie et réaffirme les principes contradictoires qui accompagnent l'être. Cependant on n'est pas face à un conformisme qui s'abandonne et qui se plaint de ce qu'il lui arrive, au contraire, Rosset met toute la responsabilité sur l'individu, non pas pour changer les événements qu'il ne peut pas lui-même prévoir et, qui par conséquent, il méconnaît complètement, mais pour travailler sur lui-même et apprendre à mieux vivre avec les choses qui lui arrivent. L'individu assume l'irresponsabilité du tragique comme c'est le cas d'Œdipe et passe ainsi à une autre phase, celle de la joie que l'on trouve dans *Œdipe à Colonne.* C'est donc par un acte de responsabilité que l'être reconnaît l'irresponsabilité insurmontable et sort plus agrandi de cette adversité. C'est ce qui lui permet de retrouver la joie qui, dans les cas des tragédies, doit être pensée comme un sentiment sacré auquel le héros arrive après avoir passé par toutes les épreuves du tragique. Si le monde ne peut pas se laver du tragique, condition qu'accepte la philosophie de Rosset, la responsabilité qui correspond à l'humain, c'est de conserver la vie malgré ce constat insurmontable.

On peut revenir ainsi sur deux paradoxes qui guident la pensée de Rosset non pas uniquement dans *La philosophie tragique,* mais aussi dans ses études postérieures : le paradoxe de la joie et le paradoxe de la morale. Le premier accepte la réalité, même la plus désagréable, en contrepartie, le deuxième, par son refus du tragique, est incapable d'affronter la réalité. De telle sorte que Rosset admet deux interprétations de la réalité : soit on est tragique et immoral, soit on est moral et anti-tragique. On trouve ainsi la manière dont Rosset égale réel et tragique en comprenant celui-ci comme contradiction insurmontable et en accusant par conséquent la morale d'être un discours irréel, parce qu'elle récuse l'empirisme du monde, celle que la tragédie ne craignait pas de dramatiser, pour mettre à sa place des valeurs intellectuelles illusoires. Alors si la morale se fonde sur l'idée que le tragique est une erreur, et qu'elle peut sauver, et enfin soigner le monde du tragique, elle instaure aussi des nouvelles valeurs : le bien, le mal, le juste, entre autres. Ainsi avec eux, la morale tente de laver définitivement le monde du tragique. On peut voir ici un optimisme qui s'éloigne de la perspective de Rosset, qui ne croit pas à la possibilité d'une humanité que deviendrait meilleure, et qui, au contraire, célèbre le courage des Grecs à regarder en face l'être tragique. De telle sorte qu'on peut marquer la différence entre un optimisme qui croit à la liberté humaine, et produit une vision humaniste où les valeurs intellectuelles vont finalement triompher, et un pessimisme créateur qui reconnaît dans la tragédie une capacité d'action : la puissance de soutenir la vie. Puissance qui est l'acte créateur par antonomase, parce que c'est de lui que proviennent toutes les possibilités créatives de l'humain : artistiques, affectives, politiques, etc.

Tel est précisément l'effet paradoxal de la philosophie tragique : en célébrant les valeurs de la tragédie, elle ne tombe pas dans un pessimisme qui

ruine la vie, ni dans un humanisme qui envisage un monde conduit par la volonté humaine (liberté), mais dans la puissance de vivre. La philosophie tragique que nous montre Rosset travaille avec les obstacles, avec la résistance que donne le tragique. Ainsi l'effort n'est pas une puissance négative, mais une source d'action. Toutefois on ne voit pas dans ce regard une vision humaniste où tout serait sous contrôle à partir de la puissance de l'humain, mais plutôt une connaissance de l'essence du monde : la contradiction. Sous cet angle, Rosset récuse, toute idée de liberté. D'après lui, il faut comprendre que la liberté est née de l'intention socratique, d'une morale, où l'humain se croit avec le pouvoir d'intellectualiser le monde et de le maîtriser avec ses règles. La liberté serait donc la négation la plus ferme du tragique, parce qu'elle est le point de départ d'un après-tragique, où un individu se consacre à mettre en question la contradiction et à la vaincre à partir de son idée de la liberté. Pour Rosset c'est l'inverse : comme je ne suis pas libre d'annuler le tragique, je dois reconnaître que j'habite un monde tragique et que mes possibilités d'action sont vraiment insignifiantes. Alors, la liberté est une ennemie du tragique, elle est une valeur anti-tragique parce qu'elle part du refus de la tragédie. Par exemple si l'on revient à Œdipe, on sait que sa liberté est réduite à zéro, qu'il croit s'opposer au tragique, mais en réalité il ne fait que revenir sur des événements déjà vécus, or le spectateur sait qu'Œdipe n'a aucune possibilité de changer le donné tragique. Par conséquent, son regard se pose sur cette contradiction : une intention d'agir, et la certitude qu'il est impossible de le faire.

Ainsi la vision humaniste, au sein de laquelle on place les valeurs morales socratiques, part de l'idée que le tragique est surmontable, que c'est une question de volonté (de liberté ou de capacité d'agir). En contrepartie, Rosset qui suit les

valeurs de la tragédie trouve qu'il est insurmontable parce que l'humain n'a pas la liberté d'annuler le tragique. D'après lui, il n'y aurait donc pas deux alternatives : le tragique et la liberté, mais juste une à savoir le tragique, de sorte que l'héroïsme de vaincre le tragique est une négation même du monde. Mais si Rosset s'occupe d'exalter le tragique, pourquoi nous dit-il cependant que nous sommes aussi tragiques ? Ne sommes nous pas à l'opposé de ce sentiment, mais partagerions donc sa même nature ? C'est ainsi qu'il parle du tragique comme ce qui est le plus chevillé au corps dans la mesure où sans lui la vie ne serait pas possible. Donc, après que l'on goûte au tragique, il n'y a pas de possibilité de l'oublier, et il finit ainsi par faire partie de notre propre chair. Rosset pense ici à une expérience corporelle : celui qui a vécu l'effet contradictoire du tragique ne peut pas se passer de lui, toutes ses sensations changent et par conséquent, son regard sur le monde. C'est en ce sens que la tragédie avait un effet esthétique : elle donnait des nouvelles sensations qui touchaient le corps de celui qui la regardait. De telle sorte, que l'on comprend pourquoi elle était un rituel civique de la cité ancienne : on ne doit pas se passer du tragique, et si vous ne l'avez pas vécu dans la vie de tous les jours, il faut aller au théâtre pour l'apprendre. Ainsi votre regard autant que vos oreilles seront bâtis à partir de cette expérience, et si par hasard, le tragique advient à un moment donné une expérience personnelle, il devient plus supportable, grâce à cette première conscience éprouvée au théâtre. On se trouve ici face à une vision qui est à l'opposé de celle d'Aristote : on ne va pas au théâtre pour faire une catharsis des passions, mais pour apprendre le tragique, qui, une fois éprouvé, on n'oublierait jamais. On ne se décharge pas au théâtre de ses propres passions, et on ne ressent pas non plus de la crainte ni de la pitié pour le

héros, au théâtre. On ne se libère de rien, mais plutôt on se charge de l'expérience tragique marque notre sensibilité et de laquelle on ne se libérera jamais.

2. les trois caractères du tragique : l'irréconciliable, l'irresponsable, l'indispensable

Pour mieux comprendre les effets esthétiques, éthiques et psychologiques du tragique chez Rosset, on doit revenir sur trois notions à partir desquelles il décèle sa présence : l'irréconciliable et l'irresponsable qui nous mènent vers l'indispensable. C'est à partir de ces trois caractéristiques que Rosset parle de chute et d'échec tragique. Il faut remarquer que le terme « chute » doit être inscrit dans le contexte de la tragédie ancienne : c'est la transition entre la gloire du héros vers son malheur, ce qui donne à posteriori une joie tragique, qu'uniquement existe par le passage de la chute. L'exemple qui nous vient à l'esprit, c'est la « chute » tragique propre à Œdipe : d'être roi de Thèbes, il est devenu un criminel. On a donc l'impression que Rosset n'envisage que des forces négatives prêtes à écraser la vie. Toutefois, lorsqu'il envisage cette « chute » il ne reste pas sur ce point, mais il la noue à la joie qui arrive après, comme il le fait dans le rapport entre *Œdipe roi* et *Œdipe à Colonne* (lien propre à la philosophie tragique et mise en question par les études culturelles qui pensent que ces pièces sont sans rapport). Ainsi la logique de cette « chute » décrite par Rosset n'est pas comme dans le monde chrétien : le paradis et après l'abandon des dieux, pour rester dans un monde de souffrances qui serait uniquement contrôlable à partir d'un code de valeurs morales. La « chute tragique » dont parle la philosophie est à jamais, elle est propre à l'humain, comme avec Œdipe avant sa naissance, elle se manifeste à

Mis en forme : Droite : 1 cm

un moment sans que l'on sache et se donne à la conscience lorsqu'elle est déjà finie. Mais l'histoire continue, le héros est sacré par sa capacité à mettre en scène le tragique et est glorifié d'avantage, ce qui implique que la « chute tragique » porte aussi la joie tragique. Joie qui provient de la capacité à rester debout, comme le fait Œdipe, jusqu'à sa mort. Rosset nous précise donc dans d'autres termes sa compréhension du tragique : « elle résulte d'un heurt entre certaines exigences de joie et certaines données qui la ruinent »[41]. De telle sorte que le tragique ce ne sont pas seulement les forces négatives, (un monde de souffrances) mais compromet aussi une capacité de résistance et une confrontation, non pas entre la liberté et le tragique, mais entre le tragique et la joie. Il faut alors accepter que cette contradiction ne soit jamais résolue, et que la vie se produise dans cette tension de contraires : joie tragique. De telle manière que si la vie a des exigences de joie qui choquent avec des forces qui la mettent en péril, le sujet se dit tragique uniquement dans sa capacité à préserver sa joie, malgré les forces qui le ruinent. Pour saisir ce rapport de contraires que Rosset a appris de la tragédie, on doit revenir sur les trois fils avec lesquels Rosset a tissé sa philosophie tragique : l'insurmontable, l'irrémédiable et l'indispensable (dans son premier livre *La philosophie tragique*).

2.1. L'insurmontable

Ainsi l'irréconciliable que Rosset explique à partir de trois phases, chacune d'elles plus profonde que l'autre : l'insurmontable, l'irrémédiable qui nous permet d'arriver enfin à l'irréconciliable. Pour mieux visualiser ces caractéristiques, on doit penser à un événement tragique : le premier degré auquel

Mis en forme : Droite : 1 cm

[41] Rosset, *PT,* 33.

on est confrontés est qu'il est d'abord insurmontable. Rosset signale le premier effet d'un événement tragique comme une « vérité » qui s'impose. A ce moment là il n'y a pas de réflexion, on est juste sous le choc et avec le sentiment profond, qu'on ne peut pas revenir en arrière. C'est dans ce sens que Rosset utilise le terme « insurmontable » : c'est un changement définitif, une coupure, après laquelle la propre vie ou celle d'une autre personne prend une voie complètement différente à celle qu'elle suivait. Ainsi avec ce premier palier du tragique Rosset est clairement en opposition à la morale qui croyait, d'après sa lecture, que le tragique serait surmontable, qu'on peut toujours le récuser. En contrepartie, Rosset dit non ! Il y a des événements tragiques qu'il faut accepter, parce que lorsqu'on les voit ils sont déjà tragiques. L'insurmontable est donc en rapport direct avec cette première surprise (essence même pour Rosset du tragique) d'apprendre qu'une chose existe De la même manière, on peut appliquer cet effet de surprise à la tragédie *Œdipe roi.* D'abord on considère que la fraîcheur de cette pièce provient justement de l'étonnement que produit l'existence d'un héros comme celui-ci. De telle sorte qu'au départ la tragédie est résumée ainsi : on est face à Œdipe roi de Thèbes ayant tué son père et couché avec sa mère. La question qui apparaît tout de suite et produit notre ahurissement est : comment est-ce possible que cela soit arrivé ? Comment des événements en dehors de toutes les règles se sont données ? Ensuite le drame commence et on se retrouve face à la description de faits insurmontables : il y a quelques années Œdipe a tué son père, également, depuis quelques années il est marié avec sa mère avec laquelle il a eu quatre enfants, et on arrive finalement à la surprise première qui s'ajoute aux faits insurmontables : Œdipe était depuis sa naissance un être tragique (fait insurmontable) parce qu'à travers lui, les dieux ont châtié son père, et en ce sens le tragique était

insurmontable depuis le départ. Ainsi on voit comment le palier de l'insurmontable que nous propose Rosset, permet de reconnaître les événements tragiques.

Après l'insurmontable, Rosset discerne un autre élément (à l'intérieur même de l'irréconciliable), dans l'événement tragique : c'est l'irrémédiable. Ainsi si, dans un premier moment, on avait l'espoir qu'on pouvait prendre une autre route ou passer à côté, dans un deuxième moment, on se rend compte qu'il n'y a pas d'autre voie, que l'espoir est faux parce que l'événement tragique est incontournable. Or c'est à partir de cette conscience que l'on accepte l'échec. Rosset nous dit que c'est un échec parce qu'il n'y a pas de remède, parce que l'événement tragique a justement bloqué toutes les autres voies possibles. Ainsi, après l'étonnement d'une situation inattendue, on doit accepter qu'il n'y a pas de changement. Si l'insurmontable se donne à l'instant, et on garde un certain espoir, avec l'irrémédiable la modification de la vie est définitive. On ne peut pas introduire un élément qui pourrait changer la situation, et de ce fait le premier arrêt, devient définitif. C'est à ce moment là que s'installe le temps immobile – sur lequel nous reviendrons plus tard - mais qui fait que l'on revient sur le passé pour savoir comment cette conclusion qu'on a face aux yeux est devenue la seule réalité possible.

Enfin, on arrive au degré le plus profond du premier palier de l'événement tragique : l'irréconciliable. Celui-ci nous a marqué de telle manière que toutes les entreprises du futur seront sous le signe de cette expérience. Rosset pense alors que chaque personne qui a vécu pour la première fois un effet tragique, reste à jamais altérée par cette rencontre. Bien qu'on ne cesse de s'étonner en présence du tragique, il y a pour ainsi dire une fêlure qui s'installe, qui se met dans le corps

de celui qui affronte pour la première fois le tragique. Il y a donc quelque chose d'irréconciliable avec la vie d'avant parce que quelque chose a changé dans notre sensibilité, et même les moments les plus heureux peuvent être touchés par cette expérience du tragique qui vient de s'inscrire en nous. On porte ainsi un nouveau regard, signé par le goût amer de l'échec insurmontable. On peut dès lors revenir, par un autre biais, à l'idée de la joie tragique puisqu'il n'y aura plus une joie absolue mais plutôt la combinaison de la joie avec le tragique, parce que l'expérience de cet échec ineffaçable va toucher tous les moments de la vie. De telle manière que si l'irréconciliable est la pleine conscience du tragique, il met à l'épreuve la joie qui n'a pas comme intention d'annuler le tragique, mais de soutenir la puissance de l'individu face à cette force. Car si Rosset exalte le tragique, il fait revenir la capacité d'agir de l'humain par un autre biais : non pas parce qu'il aurait la capacité d'oublier le tragique, mais parce qu'il peut toujours résister à partir de la joie. L'humain n'est donc pas complètement ruiné par cet échec dont il est conscient, mais celui-ci le confronte à une puissance de vivre, que nous appelons, la joie. Ainsi, l'irréconciliable est toujours d'actualité parce que l'individu tragique qu'imagine Rosset refuse toute consolation, parce qu'il croit que vivre avec le tragique est aussi sa possibilité de conserver la fraîcheur de sa joie. Celle-ci se renouvelle à chaque obstacle, en démontrant sa capacité à garder la vie. Alors, si à court terme il y a un sentiment douloureux de l'échec tragique, à long terme, c'est une source de joie qui nous permet d'envisager un certain orgueil : celui d'avoir continué, en sachant que le tragique existe et qu'il reviendra. Ainsi pour mieux saisir cet irréconciliable, nous dirons qu'il s'agit d'une coupure après laquelle on commence une nouvelle vie dans la conscience du tragique. Toutefois, à différence de la morale, on ne veut et on ne croit pas

qu'il puisse disparaître définitivement, car on se rend compte qu'on est dans un monde tragique. De telle sorte qu'en résumant la composition de l'irréconciliable (faite d'insurmontable et d'irrémédiable), Rosset précise :

Mis en forme : Droite : 1 cm

> **Nous pouvons récapituler maintenant les trois étapes que nous avons établies : l'insurmontable signifie l'impossibilité de surmonter un obstacle particulier, - découverte de la mort de l'ouvrier ; l'irrémédiable, l'impossibilité radicale de surmonter jamais aucun des milliers d'obstacles analogues dont nous nous découvrons soudain environnés, - découverte de la mort ; l'irréconciliable, l'impossibilité de laver tout autre joie de l'échec que nous avons subi dans ce domaine, - l'impossibilité d'oublier la mort dans quelque joie que ce soit.** [42]

Mis en forme : Droite : 1 cm

Sans oublier qu'on est encore dans le premier palier de l'événement tragique, l'irréconciliable, on voit comment Rosset passe de l'étonnement premier face à un événement insurmontable vers un deuxième moment : une expérience s'élargit à tous les autres échecs qu'on trouvera tout au long de la vie. On passe ainsi de l'être tragique vers le monde tragique : ce n'est pas seulement maintenant que je vais vivre le tragique, il reviendra à plusieurs reprises, il est en ce sens, une fêlure.

Enfin, la joie reçoit une tâche à jamais ineffaçable, celle de savoir que le tragique existe. De telle manière que, avec l'insurmontable, on prend conscience de l'existence du tragique, il y a pour ainsi dire un rapport individuel avec l'expérience tragique. Toutefois lorsqu'on passe à un niveau plus profond et qu'on

[42] Rosset, *PT,* 31.

s'aperçoit du caractère irrémédiable, on comprend que le tragique n'est pas seulement circonstanciel, mais qu'il est la « nature » du monde. Enfin, l'irréconciliable n'est pas un constat de la tristesse que produit l'évidence d'un monde tragique, mais un certain caractère rebelle qui se met d'égal à égal avec le tragique et que l'on appelle désir, joie, puissance de vivre. Dans la citation Rosset prend l'exemple le « plus » tragique : la mort (et il prend l'exemple de la mort d'un ouvrier, exemple sur lequel on reviendra parce que c'est un exemple que Rosset utilise souvent), dans la mesure où elle permet d'expliciter de manière radicale ces aspects sur lesquels il insiste. Ainsi il est évident que la mort est insurmontable, parce que quelqu'un qui meurt ne peut pas revivre, cependant, on ne peut pas s'empêcher de répéter : « ah ! Il ou elle est mort(e) ! » dans un état de profonde surprise. Ensuite, on élargit ce premier étonnement à tous les êtres vivants : la vie est condamnée à la mort, elle est irrémédiable, elle est pour ainsi dire, prise par une maladie mortelle depuis sa naissance. Enfin, on ne peut cesser de voir dans la force de la vie, la présence de la mort, de telle sorte que dans les moments où on est dans la célébration la plus intense de la capacité de vivre, la conscience de la mort se montre, pour nous chuchoter : malgré le fait que tu sois très heureux aujourd'hui, tu vas mourir un jour.

Il ne faut pas oublier que pour Rosset l'essence du tragique est comme une boîte fermée qui lorsqu'on l'ouvre, on se trouve avec les caractéristiques propres d'une non-nature : un indéterminé qui n'a ni cause ni fin, et qui devient en face de nous, un déterminé, un événement tragique. Dans ce sens si l'on est rigoureux avec l'approche de Rosset, la mort n'est pas exactement tragique, mais elle est la transition entre la vie et la mort. C'est le passage entre un état (la vie) vers un autre (la mort) qui doit se reconnaître comme tragique, parce que c'est

Mis en forme : Droite : 1 cm

précisément la surprise de ce qui arrive, qui porte l'essence du tragique et non le départ ou la conséquence d'une situation. C'est dans la même logique que pour Rosset le tragique se montre toujours entre deux situations, il a un effet déchirant, parce que justement, il casse une réalité et en impose une autre. Ainsi l'irréconciliable (insurmontable et irrémédiable) nous surprend chaque fois qu'il tisse l'événement tragique, parce qu'il est la première preuve qu'on a que la réalité connue vient de finir. Toutefois, n'est la seule preuve, parce que Rosset va élargir le constat du tragique à deux autres caractéristiques de plus : 2) l'irresponsable et 3) l'indispensable. Donc revenons sur la deuxième pour comprendre comment il avance ses arguments.

2.2. L'irresponsable

Cette caractéristique de l'événement tragique a plusieurs visages. D'abord, elle s'oppose à la responsabilité morale. Ainsi, si à partir des valeurs socratiques, on peut penser que l'individu choisit entre le juste et l'injuste, le bon et le mauvais, et que par conséquent, il est responsable de ce qui arrive, dans la philosophie tragique de Rosset ce n'est pas une question de choix. Le tragique apparaît sans que l'humain ait la possibilité d'intervenir, de sorte que Rosset libère l'humain de l'idée de la responsabilité, parce que le tragique dépasse toujours les forces humaines. Or ce n'est pas à lui de conduire le monde, comme peut le croire la morale. Pour sa part, ce qui inquiète Socrate lorsqu'il pense à Œdipe, c'est précisément la manifestation de cette irresponsabilité, puisque malgré les efforts du héros, celui-ci tombe dans l'échec, or il prend une décision : ignorer Œdipe. De telle sorte que la responsabilité a sa source dans un instinct anti-tragique, qui croit que l'individu est supérieur aux forces qui gouvernent le monde, tandis que

Mis en forme : Droite : 1 cm

l'irresponsabilité est tragique, parce qu'elle reconnaît l'insignifiance de l'humain et son impossibilité à conduire le « bateau » (monde).

Ensuite, on trouve que la mise en question de la responsabilité morale est en rapport avec les Jansénistes et, en particulier, avec Pascal. Alors si l'on tente de comprendre pourquoi un individu est bas, gentil ou généreux, Rosset envisage deux alternatives : soit on l'explique à partir du péché originel, soit on l'explique à partir de la liberté, parce que ces deux valeurs s'excluent l'une à l'autre. Ainsi on ne peut pas penser que l'humain arrive au monde pécheur et croire ensuite, qu'il est libre de ne pas l'être. S'ouvrent dès lors deux voies concernant l'idée de la responsabilité morale : libre et pas pécheur ou bien pécheur et pas libre. Rosset croit que la vision chrétienne prend la première voie, alors qu'il inclut Pascal dans la deuxième. Ceci lui permet de dire que Pascal est amorale.[43] Ou pour le dire d'une autre manière, l'humain est pour Pascal pécheur et par conséquent, irresponsable de ses actes, tandis que la posture chrétienne met toute la responsabilité dans la liberté l'individuelle à partir de laquelle il est possible de contrôler les plus basses des inclinations. Entre ces deux approches, Rosset choisit Pascal qui libère les humains de l'idée de liberté et les confronte à l'irresponsabilité de leurs actes. Cependant, si Pascal part de l'idée du péché originel, pour énoncer un être et un monde irresponsable, Rosset pour sa part investi le tragique : des forces incontrôlables et irresponsables qui - à différence du péché originel - on ne peut pas décrire, on ne peut pas savoir comment elles se manifesteront. Dans sa reconnaissance de la pensée de Pascal, Rosset affirme ainsi:

---

[43] Rosset, *PT,* 43.

> **…Pascal, homme tragique, exècre que nous introduisons de force cette extravagante idée de liberté au sein du mal et du bien, sans voir que le mal est en fait une ignorance du bien, comme si le péché était une sorte de résistance au désir du bien, résistance non exempte, probablement, d'un certain « masochisme » moral !**[44]

C'est parce que Pascal récuse toute possibilité de liberté humaine, que Rosset le considère comme un homme tragique. Alors sa puissance tragique provient précisément de l'irresponsabilité qu'il envisage au sens moral : l'humain n'est pas le capitaine de son navire, il va à la dérive grâce au péché original. Pour sa part, Rosset reprend l'idée de l'irresponsabilité, mais à la place du péché original, il va placer le tragique. Il trouve ainsi qu'il y a une contrainte qu'il est impossible de surmonter et qui met complètement en question l'idée de la liberté humaine. C'est sous cette optique qu'il envisage les tragédies grecques, où il ne voit que l'irresponsabilité divine et l'incapacité à agir des humains. De telle sorte que pour Rosset le tragique est au centre de décisions les plus profondes des humains et ce ne sera qu'en surface qu'ils auront une certaine possibilité d'agir. Donc pour lui, il y a une liberté uniquement quand les choses sont inessentielles : je choisis entre une profession ou une autre parce que je n'ai pas une vraie vocation, ou bien je décide d'aller à un endroit et non pas à un autre parce qu'en réalité ni l'un, ni l'autre me prend à cœur. Mais si une personne, une chose, une situation sont tellement forts, ils s'imposent à ma volonté, et je ne dois qu'accepter que je suis dans le terrain du tragique : c'est l'irresponsabilité tragique qui se met en place ou bien les « donnés tragiques » comme dirait Rosset, encore

Mis en forme : Droite : 1 cm

[44] Rosset, *PT,* 43.

une fois en s'appuyant sur les jansénistes. Ceux-ci discernaient la différence entre le donné et l'acquis. Le premier correspond aux déterminismes que porte l'individu depuis sa naissance : des caractéristiques qui définissent sa personnalité (qui correspondent également au milieu social, culturel, de clase), le deuxième énonce les valeurs que l'individu cultive tout au long de sa vie. Le débat entre chrétiens et jansénistes se donne sur ces deux points qui reviennent sur le même problème de la irresponsabilité et de la liberté. Pour notre part, on doit insister sur le fait que chaque fois que Rosset utilise le terme « donné », il pense à l'événement tragique que l'on ne peut pas changer. Mais aussi à cette idée janséniste des déterminismes qui accompagnent les individus depuis leur naissance. Or, l'être méchant ne l'est pas par une résistance au bien, mais juste parce qu'il méconnaît cette valeur.

Ainsi si dans le cas de la tragédie grecque, en particulier chez Œdipe, il croit agir pour le bien, en réalité il répand le « mal ». Egalement, il se croit « bon », mais il était « méchant » depuis sa naissance, ou bien il tente d'être responsable, mais il est confronté à l'irresponsabilité divine. Donc la tragédie n'essaie pas de résoudre le problème, elle garde la contradiction entre un individu qui ne veut pas agir d'une certaine manière, et qui cependant fait exactement ce qu'il ne veut pas. Pour sa part, Rosset garde cette contradiction, en ajoutant la mise en question pascalienne de la liberté, pour renforcer son idée de l'irresponsabilité tragique. Alors Rosset trouve que les humains portent une liberté d'action, qui leur permet de conduire leur vie d'une certaine manière, mais au niveau moral il n'y a pas de liberté, parce qu'il faut partir des donnés qui ne dépendent pas de la volonté des individus. De telle sorte que l'humain ne décide pas d'être bon ou mauvais, parce que son comportement échappe à sa propre

volonté. Ce qui signifie que la liberté n'a aucun rôle dans les actions les plus fondamentales des individus. Alors il conclut :

> **La révélation tragique nous enseigne d'une façon définitive la ruine de cette idée de liberté en affirmant l'irresponsabilité totale de l'homme en matière de morale, entendons dans le domaine des valeurs.** [45]

Ainsi Rosset ruine complètement l'idée de liberté propre aux interprétations humanistes de la tragédie, pour voir au contraire, la puissance du tragique, et pour nous laisser aussi avec l'idée d'une certaine innocence de l'humain. Ce n'est pas celui-ci qui décide d'être bon ou méchant, ces valeurs le surpassent et il ne fait que les incarner. Cette irresponsabilité enlève l'idée de mérite et nous met du côté de l'immérité : les humains ne sont pas responsables de leurs propres valeurs, de la même façon qu'ils ne peuvent pas détourner les situations tragiques auxquelles ils sont soumis. On se trouve ainsi avec une certaine passivité des humains qui n'ont pas la liberté pour agir sur le monde des valeurs.

Mis en forme : Droite : 1 cm

Enfin, l'irresponsabilité du tragique ne laisse pas à l'abandon le devenir du monde, parce que Rosset propose une nouvelle responsabilité : avoir la capacité à assumer les événements tragiques. Alors si la liberté a été définitivement écartée de sa philosophie, et l'on trouve une certaine joie de savoir qu'on n'est pas responsable de nos actions, cette joie se renforce à partir du moment où Rosset exalte, par une autre voie, l'humain : sa seule capacité d'action provient de la

[45] Rosset, *PT,* 44.

force qu'il engage à assumer le tragique. C'est dans ce sens que Rosset parle d'une acceptation du monde et de la joie que cela donne, non pas parce que l'on reste dans la passivité et qu'on se laisse uniquement affliger par les donnés tragiques, mais parce qu'on les prend en compte, en sachant que c'est la seule manière de vivre. Alors l'individu qui répond à la nouvelle responsabilité dont parle Rosset exclame avec voix firme : « oui, tragique je t'assume. Je ne suis pas le roi du monde, je reconnais ma propre insignifiance, cependant je ressors de toutes les forces négatives qui me traversent, la persistance à continuer en vie ». Donc c'est à ce moment là, qu'on touche le dernier palier du tragique dont nous parle Rosset.

2.3. L'indispensable

L'indispensable peut être défini sous cette formulation: le tragique est nécessaire pour la vie. Le tragique n'est pas seulement un effet de démolition, on doit penser qu'il y a toujours un après le tragique, qui permet des coupures, des changements, et qui rend, en ce sens plus fort : c'est l'activité même de la vie, comme le montrait Lucrèce, et doit être pris, comme le poison qui a l'effet de *pharmakon*. Alors si dans un premier moment on peut le penser comme un échec, une chute, une erreur, le tragique devient une source de vie, elle est la contrariété qui permet que la vie persiste. Ainsi c'est à partir de ce terme que Rosset replace la position de l'humain vis-à-vis du tragique, sans compter avec les idées de responsabilité et de liberté. De telle sorte que c'est justement parce que l'humain reconnaît le tragique comme insurmontable et irresponsable, qu'il se montre indispensable et affirmé *aeterno.* Donc si l'on accepte la condition du monde, cela produit à contrecoup de la joie. On n'est plus dans l'opposition, la négation ou le regret, on est dans la composition avec la dissonance tragique :

Mis en forme : Droite : 1 cm

> **Aux caractéristiques de l'insurmontable et de l'irresponsable, il faut ajouter celui de l'indispensable. Toute tentative d'expliquer ou de justifier le tragique, effort blasphématoire par excellence et qui sonne à mes oreilles comme le plus vilain son de cloche qu'il puisse être donné à l'homme d'entendre, revient donc à éliminer le tragique dans sa caractéristique essentielle : la joie tragique ; ou plus simplement : la joie.**[46]

Si le tragique est détaché définitivement de la vision morale, il ne peut pas être justifié, son existence n'est pas une question de mérité ou d'immérité, parce qu'il n'y a pas des causes ou des fins qui donnent les raisons de son existence. On passe alors de l'autre côté, on écarte toute idée de laver le monde du tragique et on se donne à sa célébration. C'est donc par l'action philosophique que le tragique finit par être lié à un autre sentiment qui semble à l'opposé : la joie. Pour tisser cet argument qui arrive à un rapport paradoxal entre tragique et joie, Rosset revient à la lecture de Nietzsche qui considérait l'optimisme comme un recul devant la vie, et trouvait dans le pessimisme un signe de robustesse de la vie. Pour reconnaître la source paradoxale de cette affirmation, Rosset nous rappelle l'origine de cette intuition chez Nietzsche : les fêtes dionysiaques. Ces fêtes sont passées à l'histoire parce qu'il s'y produisait un relâchement de tous les codes et règles sociales. Donc les individus qui y participaient se laissaient amener par l'ivresse et les sensations du corps. Dans ces fêtes, les devoirs civiques, le contrôle du corps, les bonnes conduites, cédaient la place à la démesure, et aux liens communautaires :

Mis en forme : Droite : 1 cm

[46] Rosset, *PT,* 50.

les corps se mêlaient dans un abandon des limites individuelles, et l'être civique se laissait prendre par les forces sauvages de la communauté. C'est justement en hommage à Dionysos que se donnaient les concours des tragédies, or, le dieu de la tragédie, est précisément cette divinité qui convoquait toutes les formes de folie. Cependant qu'est-ce que Nietzsche avait vu, selon Rosset, qui lui fait penser à ce dieu tragique et le fait devenir le centre de sa philosophie ? Il s'y approche pour trouver la source du pessimisme et les signes de robustesse d'une société. C'est-à-dire ces fêtes qui donnaient place à l'ivresse et à la folie, étaient la preuve que la cité pouvait résister à des forces destructrices du tragique et en sortir plus forte. Ainsi dans un cours laps de temps le tragique montrait son visage : l'ordre diurne est changé par un désordre nocturne, sans que celui-ci épuise ou consomme définitivement la vie civique. Au contraire, ce monde réglé par des codes était possible par le rapport intime avec des forces débridées que la cité avait mis en place à des périodes très précises. C'est dans ce sens que le pessimisme compris comme la mise en question de tous les codes et valeurs sociales (le néant qui accompagne toutes nos constructions), donnait la santé aux citoyens qui ne le récusaient pas, qui admettaient ce pessimisme comme une mise à l'épreuve de la vie civique. En contrepartie, l'optimisme, la négation des forces débridées, met en risque la vie, parce qu'il récuse le néant et parle du sens de la vie humaine : annuler le tragique. De telle sorte que l'optimisme épuise la vie dans une tâche inutile : nier le tragique.

Alors, que deviennent les fêtes dionysiennes dans la philosophie de Rosset ? D'abord Rosset ouvre le terme de fête à toutes les célébrations en commun où il y a des spectateurs et des hommes en scène, du silence et de la voix. Ainsi, c'est précisément lorsque quelqu'un parle et que je suis en silence, qu'on se

trouve en présence du tragique : le néant, l'absence de sens de toutes les activités importantes que je fais pendant le jour. Pour Rosset ce qu'on peut donc voir dans les fêtes c'est l'absurde de notre vie, qui malgré toutes nos intentions de la charger de sens, marche à la dérive. Mais pourquoi la fête peut produire un tel sentiment ? Parce qu'elle nous envahit avec son rituel, et nous démontre que tous les aspects de la vie diurne auxquels on donne de la valeur n'ont aucun sens. C'est par ce biais que la fête peut devenir un fait très sérieux, où se montre avec le plus de force, le visage du tragique : l'absurde et le néant qui accompagnent l'action humaine. De telle manière que toutes nos actions sont également des inactions, toutes nos réussites sont à la fois des échecs (ils vont être pris par le néant). La fête est alors pour Rosset le moment de la révélation tragique - comme le chaos des fêtes dionysiennes - où il n'y a plus de monde (l'ordre civique), ni d'individu.

Rosset remarque dans la fête une puissance corrosive qui enlève toute importance aux choses essentielles : c'est la mort de toutes les idées sérieuses, mais à la fois - d'où la caractéristique d'indispensable - c'est dans la fête que l'individu tragique, fait un accord avec cette expérience du néant. Rosset explique ainsi l'accord avec le tragique de la manière suivante : « du seul possible avec le seul souhaitable », c'est-à-dire que notre composition avec la dissonance est la voie pour faire coïncider la réalité qui arrive avec nos désirs, parce qu'une fois qu'on s'accorde avec le tragique, il devient nécessaire. Il n'est plus récusé ou subi comme le pire des maux, il est la seule réalité possible. Alors si le tragique est l'expérience du néant, on trouve qu'il est nécessaire pour l'activité humaine : on fait avec la conviction que le temps va tout démolir et que le néant se réinstallerait, sans ne plus s'inquiéter du progrès ou de l'amélioration de l'humanité.

De telle sorte que si l'on revient sur les idées de Rosset : c'est dans le contexte des fêtes que l'on envisage la futilité de nos projets, des nos sens, de nos finalités, et que paradoxalement on arrive à faire un accord avec ce néant. On arrive a être convaincu que le tragique a raison, que toutes les choses essentielles sont sans valeur, mais précisément cette reconnaissance nous fait devenir des êtres tragiques, qui ont appris à dire « oui » à cette révélation, qui ont appris à dire « oui » au tragique nécessaire, sans tomber dans l'abandon de la vie, mais au contraire, en faisant une réconciliation entre l'être et le tragique. On reconnaît le néant, on l'accepte comme un implicite de la vie, mais on ne se laisse pas écraser, parce que la force de l'individu tragique, la robustesse dont parlait Nietzsche, c'est sa capacité à résister au tragique. Ainsi Rosset considère que nous sommes libérés, grâce à l'abolition de l'idée de liberté : on ne se sent plus dans l'obligation de changer le monde. On ne pense plus qu'on a la liberté d'annuler le tragique, on est sûr que cela est impossible, et on se libère donc du sens moral de responsabilité et nous laissant envahir par le tragique qui devient indispensable, qui devient nécessaire pour vivre.

C'est dans le même sens que Rosset nous parle d'une nouvelle responsabilité : c'est une confrontation d'égal à égal entre le tragique et l'humain qui préserve sa vie malgré les échecs. Ainsi Rosset reprend dans une perspective complètement nietzschéenne le terme de « joie tragique » : ce qui nous produit du plaisir c'est la puissance des humains à résister au tragique. Donc le combat ne se donne pas entre la liberté et le tragique, mais entre deux puissances : celle que porte l'humain qui l'amène à chercher la joie, et celle qui cherche à le ruiner. C'est de la même manière que Rosset croit que la source de la vie est le tragique parce que celui-ci, c'est l'obstacle que l'on apprend à affronter et qui met à

l'épreuve notre capacité d'agir, non pas pour effacer le tragique, mais pour continuer à vivre malgré lui.

Ainsi l'irréconciliable, l'irresponsable et l'indispensable forment l'architecture de l'événement tragique dans le premier livre de Rosset. On est d'abord confrontés à une situation insurmontable qui empêche de continuer la vie telle qu'on le faisait jusqu'à ce moment là, donc on est marqués pour toujours, d'où son caractère irréconciliable : impossible de revenir à la vie d'avant. Ensuite on ne peut pas indiquer les causes ou les fins de cet événement tragique, il est en ce sens irresponsable, non pas sans raison, mais en dehors de la raison. Enfin, il apparaît comme indispensable, puisqu'il nous démontre la manière dont la vie se donne dans la contradiction de forces : de la joie et de sa ruine, et comment en dehors de cette contradiction, la vie ne serait pas possible. Ainsi lorsque ces trois paliers sont liés et forment le tragique, ils nous étonnent par sa composition, puisqu'on ne s'habitue jamais à cette dissonance qui malgré les résistances de la morale, va être toujours là, c'est l'alpha et l'oméga de l'écriture qui accompagne le monde.

L'approche de Rosset se différencie d'autres lectures parce qu'elle a comme principe de constater la force du tragique et de montrer le rôle qu'il joue dans la conservation de la vie. Pour le faire il écarte paradoxalement la responsabilité et la liberté humaine et met à la place une nouvelle responsabilité : savoir vivre avec le tragique qui comme il le dit, c'est le plus chevillé à la peau du monde et des humains. Ainsi Rosset n'est ni du côté socratique, qui refuse complètement le tragique, ni du côté d'Aristote qui lui donnait une fonction sociale, pour Rosset le tragique est juste une manière de vivre – une éthique –

propre à certains individus qui ont la capacité de faire un accord avec la dissonance tragique.

3. L'immobilité du temps

Si Rosset ne tente pas de donner une nouvelle interprétation du tragique, mais uniquement d'en faire une description, on doit s'arrêter quelques instants sur la différence entre ces deux termes pour mieux saisir sa posture. Ainsi quand on interprète on cherche des raisons et des justifications pour expliquer une situation, tandis que lorsqu'on décrit, on n'a d'autre prétention que d'indiquer ce que l'on envisage. De telle sorte que l'approche de Rosset récuse toute possibilité de comprendre le tragique, parce que pour lui, le tragique est le surprenant par essence et comme il nous le dit bien, on ne peut pas connaître la nature de la surprise parce qu'elle reste en dehors de la raison. De la même manière, on ne peut pas la justifier (la surprise = le tragique), parce qu'elle est précisément l'acte inattendu qui contrarie une réalité que l'on croirait prévisible. Or, déjà avec cette posture, Rosset annonce « l'essence » de sa recherche : le tragique c'est le surprenant, donc ce qui reste à faire c'est une description pour ainsi détecter à quel moment on est en présence du tragique. Alors si la surprise se donne dans la composition des trois paliers qu'on vient de décrire : l'irrémédiable, l'irresponsable, l'indispensable, sa description est possible parce qu'on fait un reversement du temps : on commence par l'événement qui vient de finir, pour arriver à son point de départ.

Ainsi l'inversion du temps est fondamentale à la description de Rosset. Il prend cette idée des tragédies qui ont comme leitmotiv un temps qui court à

l'inverse : du présent vers le passé. Le temps des tragédies est donc un temps mort où l'intervention de l'humain est impossible parce que celui-ci, est déjà fini. C'est pourquoi, lorsqu'on reconnaît, que le temps ne va pas du présent vers le futur, mais du présent vers le passé, on est en présence du temps tragique. Ce temps est mort et par conséquent, en contradiction avec le temps qui passe. Cette inversion du temps correspond alors à la narration du tragique : pour essayer de comprendre ce qui vient d'arriver ou pour reconnaître le profil du héros tragique qu'on a en scène. C'est pour la même raison que Rosset nous dit que toutes les tragédies sont tragiques davantage, parce qu'elles nous racontent un temps sur lequel on ne peut rien intervenir ni modifier, parce qu'il est déjà passé.

Toutefois, Rosset introduit une autre conception du temps : le temps « immobile », qui s'ouvre entre une situation A et une situation B. C'est le temps de l'événement tragique, qui nous donne l'impression psychologique qu'il ne bouge pas. Rosset lui donne un nom, il l'appelle : le mécanisme tragique. Il demeure entre deux situations au moment où se produit l'événement insurmontable. On peut le penser comme une machine qui donne la sensation que le temps chronologique est hors jeu, mais qui à la fois travaille devant nos yeux, en produisant un événement injustifiable et inexplicable. C'est dans ce sens qu'on parle d'une « immobilité » psychologique parce qu'on n'agit pas, mais en contrepartie, on voit le tragique agir. Combien de fois on a entendu dire que ces secondes ont été éternelles, pour parler de la force d'un événement qui attaque nos sens jusqu'au point de nous faire perdre la conscience du temps ? C'est donc à ce moment-là qu'on doit indiquer l'existence du mécanisme tragique. Mais il faut avoir la précaution de dire qu'entre la situation de départ et la situation suivante, il y a une modification complète, et que cette altération on la doit au mécanisme

tragique. Rosset l'indique avec de points extrêmes comme la vie et la mort : ce n'est pas cette dernière qui est tragique, c'est la transition entre la vie et la mort qui l'est, c'est penser que la personne qu'on a vu quelques minutes avant en vie, est la même que ce corps qui ne bouge plus. Rosset insiste sur le fait que ce n'est pas la fin de l'événement qui doit être compris comme tragique, parce que c'est précisément à ce moment-là que le tragique a fini d'agir. On est en train de décrire la machine tragique et le champ psychologique où elle agit, de telle sorte que Rosset nous montre son action sur un individu sans que celui-ci puisse agir de manière directe. Avec le mécanisme tragique Rosset renforce donc son idée selon laquelle c'est le tragique qui agit, tandis que l'humain n'a d'autre possibilité que de voir ses effets : il n'a pas la liberté d'arrêter le mécanisme tragique.

De telle sorte qu'entre deux situations ou deux états, c'est le mécanisme tragique qui a travaillé. Donc le tragique montre son visage dans un temps « immobile » qui reste insaisissable, parce qu'on est pris par la surprise de son activité. Or après que l'événement est fini, il faut revenir en arrière pour restituer ce moment où l'on était en dehors de la raison, où l'on était juste dans la contemplation.

On se trouve dès lors avec deux moments : le premier où le mécanisme tragique s'installe et travaille, et, le deuxième, le processus de représentation de ce même mécanisme, qui nous permet de saisir le donné tragique (inversion du temps). Pour mieux expliquer ceci Rosset prend deux exemples : la mort accidentelle d'un maçon, pour penser le mécanisme tragique et la tragédie *Œdipe roi,* pour montrer l'inversion du temps. Mais prenons d'abord l'exemple de la mort accidentelle d'un maçon, peut importe s'il s'agit d'un exemple imaginaire ou réel, ce qui est ici intéressant ce sont les éléments que Rosset en tire. Ainsi on ne

voit pas une question d'insensibilité face à la mort de l'autre - Rosset nous montre aussi son effet touchant – mais il s'agit plutôt de faire d'une mésaventure une possibilité de création, puisque comme disait Thomas De Quincey[47] face un événement très triste mais irrémédiable, on peut le traiter esthétiquement, ou comme le fait Rosset philosophiquement :

> **…je me promène dans la rue, au pied d'un immeuble en construction ; un maçon fait un faux pas sur son échafaudage, tombe de 20 mètres à mes pieds et se tue. La nausée me monte à la gorge, mais, tandis qu'on emporte le corps sur une civière et que je contemple la mare de sang sur laquelle on répand du sable, je m'aperçois que je suis plongé dans une horreur intellectuelle et non sous le coup d'un bouleversement physiologique. En effet, je ne suis pas seulement en présence d'un spectacle tragique, je ne suis pas le témoin d'une « situation », comme le serait le passant qui débouche d'une rue adjacente quelques instants après l'accident et qui, en présence d'un cadavre, croit découvrir la mort. En fait, je suis le seul à avoir saisi le *tragique* de la mort, non pas parce que le maçon s'est écrasé à mes pieds, mais parce que je l'ai vu, en l'espace d'une seconde, vivant, mourant, puis mort**…[48]

Ainsi avec cet accident on est face au mécanisme tragique : il est le passage entre la vie et la mort, il correspond aux secondes qui s'écoulent entre les deux situations. De telle manière que le mécanisme tragique n'est ni l'avant, ni l'après, mais le moment de l'action, qui nous paralyse, mais qui change

Mis en forme : Droite : 1 cm

[47] De Quincey, Thomas. *Murder Considered as One of the Fine Arts,* 1827. (De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts, Paris, Gallimard, 2011).
[48] Rosset, *PT,* 8-9.

définitivement la réalité précédente. Le tragique est dans le mouvement, dans la modification et l'altération. Or, avec cet exemple, on peut voir que les humains n'agissent pas, qu'ils sont pris par l'apparition du tragique. C'est dans ce sens que Rosset dit que le mécanisme tragique tue le temps chronologique, parce que deux situations vraiment à l'opposée viennent se lier, dans la mesure où il a détruit toutes les années que cet individu pouvait potentiellement avoir devant lui et a lié un départ en une fin qui sont surprenants. Egalement, on voit comment les secondes après que le mécanisme tragique ait fini son travail, il y a le sentiment du néant. Ce n'est pas uniquement parce qu'on est très touchés physiologiquement et psychologiquement, mais c'est aussi parce qu'on a eu la vision du néant : par le brusque contraste d'une vie qui est finie, par l'impossibilité de comprendre ce qui se passe ou bien par l'installation d'une nouvelle réalité.

Ensuite, en revenant sur la citation, on voulait attirer l'attention sur le terme « horreur intellectuelle », qui pour nous signifie la manière dont la force de cet événement conduit Rosset (ou un spectateur x) à contraster la réalité de la mort, celle qu'il a en face, avec son idée de la mort. De telle sorte que c'est par la réunion de ces deux plans, l'expérimental et l'intellectuel, qu'il arrive à reconnaître la tragédie de la mort. C'est parce que la représentation et l'expérimentation se font un, qu'il y a la conscience de cela qui vient se produire. Ainsi il y a l'ouverture vers une nouvelle réalité : les théories sur la mort disaient quelque chose sur celle-ci, mais, à partir de maintenant, on a l'expérience de la mort qui laisse une tâche ineffaçable.

Enfin, si l'on revient sur la prémisse : « je suis le seul à avoir saisi le tragique », on se retrouve avec son idée que le tragique n'est pas une situation, mais la transition entre deux situations : la reconnaissance de la même personne

entre celui qui était vivant il y a quelques minutes et celui qui maintenant est mort. Ainsi vivant et mort sont le départ et la fin, mais entre les deux, se place le mécanisme tragique qui fait que l'un devient l'autre, et c'est cette transition qui intéresse Rosset parce que c'est le seul moyen de regarder en face le tragique. Cependant pourquoi le passant qui arrive seulement quelques secondes après se retrouvant face au spectacle du cadavre n'a pas vu le tragique ? Parce qu'il n'a pas vécu l'action du tragique, parce qu'il se trouve uniquement avec la fin. Pour Rosset, être le seul à avoir saisi le tragique exclu également la famille du maçon, parce qu'elle l'a connu vivant et dans cette mesure il sera mort uniquement quand les souvenirs sur lui sont épuisés complètement. Pour la famille il vient de mourir de manière physique, mais il demeure de manière intellectuelle et psychologique, et donc il est encore vivant, tandis que pour Rosset (ou le spectateur x), le maçon est une personne neutre, qu'il voit vivant quelques minutes et tout de suite après il la retrouve morte. Il y n'y a pas une histoire entre lui et l'individu qui vient de mourir, ce qui lui permet une approche au tragique sans mêler les sentiments : il n'y a pas le contraste entre le corps qui ne bouge plus et les images préalables qui resteront après l'événement. On trouve que Rosset décrit ici le même phénomène qui se produit sur le spectateur dans une pièce de théâtre : il peut être en présence du tragique parce que le héros est quelqu'un éloigné, que ne touche pas directement son côté affectif. Or, le spectateur le voit souffrir, de manière pour ainsi dire neutre, comme une expérience propre à l'humanité et non pas en tant qu'être singulier qui ferait partie de son champ d'affects : famille, amis, entre autres. Ainsi, avec cette expérience de la mort Rosset propose un concept « le mécanisme tragique » qui permet la reconnaissance du tragique et sa manière d'agir.

En contraste, lorsqu'on regarde une tragédie, on ne se trouve pas face au mécanisme tragique, mais plutôt dans son après, quand il a finit d'agir. En ce sens, le spectacle tragique est une inversion du temps : il s'agit de revenir du présent vers le passé, pour voir comment le mécanisme tragique a agi. Alors pour nous montrer ce temps, mort, où l'action s'est achevée, Rosset revient sur *Œdipe roi.* Dans ce drame, il est possible de voir l'apparition, à plusieurs reprises, du mécanisme tragique (dans le passé), ce qui donne l'intensité à cette pièce et la fait devenir une grande tragédie : le mécanisme a agi plusieurs fois et d'une manière tellement forte, que son héros est devenu le stéréotype malheureux de tous les temps. En choisissant cette pièce, Rosset suit la tradition qui remonte à Schelling, passe par Hölderlin et arrive à Nietzsche. Cependant, il ne cherche pas, comme le premier, l'idée de nécessité et de liberté ou comme le deuxième l'image d'une société perdue, mais non plus comme le dernier les effets esthétiques de la tragédie (en tout cas en ce qui concerne *La naissance de la tragédie).* Alors que cherche Rosset dans la tragédie d'Œdipe ? Il va à la rencontre de l'inversion du temps qui permet de parler du tragique, d'un tragique qui est déjà dans le passé. Ainsi ce drame commence par la fin et nous conduit vers le point de départ. De telle sorte que quand le rideau s'élève on se trouve avec la conclusion : Thèbes plongée dans la peste et son roi Œdipe en se demandant comment sortir la ville du châtiment infligé par les dieux. Alors cette question qui joue sur la double identité d'Œdipe : être roi et criminel, est la transition du premier vers le deuxième. Or, le temps est inversé parce que tout le récit va vers le passé pour mettre en lumière la naissance d'Œdipe. Donc une fois qu'il est clair que celui-ci est le fils de Laïos et Jocaste, condamné depuis sa naissance à tuer son père et à coucher avec sa mère, le temps ne fait que revenir en arrière pour nous mettre en face de chacun des

événements avec lesquels se bâtit la « vérité » de l'oracle. Rosset indique comment les personnages dramatiques, en particulier le roi, croient marcher vers l'avenir pour trouver la cause de la situation actuelle, mais en réalité, ils ne font qu'un constat du passé, impossible à modifier. Ainsi Œdipe a envie de se mettre en action : trouver la forme de finir avec la peste qui écrase la vie à Thèbes. Lorsque son beau-frère demande à l'oracle Delphes pourquoi les dieux châtient la ville, et l'oracle répond que c'est parce que dans la ville habite l'assassin de Laïos, l'ancien roi, Œdipe croit encore qu'il peut agir, qu'il peut trouver le coupable. Or, il interpelle Tirésias qui affirme que c'est lui le meurtrier. Mais Œdipe récuse complètement cette idée, parce qu'il se reconnaît comme un homme libre qui a pleine conscience de ses actions, gardant l'idée qu'il peut trouver le criminel et libérer Thèbes du châtiment. Cependant entre la description de Jocaste qui lui raconte les conditions dans lesquelles a été tué Laïos et la confession du servant de celui-ci, Œdipe arrive à comprendre qu'il n'a aucune possibilité d'agir, que le tragique a déjà fait son travail et que effectivement, c'est lui l'assassin. Ainsi on voit dans la pièce la mise en scène du temps mort, du temps qui va vers le passé pour reconnaître le présent et d'un héros qui est l'expression même du tragique parce qu'il incarne la contradiction du mérite et de l'irresponsable.

De telle sorte que Rosset tire de ce drame une démonstration qui va être très importante dans son argumentation : l'impossibilité d'agir du héros tragique. Ainsi son héroïsme ne provient pas de la capacité de transformation, mais de l'illusion qu'il peut faire quelque chose et de l'acceptation de son impuissance. Le destin n'est donc pas une prémonition qui se donne avant les événements, mais qui n'apparaît qu'à la fin, quand sont indiqués les circonstances de la naissance d'Œdipe. Donc l'impossibilité d'agir provient de cette inversion du temps : tous

les événements sont déjà donnés, ils ne sont que racontés pour que l'on puisse lier la fin (qui est le départ de la représentation) avec le départ (qui est la fin de la représentation au théâtre). Ainsi Œdipe est confronté à un temps mort, où l'action humaine n'a aucune place et où est uniquement montré la puissance du tragique. Cette impossibilité d'agir est complètement liée à la mise en question de la liberté humaine : la liberté humaine n'a aucune place parce qu'au moment où l'on a conscience de l'événement tragique il est déjà passé, comme c'est le cas d'Œdipe, alors comment avoir la liberté de modifier un événement du passé ?

Pour envisager le temps tragique chez Rosset, on doit donc penser à l'action du mécanisme tragique, moment où se produit l'événement tragique, et à l'inversion du temps, moment de l'inaction où se produit le récit (de la tragédie par exemple). Ceci dit, bien qu'on classe son étude dans une philosophie tragique - il veut donner une définition universelle du tragique -, il ne cesse d'insister sur le fait que son étude est psychologique. Or, si l'on se demande pourquoi il fait cette remarque, ma seule réponse est qu'il est dans l'ordre de la représentation, puisque comme il ne croit pas qu'il soit possible interpréter le tragique, il cherche plutôt à parler de l'individu qui vit l'expérience du tragique, qui est touché par la force du mécanisme tragique et par l'inversion du temps qui va lui permettre de raconter l'événement.

Après avoir élaboré le temps tragique (inversion du temps), il peut le mobiliser pour penser les phénomènes qui appartiennent à ce registre. Donc si l'on se demande d'après lui, comment est-il possible de reconnaître un phénomène tragique? On peut répondre : lorsqu'on trouve que le temps fait le parcours inverse et nous oblige à aller de la fin vers le point de départ. Alors en partant de cette prémisse et en limitant son regard à l'humanité (occidentale), Rosset ramène à

trois domaines, les phénomènes tragiques : l'échec de l'affectivité, la découverte de la bassesse humaine, puis, la découverte de la mort. S'il a déjà pensé cette dernière à partir de la mort accidentelle, pour les deux premiers il s'appuie dans la littérature : Proust, pour l'échec de l'affectivité, et Balzac pour la bassesse humaine. Ainsi pour Rosset dans *Un amour de Swann* [49] la fin s'annonce au départ du livre : l'impossibilité de l'amour et par conséquent la condition de solitude humaine. A partir de cette affirmation, Rosset trouve que l'écriture de Proust ne s'occupe que de revenir à la source tragique : le point de départ de l'histoire qui passe par les différentes phases, l'amour, la jalousie, l'abandon, entre autres, pour rétablir l'argument qu'il a donné en commençant le livre : l'échec de l'affectivité. Rosset constate chez Proust la « vérité » tragique qui conduit l'œuvre d'Œdipe roi : la fin se montre lorsque le rideau se lève, ce que fait également Proust dès les premières lignes de son œuvre en donnant sa propre « vérité » tragique.

De telle sorte que pour Rosset, les grands écrivains sont pris par ce temps tragique, faisant ainsi que leurs œuvres commencent par la fin et s'arrêtent au début. C'est justement dans cette capacité à raconter le tragique qu'un romancier comme Proust parle à l'humanité. Donc ce n'est pas l'amour déçu de Swann que l'on trouve dans son livre, mais l'amour désenchanté de l'humanité dans son ensemble. Proust par conséquent, ne raconte pas le drame domestique, mais le prend comme alibi pour énoncer l'amour comme une condition tragique.

C'est de la même manière que Rosset envisage l'écriture de Balzac :

Mis en forme : Droite : 1 cm

[49] Proust, *A la recherche du temps perdu I,* Paris, Gallimard, 1988.

> **…le schéma tragique commence par cette vérité que nous découvrons à la fin, l'homme est bas, pour aboutir à la description des ravages de cette bassesse originelle ; et au fur et à mesure que ses ravages se précisent, nous nous approchons, non pas du point culminant de ces ravages, mais tout au contraire de la source simple qui les a provoqués.** [50]

Commencer par une « vérité », c'est partir d'un « donné tragique » - on reviendra plus tard sur ce terme - d'un déterminisme impossible de modifier : la bassesse humaine en ce qui concerne Balzac. Or le processus de revenir en arrière sert à indiquer tous les signes qui réaffirment ce donné, cependant lorsqu'on arrive à la source tragique, à savoir le point où un indéterminé devient déterminé, on ne trouve pas une raison précise, mais le mystère. On ne pourra jamais savoir pourquoi l'humain est condamné à la solitude ou pourquoi on ne peut pas compter avec la morale pour annuler définitivement la bassesse humaine. C'est dans ce point que Rosset nous dit que les trois phénomènes tragiques, ces trois « non », la solitude, la bassesse et la mort, sont ininterprétables et par conséquent, ils gardent leur fraîcheur parce qu'on ne peut pas cesser de s'étonner devant leur présence. D'après lui, les grands écrivains restituent la même surprise tragique, en commençant leurs œuvres avec ces donnés insurmontables, auxquels l'humanité ne s'habituerait jamais. Donc si l'essence du tragique chez Rosset est l'inversion du temps, on doit admettre que cet effet se produit par la surprise que nous produit l'existence du tragique, de telle sorte qu'on se sent obligés d'aller du présent vers le passé, non pas pour annuler notre stupéfaction, mais pour retrouver tous les signes qui l'ont mise à jour. On peut reprendre cette idée de Rosset d'une autre

Mis en forme : Droite : 1 cm

[50] Rosset, *PT*, 18.

manière : les trois phénomènes tragiques indiqués correspondent à un affrontement avec le néant qui accompagne l'humain, c'est pourquoi si l'on croit avoir quelque chose, tel que l'amour ou la vie par exemple, la solitude et la mort viendront mettre en question ses faux espoirs, et on voit, encore une fois, le néant s'installer. Or, la philosophie tragique, conçue à la manière de Rosset et de Nietzsche, ne cherche pas à annuler ou à occulter ce néant, mais au contraire à savoir vivre avec lui, d'où que l'on puisse parler de sagesse tragique : la capacité à vivre dans l'abyme, avec la souffrance et à la faire devenir un acte créateur, tels qu'ils l'ont vu dans la tragédie et dans les grandes pièces littéraires et musicales. Ainsi à partir de Rosset on peut penser l'être tragique, non pas en opposition au néant (*l'être et le néant*), mais comme une composition d'être et de néant. Celui-ci fait partie de l'existence et permet sa continuation.

On trouve alors que ces éléments que Rosset décrit du tragique, ne se limitent pas à son livre *La philosophie tragique,* mais qu'ils configurent sa pensée. C'est ainsi que son principe tragique n'est pas circonstanciel, mais traverse plusieurs de ses études. C'est le cas de *Logique du pire, L'anti-nature,* ou *L'école du réel,* seulement pour prendre ses trois livres. Le premier nous parle du hasard, qui est une autre manière de nommer la surprise, le deuxième parle de l'absence de nature qui met aussi l'accent sur l'inattendu et l'absence de règles, enfin, le réel c'est précisément l'affrontement avec l'inconnu. Dans tous les cas, on parle d'expériences sans cause ni fin, sans sens et sans raison, donc ils sont le surprenant qui s'énonce comme le hasard, l'anti-nature ou le réel. Pour retrouver ces liens tragiques qui traversent l'œuvre de Rosset nous proposons de revenir sur son livre *Le monde et ses remèdes* (1964) où l'on peut constater les liens avec son premier livre *La philosophie tragique,* dans la mesure où il approfondi son regard

sur le tragique comme une contrainte : irréconciliable, irresponsable, indispensable avec son idée du « donné tragique ». Ainsi ce livre écrit quatre ans après *La philosophie tragique,* renforce cette ligne de pensée où l'action tragique dans le sens aristotélicien se pulvérise et laisse la place à un autre type action humaine : savoir harmoniser avec la dissonance tragique.

4. Les donnés tragiques

Si la conception du tragique chez Rosset implique l'idée du mécanisme tragique (la mise en place de l'événement), et l'inversion du temps, il va élargir sa perspective vers la condition même des êtres, en conservant les mêmes éléments à partir desquels il a conçu l'événement tragique. Alors en quoi consiste l'idée d'un être tragique ? Comment la « nature » ou plutôt l'anti-nature (terme propre à Rosset, mais qu'il ne forge qu'en 1973) de l'être peut s'envisager comme tragique ? On doit insister sur le fait que Rosset ne restreint pas le tragique au malheur, mais le pense comme synonyme de la surprise qui accompagne la vie : par l'existence des êtres ainsi que par ce qui leur arrive. Or, pour lui, l'être est le fait le plus surprenant qui existe, parce qu'on ne peut pas le définir et on ne peut pas préciser les causes qui lui ont donné naissance. Alors qu'est-ce que cela signifie ? Pour Rosset l'être n'est pas une nature, ni une entité que l'on puisse considérer comme évidente, mais il est l'expression même de l'inexplicable - comme l'accident qui advient sans raison -, une forme matérielle qu'on n'arrive

Mis en forme : Droite : 1 cm

pas à comprendre ou à expliquer. De telle sorte que pour mettre en forme son idée, Rosset annonce le terme : « donné ». Si apparemment, celui-ci fait penser à un déterminisme, pour sa part, Rosset propose une approche à l'indéterminisme, à « l'anti-nature » (si bien que ce terme apparaît plus tard) qui produit tous les êtres : le hasard (le plus indéterminé des concepts). Ou pour le dire dans d'autres termes, Rosset dans la transition de l'indéterminé vers le déterminé pour indiquer comment celui-ci s'installe sans que l'on puisse le modifier après. Alors, comme on l'a vu, il s'empare du terme de « donné » qu'il considère comme propre aux jansénistes, en le faisant devenir un concept de sa propre philosophie. Le donné chez Rosset est l'existence même de l'être, qui sans choisir est inscrit dans des conditions spatio-temporelles, matérielles et psychiques très complexes qui restreignent sa capacité d'action. L'être est un donné, un déterminisme qui émerge de l'indéterminisme (le hasard), que l'on ne peut pas justifier, mais dont on ne peut que réaffirmer sa présence. De telle sorte que le tragique ne doit pas être réduit à l'événement lamentable, mais s'élargir à l'existence surprenante des êtres. Pourquoi ceux-ci ont une forme et non pas une autre ? Pourquoi ont-ils une manière d'agir, un certain style et non pas un autre ? Ainsi les questions qu'on propose à partir de Rosset sont simples, mais à la fois complexes puisqu'elles touchent le problème qui a donné naissance à la philosophie : qu'est-ce que l'être ? Pour avancer une réponse, on peut donc dire, en suivant Rosset, qu'il est avant tout tragique. Il est un « donné » inexplicable.

Dans ce sens, les tragédies sont tragiques, parce qu'elles nous mettent face à des situations qu'on n'aurait jamais pensé entendre et qui sont par conséquent, injustifiables. Egalement, les donnés sont pour Rosset de la même nature : des opposées à la raison, en comprenant par ce terme, l'impossibilité de savoir les

causes et les fins qui ont possibilité sa naissance. Or l'existence des êtres est entourée de mystère et on ne peut que les signaler du doigt dans un signe de surprise. Ainsi lorsqu'on se trouve face aux donnés, on ne peut que décrire (uniquement constater l'existence de Tartuffe par exemple et non pas l'expliquer), tandis que la morale demande toujours des explications (pourquoi Tartuffe est comme il est, ou bien pourquoi le tragique arrive). Rosset précise son idée du donné :

> **Par donné, j'entends donc seulement ce qui est étranger** à **toute cause,** à **toute fin, et** à **toute liberté. Sont donnés, par conséquent, le hasard d'un événement accidentel, tout comme le hasard de toute chose existante, dès lors qu'on en a perçu l'étrangeté sous les voiles trompeurs de la culture et de la raison.** [51]

On trouve sous la forme du « donné » une des intentions fondamentales de la pensée de Rosset: nous décrire un monde qui demeure étranger à la raison. Cet argument soutient ces conceptions de *L'anti-nature* et de *Logique du pire,* livres où Rosset se consacre à penser le hasard comme une multiplicité impossible à encadrer dans une identité ou bien dans une nature. Il est donc préférable de parler de pluralité de causes et de fins qui finalement produisent des « donnés », les êtres que nous avons en face et, que Rosset avait commencé déjà à décrire dans *Le monde et ses remèdes.* Ainsi, on ne peut pas compter avec une conscience qui expliquerait les causes et les raisons de l'existence. Or, l'être, de la même manière que l'accident sortent d'une nuit (image des tragédies), d'une multiplicité

Mis en forme : Droite : 1 cm

[51] Rosset, *MR,* 14.

indéterminée, qui se cristallise tout d'un coup. Ce sont des donnés qui permettent uniquement la description et en dehors de celle-ci, il faut se taire, parce qu'ils sont injustifiables et irresponsables. Ce qui signifie que les « donnés » dont parle Rosset portent les mêmes caractéristiques du tragique, ou pour le dire autrement : l'être est tragique par l'impossibilité qu'il y a de le saisir à partir de la raison. Dans le même sens, le « donné » convoque le silence, non pas parce qu'on doit se taire complètement, mais justement parce qu'on ne peut pas indiquer une cause et une fin précises qui fassent apprendre son existence. Il faut reconnaître que depuis son premier livre *La philosophie tragique* ainsi que dans *Le monde et ses remèdes,* Rosset convoque le mystère, que l'on peut définir comme l'impossibilité d'interprétation. Donc tant l'événement tragique comme les donnés tragiques, conservent cet aura de mystère que l'on ne peut pas traverser. De telle sorte que Rosset part des limites de la raison, comme le faisait, par ailleurs Jankélévitch, qui a gardé une certaine réserve au moment de donner des explications. Ce qui lui a donné le mérite d'être considéré par quelques uns, comme le créateur d'une philosophie du mystère.

Pour sa part, en mettant en soupçon les interprétations qui parlent de causes et de fins, Rosset s'éloigne des tendances philosophiques qui cherchent à penser l'être et à se mettre en contact avec lui. Il pense en particulier à la phénoménologie qui conçoit le contact avec l'être à partir d'une conscience humaine. Pour Rosset c'est différent : il met tous les êtres au même niveau d'égalité et c'est le hasard qui fait relief sur eux. Alors, l'humain n'a pas la vertu de connaître le monde à partir d'une conscience et de devenir supérieur à tous les êtres. Il est, au contraire, une singularité comme le sont chacune des autres

espèces : il a son propre style, qui ne dépend pas de sa volonté ou de la capacité de se mettre à distance du monde, mais du hasard (l'activité de la matière).

Donc à la base du « donné », il faut placer le hasard, qui détermine la forme, mais aussi les caractéristiques psychologiques d'une personne. Ainsi Rosset récuse tout type d'explications qui puissent justifier les caractères des individus: avare, généreux, jaloux, entre autres, ce qui permet de voir, comment il récuse, dans un autre contexte, l'idée de liberté. L'individu est tragique, justement parce qu'il porte des caractéristiques qu'il n'a pas choisi, qui sont des donnés. Ainsi sous la perspective de Rosset, l'humain n'est pas libre d'être, bon ou mauvais, avare ou généreux, ces inclinations sont plus fortes que lui, et si on les efface, on fait disparaître aussi l'individu qui les porte. Par conséquent, la liberté n'a aucun rôle à jouer dans la constitution de l'être tragique, qui ne possède pas une conscience à partir de laquelle il prendrait distance et agirait sur le monde. De la même manière, il ne peut pas non plus modifier sa propre personnalité, qui a été configurée par l'activité du hasard.

De telle sorte que Rosset trouve dans la phénoménologie l'idée de liberté comme le moyen qui permet aux humains de prendre distance et de se produire de manière différente par rapport aux autres espèces. Cependant, il nuance la vision de Merleau-Ponty, où il trouve une mise en question de l'idée de liberté, quand celui-ci fait allusion au «surgissement silencieux de notre être au monde »[52]. Or, selon Rosset, Merleau-Ponty ne met pas à la base de l'être l'idée de liberté, mais plutôt un mystère, qui dans son langage peut devenir « le donné tragique ». Ainsi, il nous indique comment *La phénoménologie de la perception,* qui est une étude sur la liberté, finit par vider cette notion, de laquelle ne reste à la fin du livre,

[52] Rosset, *MR,* 17.

Mis en forme : Anglais (Royaume-Uni)

qu'un nom, sans aucune substance. Donc c'est à partir d'un tel constat, que Rosset met Merleau-Ponty dans une position différente : celui qui a compris l'impossibilité de soutenir l'idée de liberté.

Ainsi le « donné tragique » se trouve à l'opposé de la liberté, puisque comme on l'avait vu, celle-ci est un principe moral, qui insiste sur l'idée de responsabilité. De telle manière que l'on trouve à travers « les donnés », un renforcement de l'impossibilité d'agir et de l'irresponsabilité qui étaient à la base de l'événement tragique. Rosset écarte toute possibilité de lutter et d'annuler les « donnés tragiques », et l'alternative qui s'ouvre encore une fois, est celle de savoir vivre avec eux. On arrive ainsi à un constat que l'on trouvera à plusieurs reprises : Rosset est un philosophe qui accepte le monde et ne croit pas que ce soit possible de le modifier, raison pour laquelle il ne fait que sa description, sans entreprendre des grands projets réformistes, qui ont besoin de la liberté, qu'il écarte complètement.

Il propose alors trois caractéristiques, de ces « donnés » avec lesquels on doit apprendre à vivre : 1) le donné est l'infraction absolue à l'idée de causalité et de déterminisme. On doit accepter qu'il soit inconnaissable. Donc si avec le terme de « donné » on a l'impression que Rosset annonce un déterminisme ou une essence, il nous averti, cependant qu'il s'agit du contraire du déterminisme. De telle sorte que l'on peut le définir comme une stabilisation du hasard, un hasard qui est toujours en activité et qui parfois montre son visage dans la formation des êtres. C'est dans le même sens que Rosset parle de l'infraction à l'idée de causalité, puisque s'il y a quelque chose qui s'oppose à la causalité, l'un ou l'identité, c'est justement le hasard que l'on doit penser, à travers la philosophie de Rosset, comme le multiple. Ainsi lorsqu'il nous dit que l'avare va être toujours

avare ou le généreux, généreux, il n'est pas dans la description de l'identité, mais dans l'acceptation du donné du hasard, qui dans la mesure où il est multiple ne peut être ni déterminé, ni expliqué, ni justifié.

2) Le donné est sans but et n'est donc intégré à aucun système téléologique. Il n'est pas nécessaire au sens qu'il fasse partie d'un système où il aurait sa place, au contraire, l'être tragique (le donné) a la même nature que l'événement : il pourrait bien n'avoir jamais existé, mais il existe et, dans cette mesure, il fait partie du relief qu'introduit le hasard dans le monde. Donc si le « donné » se produit sans cause ni but, il est absurde : sans raison ou en dehors de la raison. A partir d'un tel argument Rosset met en question l'idée d'ordre de la nature ou des choses : c'est juste parce que nos discours s'efforcent à mettre en relation des êtres qui n'ont aucun lien entre eux, que nous envisageons l'organisation d'un monde qui pour Rosset produit plutôt des événements fortuits dont font partie les êtres. Ainsi le « donné » est l'absence de sens, ce qui permet de le voir en dehors des valeurs morales, point qui intéresse fondamentalement Rosset dont le but est de parler du monde tel qu'il est, sans le juger ni le modifier. Ce que Tartuffe est, sera toujours Tartuffe, sans que l'on sache pourquoi (ni cause, ni but) et en ce sens il est tragique, parce qu'il est un donné insurmontable.

3) Le donné est nécessaire de la même manière que le tragique est indispensable. De telle sorte qu'il faut préciser que Rosset parle de ce qui est et non pas de ce qui devrait être. Le donné (l'être) n'est pas une contrainte connue d'avance, mais une nécessité de ce qui existe, que l'on ne peut pas changer, ni envisager d'une autre manière. Dans cette mesure, il est célébration du réel, une jubilation à laquelle Rosset arriverait par différentes voies : l'exaltation du hasard, la mise en question de l'idée de nature ou la singularité du réel. Tous les trois, à la

manière du « donné », sont la célébration du multiple, puisque le « donné » n'est pas « un », mais qu'il est un « multiple » qui ne peut pas s'expliquer. Ce n'est pas l'avare comme « un », comme « essence » ou identité qui est nécessaire, mais c'est plutôt le fait qu'en regardant une personne qui porte cet aspect, on se dit que le multiple a fait cette composition, et maintenant elle est là. Ainsi, une partie de la difficulté de faire un commentaire sur Rosset provient d'un effet paradoxal, puisque lorsqu'on commence à se convaincre qu'il est du côté de l'identité, on se rend compte qu'il démolit complètement toutes les essences ou unités et se laisse plutôt conduire par une philosophie du multiple qu'il appelle le hasard. Ce terme est central dans la philosophie de Rosset (on lui consacrera un chapitre), et il faut l'annoncer comme le principe le plus matérialiste de la philosophie de Rosset, celui qui traverse toute son œuvre et qui justement introduit cet axe de mystère dans sa pensée. Le mystère n'est pas forcement religieux (peut-être mystique à la manière de la théologie négative dont Rosset se sent proche), mais la reconnaissance d'une certaine impuissance à donner des explications claires sur les faits qui nous entourent. Le mystère est une acceptation des limites de la connaissance, c'est de cette manière que le pensait Jankélévitch, d'où par ailleurs le reprendra Rosset.

Ainsi si Rosset comprend le hasard comme l'activité de la matière, ce qui explique sa vision matérialiste, il insiste sur son caractère imprédictible, sur un champ de possibilités tellement vaste qu'il est impossible d'indiquer une cause précise, mais à la fois il reconnaît que le hasard arrive à produire des formes, et de ce fait l'indéterminé devient déterminé. De telle sorte que chaque être est pour Rosset une cristallisation du hasard qui en sortant du multiple, garde cette même caractéristique. Il faut reconnaître qu'à l'époque du *Monde et ses remèdes,* Rosset

ne compte pas encore avec une élaboration du hasard, que l'on verra apparaître avec toute sa force dans *Logique du pire,* donc lorsqu'il propose son idée du « donné » il y a des aspects qui restent vagues et qui semblent contradictoires, mais qui ont comme finalité de penser l'apparition du tragique non pas uniquement comme l'événement inattendu, mais sous la forme d'aspects déroutants qui conforment les êtres.

Ainsi le fait que le « donné » soit nécessaire produit sa condition tragique, parce qu'il est inévitable, dans le même sens qu'on le trouve dans les tragédies (Œdipe) : elles sont nécessairement tragiques, et c'est justement ce caractère obligatoire qui produit le drame. On trouve ainsi la manière dont Rosset isole des aspects propres à la tragédie et les transpose pour penser son idée de l'être tragique (des donnés irresponsables) :

> **Ce qui condamne la liberté humaine n'est pas une nécessité qui viendrait nous contraindre suivant un schéma déterministe,** à **la façon dont s'enchaînent des phénomènes naturels, nécessité dont il est toujours loisible de montrer les défaillances – mais la seule nécessité de ce qui est, de ce que nous sommes, de cette existence antérieure** à **toute causalité et** à **tout déterminisme.**[53]

Rosset s'interroge sur la constitution même des êtres, qui sans répondre à une cause et à une fin, deviennent un hasard nécessaire. C'est-à-dire qu'ils sont confirmés dans leur singularité, juste dans le fait de leur existence, sans être

[53] Rosset, *MR,* 18.

pensés comme une erreur, un malheur, mais comme la meilleur forme qu'aurait pu prendre le hasard. D'ailleurs, la force de l'existence provient justement de la puissance des êtres à se mettre en place, à apparaître comme nécessaires avec leur style, avec une manière d'être, sans faire partie d'une chaîne causale. Ainsi selon Rosset, on n'a pas la liberté d'être d'une manière ou d'une autre, on est taillé à partir de situations fortuites qui nous donnent une configuration singulière, et par conséquent, on ne peut pas savoir pourquoi le hasard à pris une forme et non pas une autre. Rosset prend l'exemple des passions et renverse la thèse cartésienne. Dans le cas de la passion amoureuse Descartes pensait par exemple que l'on envisageait dans l'autre quelque chose dont on manquait et que l'on cherchait à l'avoir.[54] Pour Rosset c'est différent, la passion est un donné parce qu'elle est tellement constitutive à l'être que si on l'enlève la personne même disparaît. Elle n'a rien à voir avec l'objet ou la chose que le passionné croit désirer et qu'il cherche à obtenir, c'est une manière d'être, une immobilité qui se plaque à la mobilité de la vie et que l'individu porte toute sa vie. C'est ainsi que Rosset parle du régime sec des passions : l'être qui est sous son influence, n'arrive jamais à prendre du plaisir avec son objet et demeure à la recherche d'une idée inexistante. De telle sorte que si la passion est un manque de quelque chose, comme disait Descartes, ce manque va rester pour toujours parce qu'il n'est que l'expression d'une passion propre à un individu qui ne sera jamais satisfait. Pour le dire autrement, si pour Descartes la passion est un rapport avec l'extérieur, parce qu'on est amené à se satisfaire, pour Rosset il s'agit d'une manifestation de notre propre intériorité qui, au contraire nous isole du monde et nous enferme dans des

[54] Descartes, *Les passions de l'âme,* art. 90, in Rosset : *MR,* 25.

idées fixes (amour, amitié, justice, argent, beauté, etc.,). C'est la raison pour laquelle le passionné serait toujours insatisfait et à la recherche de son objet du désir, parce que son intérêt est hors du monde, et lorsqu'il croit avoir saisit, il perd tout intérêt. Alors, la passion est un exemple pour nous figurer l'idée de Rosset du « donné » : elle est sans cause ni but et ne dépend pas de notre liberté, mais elle guide la vie des humains. L'avare, organise sa vie autour de l'avarice, avec l'idée qu'un jour il sera apaisé dans son anxiété d'argent, mais cela n'arrive jamais, il est sa passion même qui ne dépend pas de l'objet argent, mais qui est juste sa manière d'être. Ainsi Rosset remet en question la morale comme l'alternative pour améliorer les humains et apaiser les passions. De telle sorte qu'on ne peut pas compter avec la liberté pour bâtir des individus sans de « donnés tragiques » (par exemple passions), parce que sans eux, qu'est-ce qui resterait des êtres ?

Alors à partit de l'événement et du « donné » on peut voir que Rosset construit un regard singulier sur le tragique. C'est une immobilité insolite qui ne peut pas être interpellé à partir de la cause et la fin, qui reste étrangère à la raison. On pourrait dire que Rosset fait une lecture antihumaniste du tragique, puisqu'il ne donne aucune capacité d'agir à l'humain pour qu'il puisse annuler ou laver le monde du tragique. De telle sorte que pour Rosset: « Cette expérience de l'être nous livre le secret de la finitude, puisqu'elle porte en elle à la fois l'obstacle décisif à la connaissance et l'obstacle fondamental à la liberté. »[55] C'est la fermeture de l'être à toute compréhension raisonnable qui déçoit nos intentions de connaissance. Ainsi Rosset fait une coupure définitive avec l'idée de transcendance parce qu'il ne reconnaît pas l'être comme entité éternelle, mais comme un accident du hasard. De la même manière il annule le risque d'une

[55] Rosset, *MR,* 12.

nouvelle spiritualité en fermant la porte à toute idée de liberté qui serait une actualisation de l'idée de l'être, comme quelqu'un qui peut transcender sa condition pour devenir différent. Rosset n'oppose donc pas l'être et le néant comme le propose Sartre, comme si le premier aurait arrivé à être autonome du monde à partir d'une conscience qui peut agir, il est plus modeste et claque l'orgueil humain qui veut se voir différent et mieux que les autres êtres : pour lui, il n'y a que des donnés que le hasard à produit.

Donc on se trouve face au fait que Rosset adhère à une tendance propre à la philosophie tragique : aller à la tragédie non pas uniquement pour la comprendre dans ses conditions historiques et anthropologiques, mais pour s'en servir afin de construire sa propre philosophie dans la mesure où pour lui la tragédie est un outil. De telle sorte que Rosset n'a pas de problème à égaler les tragédies anciennes – Œdipe en particulier – aux tragédies modernes, Racine par exemple, parce que sa seule inquiétude est de penser le tragique et l'insignifiance de l'humain. Ainsi, à la place des dieux, Rosset met le hasard, non pas comme une conscience, mais comme l'activité de la matière que produit des choses inattendues et incontournables, tels que les événements, parmi lesquels il faut compter les êtres.

Ainsi Rosset bâtit des filiations avec des penseurs qui ont eu la capacité d'envisager cet indéterminisme qui détermine les êtres. Il pense, entre autres à Pascal, qu'il désigne comme un philosophe tragique parce qu'il annule l'idée de liberté en considérant que les humains ne peuvent pas contrôler leurs vies. Ceux-ci n'arrivent pas à décider de manière claire et juste le chemin qui les conduirait vers le bien parce que leur manière d'agir ne dépend pas de leur volonté. Ainsi les êtres sont pour Rosset, selon la leçon qu'il a appris avec Pascal : des donnés tragiques.

Enfin, si d'une part, Rosset adhère à la philosophie tragique parce qu'il prend la tragédie pour faire de la philosophie, d'autre part, il s'éloigne de toutes les tendances qui ont lu dans la tragédie une possibilité de penser la liberté humaine. De telle sorte qu'il reconnaît dans la tragédie l'incapacité humaine à agir : le monde est là et l'humain ne peut pas ni agir ni le changer, en plus il ne peut pas se modifier lui-même parce qu'il porte des donnés qui échappent à sa volonté. Si bien sa vision ne cherche pas à exalter l'humain, il invite à une forme de joie : c'est précisément ce constat de l'existence des êtres et l'irresponsabilité du tragique qui permet de ressentir la joie tragique qui provient de l'acceptation du monde et des êtres et éloigner ainsi un ressentiment provenant de l'idée d'un monde qui devrait être différent. L'humain n'est pas un être responsable, ni conscient, ni libre, mais il est plutôt soumis à l'irresponsabilité du tragique, à l'inconscience de la matière, et l'impossibilité d'agir sur un monde qui se produit sans son intervention. Ceci dit, malgré ces constats, il continue à vivre, il est comme un personnage shakespearien qui se réjouit de pouvoir traverser tous les obstacles.

5. Les théorisations du tragique

Si Rosset ne s'occupe pas des conditions historiques qui ont donné naissance à la tragédie, il garde cependant ce récit comme source d'inspiration de son immobilité du temps et du mécanisme tragique (l'action). Donc Rosset est

plutôt du côté de la ligne inaugurée par Aristote – que ce soit pour se la réapproprier ou pour la récuser –, où l'on trouve le début de la pensée tragique (théorisation de la tragédie). Il faut rappeler en ce sens qu'Aristote pensait la tragédie comme l'action d'un *telos* où le plus important était la fin. De telle sorte que pour lui, l'essence du tragique c'est l'action :

> **Bien loin d'imiter des caractères grâce à des personnages en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions. Ainsi, ce sont bien les actes accomplis et l'histoire qui sont la fin de la tragédie ; or la fin est de tout la chose la plus importante. De plus, sans action, il ne saurait y avoir de tragédie, alors qu'il peut y en avoir sans caractères. Les tragédies de la plupart des auteurs modernes sont en effet dépourvues de caractères, et d'une façon générale, c'est le cas de nombreux poètes [1450a23].** [56]

La tragédie n'est ni au départ, ni dans le parcours, mais elle est à la fin, dans l'accomplissement de l'histoire. Elle existe quand les contraires font unité, comme par exemple avec Œdipe : lorsque l'homme innocent du départ se fusionne avec le criminel de la fin et font un seul être. Mais pour Aristote, Œdipe en lui-même n'est pas important, il le devient uniquement parce qu'il permet de regarder l'action. De telle sorte que pour Aristote, le spectateur de tragédies, ne contemplait pas des personnages, mais l'action qui se montrait à travers ses actes.

---

[56] Aristote in : Pierobon, Franck, *L'humanité tragique. Contribution à une phénoménologie de l'écriture,* Paris, Cerf, 2008, p. 219.

Depuis le début il connaît la fin, puisque ce qui guide la pièce, c'est un *telos*, une *mimèsis* de la vie, comprise de manière binaire : le bonheur et le malheur. Alors dans le cas de la tragédie, on est face à l'action des forces négatives (le malheur) qui conduisent le héros à la destruction. C'est à partir du déroulement de ce *telos,* que le spectateur arrivait à lier les contradictions propres à la tragédie : l'innocence et la culpabilité, le justifié et l'immérité, l'ignorance et la connaissance qui donnait l'accomplissement de la pièce.

Si pour sa part, Rosset ne fait que critiquer la vision aristotélicienne du tragique, en disant que jusqu'à Nietzsche la lecture de la tragédie a été prisonnière de l'interprétation d'Aristote parce qu'« on avale sans broncher la pilule de l'émotion tragique fondée sur la pitié »[57], on ne peut pas s'empêcher de constater qu'entre l'idée d'action chez Aristote et celle de Rosset, existe une certaine proximité. Dans les deux cas, ce n'est pas les humains qui agissent, mais le tragique, toutefois, si pour Aristote, le plus important de l'action est sa fin, dans laquelle a lieu l'aboutissement de la tragédie, pour Rosset l'action n'existe que dans l'instant (mécanisme tragique) sans faire, par conséquent, une lecture téléologique. Egalement, si Aristote s'occupait de penser les pièces de théâtre, pour donner du sens à l'existence de la tragédie, ce qui va le conduire à la *mimèsis* de l'action, pour sa part, Rosset trouve que dans la dramatisation il n'y pas d'action, que l'on est dans un temps mort, où le héros ne peut pas agir, parce qu'on n'est que dans un récit du passé. Ainsi le drame c'est l'après de l'action, puisque lorsque le rideau s'ouvre, la tension tragique est déjà finie. De telle sorte que l'action dans le cas d'Aristote et de Rosset, n'est pas du côté des humains, mais de celui du tragique : c'est le tragique qui agit. Toutefois, ce qui diffère entre

[57] Rosset, *PT,* 82.

les deux, c'est leur manière de concevoir le drame. Aristote se concentre sur la fin, et Rosset sur l'instant, sur le passage entre deux situations tragiques, ce qu'il ne trouve pas dans la tragédie représentée au théâtre, où c'est toujours du passé dont on parle.

Mais le point sur lequel Rosset prend clairement distance avec Aristote est celui de l'utilité de la tragédie. Selon le penseur de *La poétique,* le spectacle théâtral permettait la purification de ses propres passions en éprouvant de la crainte et de la pitié par la souffrance du héros. Il attribuait donc une fonction sociale à la tragédie parce qu'il reconnaissait un processus de catharsis des passions chez l'individu qui regardait la tragédie. En contrepartie, Rosset ne trouve pas par quel biais les sentiments de la crainte et la pitié face à la souffrance du héros tragique, peuvent rendre meilleurs les spectateurs qui les ressentent, ni comment la société devient pire, lorsque la tragédie ne fait que nous donner conscience de notre impossibilité d'agir. De telle sorte que si Aristote, selon ce que Rosset propose, fait une lecture optimiste et par conséquent morale (parce qu'il croit que la tragédie peut améliorer les citoyens), Rosset pour sa part, ne voit dans la tragédie qu'une expérience de la stupéfaction première qui accompagne l'humain : qu'il puisse exister de phénomènes tragiques. C'est ainsi que Rosset trouve comment depuis le départ des études théoriques sur la tragédie, Aristote bâtit une interprétation qui marque pendant des siècles l'esprit occidental et qui doit attendre jusqu'à Nietzsche pour que ce regard moral, soit changé par un regard esthétique et éthique.

Si la vision du théâtre et de la tragédie est attachée pendant de siècles à la lecture aristotélicienne, il y a, pour ainsi dire, un nouveau pli qui se forme à partir de l'idéalisme allemand. Ainsi l'essence du tragique en tant qu'action cède la

Mis en forme : Droite : 1 cm

place à une nouvelle conception : le tragique est le combat de deux forces opposées, la nécessité et la liberté humain. C'est avec Schelling que s'inaugure cette lecture du tragique qui ouvre le biais à une vision humaniste où l'individu est exalté en détriment du destin, car celui-ci n'était qu'un alibi pour montrer la puissance de l'humain. C'est à partir d'une telle élaboration que Schelling énonce :

> **La tragédie grecque honorait la liberté humaine en faisant lutter son héros contre la puissance supérieure du destin : pour ne pas franchir les limites de l'art, elle était obligée de faire du héros le vaincu, mais pour compenser cette humiliation arrachée par l'art à la liberté humaine, elle devait la faire expier fût-ce pour un crime commis par le destin** […] **C'était une grande idée que de consentir librement à être puni pour un crime inévitable, afin de manifester sa liberté par la perte même de cette liberté, et de proclamer la volonté libre au moment de s'abîmer dans la mort.** [58]

Par tous les chemins, Schelling arrive à la liberté humaine : par la lutte, par l'humiliation, par l'anéantissement de l'individu. D'après lui, la tragédie n'est qu'un récit de la puissance humaine face aux dieux : le héros décide de lutter et aussi de périr. Or, d'après Schelling, elle ne fait que mettre en scène le sujet moderne - à différence d'Aristote qui pensait le sujet antique, soumis au sacré – où la valeur fondamentale est la liberté (une désacralisation du monde) qui lui

Mis en forme : Droite : 1 cm

[58] Schelling, *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme,* 1795. Cité par Szondi, Peter, *Essai sur le tragique,* Paris, Circe, 2003, p.15.

permet de faire une exaltation de l'individu qui décide librement son destin et ravive ainsi, à sa manière, la contradiction propre à la tragédie, en prenant un choix nécessaire. On se rend compte que Rosset est à l'opposé de cette lecture, puisqu'il nie catégoriquement l'idée de liberté, ainsi que le choc de deux forces. Pour lui, il n'y a pas d'opposition entre le destin et la liberté, mais existe uniquement le destin (le tragique). Rosset insiste sur le fait que l'humain n'a aucune possibilité d'agir contre le tragique puisque lorsque le héros tente de l'affronter, le tragique est déjà passé. On doit donc déduire que le héros et sa potentielle liberté sont complètement insignifiants. Ainsi à différence d'Aristote qui donnait un rôle social à la tragédie, et de Schelling qui exaltait la figure humaine, Rosset ne retient que l'étonnement de l'existence tragique. On pourrait dire en ce sens, qu'Aristote et Schelling font des interprétations, tandis que Rosset ne fait qu'une description. Ainsi dans cette négation à interpréter qui accompagne Rosset, on voit revenir un effet mystique du tragique, que l'on peut désigner comme anti-moderne, puisqu'il est plus proche du sacré propre aux sociétés antiques (plus proche par exemple d'Aristote) que des lectures modernes comme celle de Schelling où le destin n'est qu'un moyen pour exalter la liberté humaine.

Alors si l'on tourne le regard vers un autre penseur du tragique comme Hölderlin, on reconnaît les dissemblances avec la posture de Rosset. D'abord, Hölderlin met l'accent sur l'individu tragique - tel que le fait Rosset – mais pour indiquer l'abandon des dieux, la mélancolie du héros et son postérieur suicide. Ainsi *Empédocle*[59] rend compte de ce trajet tragique où Hölderlin exprime la nostalgie pour un monde perdu : celui de l'harmonie entre les dieux et les

[59] Hölderlin, Frédrich, *Œuvres complètes.* Paris, Gallimard, 1967.

humains, avec les conséquences qui s'en suivent, et Empédocle qui se jette à l'Etna. Si l'indéterminé c'est le monde divin, au contraire le monde des singularités est un monde déterminé. Donc pour retourner à l'Un primordial (où les dieux et les humains font unité) le héros se détache de la vie, dans un double geste de sacrifice et d'héroïsme. De telle sorte que dans la figure d'*Empédocle* se trouve incarnée le héros romantique à travers lequel Hölderlin exprime sa nostalgie pour l'univers grec perdu et la solitude de l'individu moderne qui se trouve dans un monde désacralisé. Pour sa part, si Rosset annonce dans *La philosophie tragique* qu'il ne s'occupe pas d'interpréter le tragique, mais de s'approcher à l'individu tragique, il ne parle pas dans les mêmes termes que l'avait fait Hölderlin. Rosset s'occupe ainsi du sujet tragique, mais du point de vue psychologique, c'est-à-dire, que ce qui l'inquiétait est la représentation que se forgeait un humain face au tragique. En ce sens, l'individu tragique ne surgit pas de l'abandon des dieux, mais de l'expérience des phénomènes tragiques et de la capacité à se reconnaître en tant que tragique : accepter la dissonance qui nous habite.

De telle sorte que si l'on peut se réjouir en lisant les tragédies de Hölderlin ainsi que ses poèmes, on ne doit pas oublier que son élaboration du tragique est complètement traversée par la nostalgie d'un monde perdu : celui des Grecs, où il cherchait sa source d'inspiration. On doit donc conclure, que sa posture est différente à celle de Rosset, qui bien qu'il ait gardé la tragédie grecque, en particulier *Œdipe roi* comme champ d'inspiration, il ne le fait pas pour exalter cette société ancienne, mais pour parler de notre monde et reconnaître les phénomènes tragiques qui nous traversent. De la même manière, mais pour de raisons différentes, on doit séparer la lecture de Rosset de celle de Hegel.

D'abord, Rosset indique dans *La philosophie tragique* que le rapport de Hegel avec le tragique a comme point de départ sa négation, au sens où l'humanité doit trouver les moyens d'annuler le tragique, les forces négatives, et ainsi arriver à l'harmonie. De telle sorte que pour Hegel le processus d'amélioration d'une société se reconnaît par la place qu'occupe le tragique, donc s'il est minimum, cette société est plus développée qu'une autre où le tragique occuperait un plus grand espace. Pour arriver à le vaincre, Hegel compte alors avec la volonté humaine (liberté). Or, une fois que Rosset détecte cette intention, il accuse Hegel d'être resté dans une profonde méconnaissance du phénomène tragique, parce que tout son rapport avec celui-ci ne fait que le nier. On peut ainsi dire que pour Rosset le rapport de Hegel avec la tragédie se fonde sur un « *désasservissement* » : se libérer de cet esclavage c'est le but de l'humanité. Ainsi au moment d'interpréter Hegel, il nous dit :

> **Quelle est l'idée fondamentale chez le « romantique » Hegel ?** ***La solution du problème romantique par l'idée du devenir :*** **le devenir** ***aplanit*** **la crise romantique en démontrant le mal-fondé d'une vision qui ne regarderait pas vers l'avenir et s'interdirait par conséquent d'avoir des valeurs une** ***vision d'ensemble ;*** **la vision romantique est fausse parce qu'elle s'immobilise dans l'instant, et que** ***dans l'instant, tout est incompréhensible.*** **Voilà une vérité tragique dont nous sommes bien persuadés, mais nous n'en concluons, pas comme Hegel, que cette vision est fausse, et n'atteint pas le réel.** [60]

[60] Rosset, *PT,* 108 -109.

D'abord, Rosset trouve chez Hegel l'intention de calmer la crise romantique : une époque traversée par des révolutions et par l'occupation de forces « négatives », tragiques. La question qui se posait était alors : comment apaiser l'inquiétude que donne aux individus le présent ? Par une vision du futur où ces forces destructrices sont annulées par des forces positives. On voit ainsi comment dans cette citation Rosset ne pense pas au « devenir » nietzschéen, car il l'égale à l'avenir qui est le moteur de l'histoire hégélienne : tous les instants n'ont pas de valeur en eux-mêmes, mais en fonction d'une finalité (vision téléologique, ainsi comme celle d'Aristote) où on réussit à se sauver du tragique. Pour sa part, Rosset réaffirme l'incompréhension de l'instant, mais il ne nie pas sa réalité. C'est ainsi qu'au moment du mécanisme tragique (l'action du tragique), à l'instant où a lieu le passage entre une situation et une autre, il y a de l'immobilité, mais non pas de l'irréalité. Il y a une transformation qui a lieu dans l'instant, mais qui reste en dehors de la raison, parce qu'elle surgit sans cause et est de « nature » inattendue. Ainsi lorsque Rosset envisage l'inversion du temps (moment du récit), c'est pour essayer de comprendre cette réalité tellement éphémère, mais contondante. Il montre ainsi la manière dont Hegel, en niant l'instant, récuse également le tragique, puisque sa « vraie réalité » surgit dans l'avenir, lorsque toutes les formes de servitude qui bloquent la liberté humaine, soient annulées. Rosset continue :

Mis en forme : Droite : 1 cm

> **Pour Hegel, il n'y a pas de réalité dans l'instant, seul est réel l'ensemble : il faut donc tenir compte du devenir, la synthèse qui apporte l'explication du drame que nous vivons, nous qui restons dans l'antithèse. L'antithèse n'est pas fausse, au moment de**

> **l'antithèse, le drame est vrai au moment du drame, mais devient fausse lorsque nous l'affirmons *in aeterno* et débordons, par conséquent, sur la synthèse que nous aurait apporté le devenir si nous avions su l'attendre ; et voilà comment on se débarrasse du tragique. Il suffit d'affirmer que *seul le devenir est réel :* on assassine ainsi le particulier tragique avec un tout hypothétique, mais à coup sûr, anti-tragique.** [61]

Rosset considère que Hegel se « débarrasse du tragique » parce qu'il est incapable de valoriser le présent en lui-même, et ne le fait que dans un devenir auquel, il est sacrifié. On trouve déjà à l'époque de *La philosophie tragique* une idée très forte de la pensée de Rosset : son insistance sur le présent et son absence d'intérêt pour le devenir – en tout cas pas à la manière qu'il trouve chez Hegel -, pour mettre l'accent sur l'instant, (moment de l'action, du mécanisme tragique), où il trouve l'intensité du réel. C'est peut-être sous la même perspective qu'il parlera plus tard de l'effet du réel, non pas dans le passé ou l'avenir, mais dans le moment présent. De telle sorte que si l'on compare Rosset à Hegel, on peut dire que le premier propose une philosophie de l'instant et le deuxième, une philosophie totale, en fonction d'une finalité.

Mis en forme : Droite : 1 cm

Alors si c'est dans l'avenir que s'installe le philosophe allemand, c'est pour penser le moment où enfin on aurait vaincu le tragique. De telle sorte qu'on ne peut pas trouver un point de vue aussi à l'opposé de celui que nous propose Rosset. D'abord parce qu'il nie complètement la possibilité de vaincre le tragique, puisqu'il est la condition du monde et de l'individu. Ensuite parce qu'il ne donne aucune place à la liberté tandis que Hegel croit à la possibilité d'agir des humains

[61] Rosset, *PT,* 109.

et au changement de l'histoire (il conçoit le devenir historique comme un drame qu'il faut mettre au service de l'humanité). Enfin, parce que Rosset s'occupe de l'instant tragique et propose un renversement du temps, uniquement pour re-matérialiser cette réalité qui *in situ* reste incompréhensible. Au contraire Hegel envisage l'avenir en tant que temps éternel et ainsi dématérialise l'instant tragique. De telle sorte que si Rosset croit à la réalité de l'instant, et sa philosophie est une expression du présent qui remet en question la présence (l'Être éternel), celle de Hegel va à la recherche de la présence en déméritant le présent (la complétude de l'Être en absence du tragique).

Mais pourquoi Rosset trouve chez Hegel l'assassinat du tragique au profit d'un hypothétique anti-tragique ? Pour envisager une réponse on doit revenir à la présentation de *La philosophie tragique* où Rosset indique deux paradoxes qui traversent ce travail : « le paradoxe de la joie » et « le paradoxe de la morale ». Le premier, c'est la capacité à supporter les réalités les plus indésirables et le deuxième, la célébration des valeurs suprêmes : la vertu, le bien, le juste, l'honnêteté, valeurs qui ont comme principe d'annuler ou de nier le tragique, parce qu'ils sont bâtis à partir d'une idée de l'humanité qui marche vers un processus d'amélioration : la recherche du Bien. En contrepartie, dans la philosophie tragique que conçoit Rosset, l'individu ne peut pas être mieux par l'imposition d'un code de valeurs. S'il est bas, crapule, canaille, ce n'est pas grâce à sa volonté qu'il arriverait à changer, il reste pour Rosset conditionné par cette manière d'être de laquelle il ne se libère pas comme s'il changeait de vêtements. Donc le sentiment tragique se montre ici, chez Rosset, non seulement dans la reconnaissance de ce type de « caractères », mais dans son acceptation. Le tragique est ainsi dans ce double rapport : savoir et accepter. C'est dans le même

sens que l'on disait que Rosset ne croit pas à l'humanité, qu'il est un anti-humaniste, parce qu'il ne se met pas dans le rôle de donner de formules pour améliorer les individus, mais se limite à faire une description de ce qu'il considère que les humains sont (et parfois il laisse complètement dehors les humains pour parler juste de l'empirisme du réel). Ainsi il réaffirme un des principes de la philosophie tragique dont lui nous parle : l'acceptation de notre monde (précepte qui va lui servir de guide chaque fois qu'il signale un penseur comme tragique).

En récusant toute possibilité de donner des formules pour changer l'humanité, Rosset se met à l'opposé de Hegel et du matérialisme historique qui pensait le rôle de l'intellectuel comme celui qui conduisait la société vers son amélioration. Ainsi dans le principe d'accepter le monde tel qu'il est il y a une mise en question de tous les projets politiques et idéologiques qui pensent pouvoir guider l'humanité vers un but. De telle sorte qu'une philosophie tragique ou du réel, tel que Rosset commence à l'esquisser dans *Le monde et ses remèdes,* part d'un principe qui peut paraître polémique : la capacité empirique à regarder le tragique et le réel sans croire à l'intervention humaine. Une vision du tragique qui échappe aux catégories morales, qui ne part pas d'une théorie pour regarder ou transformer le monde, mais qui reste dans la contemplation de ce même monde. On ne nie pas que dans cette posture de Rosset il y a un certain mysticisme, ainsi qu'une vision complètement matérialiste qui déplace l'humain d'une position de domaine et d'évolution, au sens hégélien, pour le laisser dans une posture insignifiante, où ses représentations n'ont aucune influence sur l'activité du monde. Ainsi si l'on revient à son livre *Le monde et ses remèdes,* il nous laisse entendre :

> **J'appelle *morale* toute forme de pensée qui sacrifie à la tentation de mettre entre elle et le réel le rempart d'une représentation quelconque d'idées ou de mots – de ces mots dont Marcel Aymé dit qu'ils ont l'étrange pouvoir « de tenir à distance les vérités les plus éclatantes ».** [62]

Alors si l'on admet que le terme « morale» provient du mot latin *moralitas* qui signifie une façon, un caractère ou un comportement approprié, on voit comment Rosset pense que la philosophie de Hegel sacrifie le réel, et impose sa propre représentation du réel, qui a comme but d'atteindre un comportement approprié, alors que Rosset voulait juste voir le réel. Mais qu'est-ce le réel chez Rosset qui s'oppose à l'irréalité de Hegel? C'est le tragique. Et qu'est-ce que le tragique ? C'est un effet empirique qui questionne toutes nos représentations du réel et qui transforme aussi une réalité connue. Cet effet empirique c'est le passage, dont on parlait auparavant, entre deux situations et qui échappe à toutes les intentions morales, utopistes et idéologiques qui cherchent à conduire le réel vers un but quelconque. Ainsi pour Rosset toute représentation est une théorisation qui néglige ou récuse expressément l'empirisme, pour se mettre au service d'une idée. Donc la négation des « vérités éclatantes », c'est un instinct anti-tragique, où l'on se propose de changer l'inchangeable : par exemple donner une leçon de morale à Tartuffe pour qu'il soit meilleur, ou bien nier son existence, en disant que derrière la façade de crapule il y a quelqu'un de bon.

Mis en forme : Droite : 1 cm

Donc l'anti-tragique et la morale sont la même chose dans la philosophie de Rosset. Ainsi si Hegel nie toute réalité au tragique, c'est parce qu'il s'appuie

[62] Rosset, *MR,* 84.

sur des valeurs telles que la liberté et la responsabilité, à partir desquelles il bâtit l'image d'un monde sans tragique : un monde lavé de cet asservissement. Cependant pour Rosset, il ne s'agit pas d'une question de volonté, puisqu'il n'est pas possible de nous demander si nous voulons ou pas cet asservissement, mais c'est seulement qu'il n'y a pas d'autre choix possible, l'annulation du tragique est impossible. Après avoir indiqué les intentions de Hegel, Rosset finit alors par le considérer comme un moraliste qui croit à l'amélioration de l'humanité et à un monde au delà du tragique. De telle sorte que, à travers l'opposition du tragique et de la liberté, on peut clairement distinguer la séparation entre philosophes tragiques et philosophes moralistes. Les premiers célèbrent le réel en comptant avec l'existence du tragique, les deuxièmes arrivent à une telle célébration uniquement après sa disparition (c'est le travail de la liberté). Rosset indique comment pour la morale:

> **Le tragique dépend d'une liberté susceptible de l'aplanir ou de l'aggraver ; le fondement des notions morales de bien et de mal est rendu possible par l'affirmation d'une liberté humaine capable d'agir sur le tragique, cette liberté étant elle-même rendue concevable grâce à la négation fondamentale du caractère insurmontable et par conséquent irréconciliable des données tragiques de la vie. On le voit, c'est seulement lorsqu'on a commencé à nier le tragique que se révèle la possibilité d'une morale.** [63]

[63] Rosset, *PT,* 111.

Ainsi si d'une part, on se trouve avec la posture qui croit à la liberté et qui agit contre le tragique, d'autre part, on envisage la « géométrie » ou « l'architecture » du tragique propre à Rosset avec ses trois paliers : l'irréconciliable, l'irresponsable, l'indispensable. En définitive, le regard de Rosset est diamétralement à l'opposé de celui que l'on peut voir chez Hegel dont le point de départ n'est pas d'habiter avec la dissonance du tragique (forces négatives selon son avis), mais de l'interrompre et de l'épuiser complètement pour arriver à l'harmonie (forces positives). Or, si ce n'est ni du côté de Schelling, ni de Hölderlin, mais non plus de Hegel, que se trouve la pensée du tragique chez Rosset, on a le droit de se demander à partir de quelle influence il en arrive à élaborer cette notion ? Et la réponse nous vient du côté de Nietzsche. On voit déjà que ce chemin est tracé lorsque Rosset signale le paradoxe de la joie et le paradoxe moral. Donc si dans ce dernier on reconnaît la conception de Hegel, c'est dans le premier qu'il faut classer la pensée de Nietzsche et l'entreprise de Rosset, qui a comme but de faire le lien, entre le tragique et la joie à la manière comme Nietzsche l'avait indiqué dans *La naissance de la tragédie.* Ainsi Rosset résume le paradoxe de la joie chez Nietzsche dans ces termes : « si l'optimisme est signe de décadence et perte de l'instinct vital, le pessimisme tragique est, lui, la seul source de la joie ».[64] Une affirmation comme celle-ci, forme le nœud de la pensée tragique. Elle démolit l'idée que c'est par l'harmonie que l'on devient plus heureux et propose un pessimisme salutaire qui dans aucun cas n'est une négation ou abandon de la vie, mais le thermomètre qui lui sert de mesure. De telle sorte que si l'on pense par exemple à la source d'inspiration de Nietzsche, la tragédie

[64] Rosset, *PT,* 70.

ancienne, on se trouve avec l'époque de majeure splendeur de cette société. Or, selon Nietzsche, c'est justement quand les Grecs sont au plus haut degré de magnificence, qu'ils produisent les tragédies les plus effroyables (Sophocle, Eschyle), où le mystère du tragique est le plus impénétrable. Au contraire, au moment où cette société est plus faible et plus décadente, Nietzsche constate que ses drames sont moins sacrés, moins débridés (Euripide), ou bien qu'elle tombe dans la comédie (Aristophane). De telle manière que le pessimisme actif à laissé la place à des expressions plus édulcorées, plus proches du citoyen. Ainsi cette formule nietzschéenne sortie d'une réflexion de l'esthétique grecque, devient la pierre de touche de la philosophie tragique qui va être appliquée pour discerner deux modes d'existence : la capacité de supporter le tragique, signe de force, et l'incapacité de le supporter, signe de faiblesse. De telle sorte que si l'on est prêt à affirmer que le tragique est une négation de la vie, on est loin de la conception d'une philosophie comme celle de Nietzsche et de Rosset qui annoncent que ceux qui savent dire « oui » au tragique, paradoxalement sont en accord avec la vie :

> **On voit quelle est l'essence du phénomène tragique, dyonisien [*sic*] : en même temps contempler avec joie le donné et aspirer** à **quelque chose d'autre que le donné. Nietzsche ne va plus loin. Il n'y a d'ailleurs pas** à **aller plus loin, l'analyse esthétique me semble ici définitive. Mais je voudrais montrer que l'on peut trouver une interprétation *éthique* de ce phénomène esthétique.** [65]

[65] Rosset, *PT,* 71.

Rosset montre son insatisfaction par rapport à cette lecture de Nietzsche qui ne tire pas des conséquences éthiques du paradoxe de la joie, ce que pour sa part, il se propose de démontrer. D'abord, Rosset envisage un paradoxe uniquement de surface parce qu'en réalité, il reconnaît un sens très profond et très propre à l'humain : la confrontation entre les donnés tragiques et la valeur de sa propre vie. Il ne croit donc pas que le tragique soit gratuit, car il est indispensable pour la continuation de la vie, au contraire, l'optimisme met plus en risque la vie parce qu'il produit tellement de déception que celle-ci est toujours en péril. Mais pourquoi le tragique est indispensable pour la vie ? A cela Rosset répondra en arguant que le tragique est toujours le « non » qui se présente à nous et auquel on doit opposer le « oui » pour continuer avec la vie : je peux le surmonter, j'ai la force pour persister. De telle manière que si le tragique c'est la mise à l'épreuve des forces qui parcourent la vie, l'individu pour sa part, doit démontrer qu'il apprécie sa vie et qu'il peut dire : « non » je ne suis pas vaincu, je vais avancer parce que je valorise la vie. C'est dans ce sens que Rosset dira que le suicide n'a rien à voir avec le tragique, et qu'il s'agit plutôt de quelqu'un qui a perdu la valeur de sa propre personne, car il n'a aucun intérêt à vivre. En contrepartie celui qui regarde en face le tragique, a une profonde valeur de lui-même et a appris à dire « non » pour savoir dire « oui » à sa propre vie.

Rosset envisage une lutte entre les forces qui cherchent à écraser la vie et la capacité à les surmonter que porte l'individu en soi. De telle sorte que s'il ne reconnaît pas l'opposition entre le destin et la liberté, parce qu'il ne croit pas que l'humain puisse effacer le tragique, il reconnaît cependant une autre lutte : la puissance de vivre de celui qui sait dire « non » aux possibilités destructrices du

tragique. C'est de cette manière qu'il parle d'une nouvelle responsabilité : vivre avec le tragique, supporter la dissonance pour savoir dire « oui » à la vie.

Enfin, si Rosset utilise exceptionnellement le mot « éthique », on peut voir que sa philosophie est traversée par cette intention : apprendre à vivre avec le tragique. De telle sorte que sans le dire explicitement il propose un savoir vivre avec la condition la plus indéniable à l'humain : les phénomènes tragiques. Pour cette raison, il élabore son idée du temps immobile qui plus que nier ou effacer le tragique, cherche à l'exalter, non pas parce qu'il aurait un goût pour le malheur ou la souffrance, mais parce qu'il veut nous faire entendre la dissonance la plus propre à la vie. Ainsi par l'inversion du temps, Rosset descelle les signes avec lesquels s'exprime le tragique, non pas pour les interpréter ou les utiliser comme des alibis pour parler de la liberté ou de l'action humaine, mais pour entendre cette dissonance, laquelle est uniquement envisageable dans un aller du présent vers le passé. Alors, grosso modo, on peut classifier la plupart des lectures du tragique à partir des deux paradoxes (penser avec la contradiction) énoncés par Rosset : paradoxe de la morale et paradoxe de la joie. On voit que dans le premier groupe se trouvent les philosophies qui cherchent des valeurs pour comprendre ou annuler le tragique (et ainsi annuler le paradoxe), et dans le deuxième groupe les philosophies qui transforment le tragique en une pratique de vie (et gardent le paradoxe, le tournent en une possibilité de réflexion). Or c'est au deuxième groupe qu'appartiennent les visions de Nietzsche et celle de Rosset.

6. « L'essence de la tragédie ne doit pas être tragique »

Mis en forme : Droite : 1 cm

Avec ce titre nous voulons attirer l'attention sur l'abîme qui sépare les études culturelles de la perspective philosophique. Si les premières nient complètement le lien qui semble évident entre l'adjectif tragique et la tragédie, en proposant une clarification de la tragédie ancienne, de toutes les tergiversations qu'elles nomment tragiques, pour sa part, la philosophie conserve et renforce le lien entre tragédie et tragique et le fait devenir son propre champ de réflexion. De telle sorte que pour déceler la différence entre la prolifération de travaux sur la tragédie et la philosophie tragique que nous envisageons chez Rosset, nous voulons revenir sur ce débat et les critiques faites par les études culturelles, à la philosophie tragique en général. D'abord la vision culturaliste de la tragédie exclame, de manière radicale, qu'il faut épurer la tragédie ancienne de toutes les lectures occidentales postérieures qui font perdre le sens originel du théâtre antique. Or, elle propose une tragédie sans tragique, en considérant que le « tragique » est un adjectif plus récent qui a introduit de la confusion dans les études culturelles de la tragédie et souhaite revenir, « scientifiquement », à ce que pouvait constituer la tragédie dans la Grèce attique par une démarche anthropologique. Alors pour faire une telle clarification, il faut revenir sur chaque pièce et la placer dans ses conditions singulières : le moment historique, la structure de l'œuvre, le style du poète qui l'a écrite, entre autres. Ce qui implique de reconnaître avant tout, que la tragédie dans la Grèce antique faisait partie des Grands Dionysiens (fêtes en hommage de Dionysos), où avait lieu un concours où les poètes présentaient leurs œuvres, pour arriver à gagner le prix du meilleur poète.

Alors c'est donc dans cette ambiance que serait née la tragédie, ce qui pour les études culturelles reste méconnu par la philosophie tragique, qui, en contrepartie, charge la tragédie de toutes sortes de sens, pour arriver à un concept universel du tragique. Ainsi la grande faiblesse de la philosophie tragique, selon les études culturelles, est de transformer les valeurs d'une culture singulière, la Grèce antique, en des valeurs qui servent de modèle à toute l'humanité. Un des critiques les plus dures de la perspective philosophique provient de Florence Dupont qui voit dans l'invention du « tragique » un obstacle pour les études culturelles, puisque la singularité des sociétés anciennes est perdue sous l'intention de voir un miracle grec qui en réalité n'a jamais eu lieu. Donc précisément l'idée du « miracle grec » provient de l'invention du « tragique » et de croire que les Grecs ont donné les paramètres avec lesquels on peut comprendre l'humanité dans sa totalité. Dupont n'envisage pas uniquement un obstacle, mais aussi un eurocentrisme, qui part de la conviction que la Grèce ancienne est le berceau de toute l'humanité et que par conséquent, il faut trouver chez elle toutes les réponses qui donnent des explications à toutes les cultures.[66] Ainsi Dupont conclut : ni miracle grec, ni du « tragique », parce qu'il faut donner à la tragédie son vrai statut, celle d'être un rituel avec lequel l'Athènes ancienne rendait hommage au dieu Dionysos. Donc il faut purifier la tragédie de l'idéologie du tragique, parce que selon Dupont :

Mis en forme : Droite : 1 cm

[66] Dupont, Florence, *L'insignifiance tragique,* Paris, Gallimard, 2001.

L'idéologie du « théâtre grec, théâtre des origines et origines du théâtre » est particulièrement caricaturale de l'ethnocentrisme occidental contemporain, qui conjugue une vague sociologie de l'ivresse, un humanisme démocratique et des lambeaux de discours sur la littérature générale. Flotte dans l'imaginaire européen une nébuleuse pseudo-savante où se côtoient Dionysos dansant et des satyres barbouillés de lie-de-vin qui improvisent des insultes en vers réguliers, Sophocle révélant à l'humanité sa vérité oedipienne ou les valeurs antigoniennes de la démocratie, Aristote enfin édictant les règles de la mimesis. [67]

On voit dans cette citation comment Dupont met en question le concept de tragique qu'elle accuse d'idéologie, au sens de faux discours, puisqu'il charge la tragédie avec des informations qui datent de la fin du XVIIIe et XIXe siècle, sans ne jamais penser au monde ancien. Alors pour elle, c'est plutôt l'imaginaire de la société occidentale qui se met en jeu, puisqu'on voit défiler le Dionysos de Nietzsche, l'Œdipe de Freud, ainsi que l'Antigone de Hegel. De telle sorte qu'on doit déduire que toute la pensée autour de la tragédie grecque, en dehors de l'histoire et la philologie, a été une erreur qui n'a donné que des anachronismes, sans rien produire en échange. D'où provient alors cette confusion selon la vision culturaliste ? D'Aristote qui fut le premier à introduire le terme de « tragique » dans la tragédie. Il faut donc tout d'abord, se débarrasser de la lecture aristotélicienne, pour commencer cette purification. Ainsi des termes tels que « mimèsis » ou « catharsis » qui sont au cœur de la vision aristotélicienne et qui

Mis en forme : Droite : 1 cm

[67] Dupont, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental,* Flammarion, 2007, p. 11.

ont fait carrière pendant de siècles dans l'approche à la tragédie, perdent toute leur signification, selon la perspective culturaliste, puisque ce sont des concepts propres à la philosophie d'Aristote et non pas des valeurs de la tragédie. Ainsi avec l'intention de donner une fonction sociale à la tragédie et la réintroduire dans la ville idéale, d'où Platon l'avait expulsé, Aristote lit la tragédie comme une thérapeutique de l'âme et finit par reconfigurer complètement la tragédie. Ce qui met mal à l'aise l'orthodoxie qui trouve dans son élaboration une supplantation et une post tragédie, sans rapport avec sa conception originale. De cette manière, pour les études culturelles, Aristote est le premier théoricien de la tragédie et par conséquent, le premier falsificateur. Mais si les concepts aristotéliciens sont mis en question, ainsi que l'utilisation des stéréotypes tragiques : Œdipe, Antigone, entre autres, la perspective culturaliste, réagit de la même manière avec le concept de destin. Ce pivot du tragique n'est pas vu comme un élément de la tragédie, mais plutôt comme une invention stoïcienne que les théoriciens du tragique ont menée à leur goût pour le charger de toute sorte de sens dissemblables. Ainsi les tragédies ne portent pas un destin, parce qu'elles ne finissent pas tragiquement, et en ce sens, c'est plutôt le regard philosophique qui dématérialise la tragédie et la met à son service. Alors sous cette perspective William Marx considère que la plus grande objection qu'on peut faire à cette lecture philosophique c'est que les tragédies ne se finissent pas forcement avec la mort du héros, car les tragédies ne sont pas forcement, tragiques :

> **Ainsi les tragédies ne finiraient pas mal ? Quid alors d'Antigone, Œdipe roi, ou Médée ? Il est clair que ces drames ne se terminent guère dans la joie et la bonne humeur. Mais l'argument n'est pas concluant, car il est aisé de citer d'autres pièces qui sans avoir**

> **toujours une issue heureuse absolument, finissent en tout cas mieux qu'elles n'ont commencé : *Œdipe à Colonne, Oreste ou Philoctète*, par exemple. Et il y a des tragédies dont le dénouement est résolument heureux : on songe, entre autres, à *Ion* et à *Iphigénie en Tauride*.** [68]

De telle sorte que pour W. Marx, si l'on connaît les tragédies avec un final tragique, c'est juste parce qu'elles servent à exprimer des concepts philosophiques : la liberté et la nécessité (destin) de Schelling (*Œdipe roi*), ou l'opposition entre les principes démocratiques et les valeurs familiales de Hegel (*Antigone*), entre autres. Ainsi d'après W. Marx, il faut écarter l'idée que les tragédies sont dans son ensemble, tragiques, parce qu'il y a des pièces où le héros n'est pas sacrifié, ou bien avec un final heureux, ce qui signifie que malheur et tragédie ne sont pas forcement liés.[69]

Mis en forme : Droite : 1 cm

W. Marx précise plusieurs malentendus qui ont chargé la tragédie antique d'un sens qu'elle ne portait pas. C'est le cas de la vision esthétique de Schiller (1792) qui cherchait à résoudre un problème déjà posé par Aristote : pourquoi la représentation en scène de la douleur d'autrui produit du plaisir ? Donc pour donner une réponse, Schiller n'avait pas de problème à comparer les tragédies anciennes avec les modernes (Shakespeare, Corneille), auxquelles, il ajoutait ses propres tragédies. Enfin, W. Marx nous dit que la réponse à laquelle il arrive est

[68] Marx, William, *Le tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique,* Paris, Minuit, 2012, p.65.

[69] C'est dans cette perspective qu'il faut inscrire les travaux de Jean-Pierre Vernant, Vidal-Naquet, et plus récent Nicole Loraux, Claude Calame, et les auteurs qu'on vient de citer : Florence Dupont et William Marx.

d'ordre moral : « le plaisir moral le plus élevé sera toujours accompagné de douleur »,[70] ce qui implique que le héros est sacrifié à une finalité morale. Alors pour réponde à une question proposée par Aristote qui échappe complètement au terrain de la tragédie ancienne, W. Marx trouve que Schiller perd de vue l'essence de la tragédie grecque, et ceci du fait qu'il est à la recherche d'une essence éternelle de la tragédie.

Cependant, c'est avec Schelling, que W. Marx trouve une déréalisation définitive de la tragédie, parce qu'il a restreint le drame antique, à l'affrontement de l'homme à son destin.[71] En regardant cette manière de lire la tragédie grecque, W. Marx considère donc que c'est à Schelling qu'on doit l'invention de cet affrontement entre deux forces, et qui finit par être la lecture la plus habituelle. Pour sa part, il ne trouve pas que ce combat soit le nœud des tragédies anciennes, mais l'introduction d'un concept moderne, d'un anachronisme, dans la pensée antique. Ainsi, selon W. Marx, on peut écarter cette manière de lire la tragédie, sans affecter son essence qui ne passe pas par cette invention de Schelling.

Or, comment nous fait parvenir W. Marx à l'essence de la tragédie ancienne ? A travers un argument très simple : la tragédie grecque ne peut pas se penser en dehors des lieux où elle est née. Ainsi ce qui différencie la tragédie ancienne de la tragédie moderne, est le lien indestructible entre le héros et la cité, ce qui n'existe pas dans la tragédie moderne qui est plutôt un drame d'intérieur (châteaux, salons, etc.). De telle sorte que W. Marx revient sur l'image de la tragédie grecque inscrite dans des endroits ouverts, où le protagoniste n'est pas le héros, mais la cité. Le drame se fait pour exalter la ville, ses lois, ses citoyens.

---

[70] Marx, William, *op.cit.,* p. 54.
[71] Schelling, *Lettres Philosophiques sur le dogmatisme et le criticisme,* 1795.

Ainsi le spectateur est conscient que la pièce se déroule dans une cité en particulier (Thèbes, Colonne, Athènes) qui est la première à occuper la scène. De la même manière, les héros ne sont que l'expression de cette ville et leur nom va être toujours attaché aux endroits où se produit le drame. Ainsi, W. Marx se propose de retrouver la « réalité » de la tragédie à travers les endroits et récuse la déréalisation, qui à son avis, a produit la philosophie tragique. Pour lui, l'essence de la tragédie se trouve dans les lieux qui ont donné naissance à chacune des pièces, donc si l'on les élimine, on efface aussi la tragédie grecque. De telle sorte que ce n'est pas une question de destin ou de valeur esthétique, mais des endroits, (et pas des endroits bourgeois propres à la tragédie moderne) : ceux où se jouait aussi la civilité de la ville grecque.

Ainsi avec Florence Dupont qui pense que l'essence de la tragédie est avant tout un rituel, sans rapport avec les « délires » de la philosophie tragique et W. Marx qui reconnaît l'essence de la tragédie dans les endroits où se produit la pièce, on se trouve face à la même intention : mettre à l'écart, les études philosophiques de la tragédie, qui d'après lui, ont mis la tragédie au service des idées, sans compter avec la matérialité des drames anciens. De telle sorte qu'on descelle deux lectures divergentes de la tragédie, celle qui l'attache complètement au monde ancien et la sépare de la tragédie moderne ainsi que des idées universalisantes, et une autre lecture, que l'on trouve chez Rosset qui prend la tragédie pour arriver à ses propres réflexions sur le tragique. Ainsi, si d'une part, les études culturelles reconnaissent dans la tragédie une expression locale qu'il faut respecter et restituer à ses conditions de naissance, d'autre part, la philosophie tragique, que par ailleurs Rosset propose, discerne dans la tragédie une source de réflexion tellement riche qu'elle tente de mettre au service de l'humanité. Ainsi, la

philosophie tragique élabore des concepts sur lesquels on ne cesse pas de revenir, qui peuvent être dénoncés comme des anachronismes, mais, qui a dit qu'on ne peut pas penser avec des anachronismes ?

Alors si l'on revient dans le temps pour se demander dans quels conditions avait eu lieu ce débat qui a comme principe de protéger la tragédie des contaminations du tragique, on retrouve que le point d'origine est la définition de Ulrich von Wilamowitz-Moelledorff, le professeur qui s'est battu fortement contre Nietzsche au moment de *La naissance de la tragédie :*

> **Une tragédie attique est un épisode tiré de la légende héroïque, ayant son unité propre, traité de façon poétique dans un style noble et destiné à être représenté par un chœur de citoyens attiques et deux, voire trois, acteurs, dans le sanctuaire de Dionysos, comme partie intégrante de la célébration publique du culte de dieu.** [72]

Or, si Wilamowitz-Moelledorff définit la tragédie comme un rituel, il met en question l'approche nietzschéenne, où il ne voit qu'une transposition de termes kantiens et de la musique wagnérienne dans le monde ancien. C'est alors sur ce point qu'on remarque clairement la bifurcation irréconciliable entre les études culturelles sur la tragédie et la philosophie tragique : dans le débat entre

Mis en forme : Droite : 1 cm

[72] Von Willamowtiz-Moellendorff, Ulrich, *Qu'est-ce que une tragédie ? Introduction à la tragédie grecque,* (1889), in Marx, William, *op.cit.,* p. 61.

Wilamowitz-Moelledorff et Nietzsche qui a touché l'ambiance universitaire allemande de l'époque, et a conduit Nietzsche, entre autres raisons, à abandonner le monde académique et à défendre pendant toute sa vie, son premier livre. Ainsi si pour le premier, la tragédie n'est pas moderne et par conséquent, ne peut pas répondre aux questions que lui imposent les philosophes actuels. Pour le deuxième, la tragédie déliée des lectures morales, peut servir pour affirmer la vie. Donc à partir de la même question que se posait Aristote : pourquoi la représentation de la douleur peut donner du plaisir ? Nietzsche arrive à fonder une ligne de philosophie tragique, où la joie est le concept clé, la joie qu'on doit soutenir, même dans la souffrance, parce qu'elle est la source de la vie. Ainsi si Wilamowitz-Moelledorff réclame une re-matérialisation de la tragédie, Nietzsche pour sa part, la prend comme alibi pour penser ses propres concepts, même celui de « philosophie tragique ». De telle sorte que grâce à sa lecture des Grecs, Nietzsche s'autoproclame le premier philosophe tragique, celui qui a su entendre la voix de Dionysos que même les Grecs n'avaient pas su écouter.

C'est dans cette perspective ouverte par Nietzsche, que nous situons la pensée de Rosset. Donc elle n'est pas liée à n'importe quelle réflexion sur le tragique, mais uniquement à celle qui, à la manière de Nietzsche, met en rapport le tragique avec la joie. Si cette philosophie tragique ne s'occupe donc pas d'exalter le miracle grec (idéalisme allemand), mais non plus de rester juste avec la tragédie ancienne, c'est parce que sous la plume de Nietzsche et de Rosset elle devient une expérience, une pratique de vie (d'où le rapport tragique/joie). Or, c'est sur ce point qu'on voit la différence entre les études philosophiques du tragique en général et la vision de Nietzsche et d'ailleurs de Rosset. Ainsi si celui-ci s'occupe du temps immobile et de l'irresponsabilité des phénomènes tragiques, c'est pour

arriver à proposer une nouvelle responsabilité : savoir vivre avec cette dissonance propre au monde, qu'il appelle le tragique.

Mais la réflexion que Rosset ouvre dans son premier livre *La philosophie tragique* va continuer. Nous nous approcherons donc à ses études ultérieures pour voir les transformations que suit ce terme au point qu'il finit par se nouer à une philosophie du réel. Nous retrouverons ainsi chez Rosset les liens entre tragique/pire, tragique/anti-nature, tragique/réel, tragique/musique rapports étranges et paradoxaux dont nous nous occuperons dans les chapitres à venir. Nous verrons également dans chaque cas des profondes affinités avec l'œuvre de Nietzsche, mais surtout une manière singulière de s'approprier de la philosophie tragique. Avec Rosset, on se trouve donc dans une nouvelle phase de la philosophie tragique, proche de Nietzsche, mais aussi avec son air propre. Philosophie tragique propre à Rosset qui s'interroge encore une fois sur le rapport tragique/joie (question qu'inaugure le tragique depuis Aristote) et qui se donne les moyens pour réinventer les liens paradoxaux, entre ces deux termes contradictoires. Enfin, c'est précisément en nous approchant à ses œuvres, ce que nous ferons dans les chapitres à suivre, que nous arriverons à montrer la singularité de cette nouvelle approche au tragique.

Mis en forme : Droite : 1 cm

CHAPITRE III : PHILOSOPHIES PESSIMISTES ET PHILOSOPHIES-REMEDES

« Il est vrai que mon intuition première est celle de l'incapacité morale à saisir l'existence, et que l'analyse qui précède dérive pour une grande part de cette intuition. Mais était-il surprenant d'en arriver à une conception de l'existence entièrement inassimilable aux interprétations morales, dès lors qu'on avait trouvé dans toute morale, c'est-à-dire dans toutes les recherches explicatives, une réaction de fuite devant l'existence et de désarroi devant l'être ? »

Clément Rosset, Le monde et ses remèdes.

La philosophie tragique n'est pas pessimiste ou catastrophiste, mais ne tombe pas non plus dans la tentation de trouver des solutions miraculeuses pour calmer les angoisses de l'existence, car elle est une philosophie de l'anti-espoir, ou comme dit Rosset, elle se propose de donner la santé en parlant des « pires » des discours. Ainsi si la philosophie tragique a comme source d'inspiration les tragédies, « les pires des discours », ce n'est pas pour exalter le malheur mais pour les utiliser comme poison/pharmakon : tous les situations de la vie ordinaire, semblent insignifiantes, face à la souffrance du héros, donc les individus peuvent traversé tous les obstacles, sans se croire les plus malheureux des les humains, parce que c'est le héros de la tragédie qui représentait le malheur absolu. Donc le

« pire des discours », les tragédies, arrivent à donner la santé, par leur excès, par une surdose qui donne de l'immunité pour affronter la vie : c'est dans ce sens qu'elles peuvent êtres prises pour concevoir un pessimisme actif. Ainsi avec la philosophie tragique s'ouvre une troisième voie : elle n'est ni un discours du malheur qui affaibli l'existence (philosophies du malheur), ni un discours qui nie les tragédies (à la manière de Platon) pour envisager le bonheur (philosophies du bonheur), d'un monde sans tragique. Au contraire, la philosophie tragique énonce un discours en accord avec les tragédies, et nous montre en plus qu'elles ne sont pas uniquement des drames singuliers, mais la matière avec laquelle est faite la vie. Alors si la philosophie assume le risque de penser à travers les tragédies, c'est uniquement avec l'intention de rendre les humains plus forts pour qu'ils arrive à être capables d'affronter les pires des situations dans sa propre vie.

Depuis son premier livre *La philosophie tragique,* Rosset a insisté sur la séparation irréconciliable entre ces trois aspects de la philosophie, les **philosophies du malheur,** les **philosophies du bonheur,** et la **pensée tragique.** Donc pour mieux comprendre son entreprise philosophique, nous voulons revenir sur les aspects fondamentaux qui marquent la différence entre ces manières d'envisager la vie (postures morales selon Rosset), et la philosophie tragique qui conçoit une éthique, parce qu'au fond, dans l'intention de faire entendre les « pires des discours » et donner la santé, il y a un pari éthique.

Ainsi pour distinguer une philosophie tragique de la morale, Rosset montre la différence entre le bonheur et le malheur, deux formes de moralisme qui ne supportent pas l'immoralisme du tragique (irrémédiable, irresponsable et indispensable). D'une part, si l'on adhère une philosophie du bonheur, on atteint à un avenir où le tragique n'existe plus, et l'on croit en un monde bienheureux qui

s'installera dans le futur. D'autre part, si l'on s'inscrit dans une philosophie du malheur, on accepte l'existence du tragique, mais cette conscience ne sert que pour mépriser la vie. Alors pour amplifier la perspective de Rosset, nous voulons préciser les aspects fondamentaux de cette dernière vision du « malheur », habituellement confondue avec le tragique, et revenir ultérieurement à la vision du « bonheur », pour affirmer que si bien elles semblent à l'opposé, en réalité elles ont le même objectif : récuser la vie que se donne dans l'immédiat, par un regard qui se concentre soit dans le passé, soit dans l'avenir.

1. Les philosophies du malheur

Rosset proclame : « définissons-nous l'idée de malheur par *la croyance au bonheur au sein du tragique* »[73]. C'est-à-dire l'individu du malheur tel que le reconnaît Rosset dans son premier livre, accepte que le tragique fasse partie du monde, mais c'est malgré lui-même, qu'il constate cette idée, que par ailleurs, il trouve très injuste. Ainsi Rosset considère que c'est une conscience déchirée entre une vision du tragique et un espoir du bonheur qu'elle n'abandonne pas. Alors si lui-même a défini la morale comme la méconnaissance ou le refus du tragique, c'est dans cette deuxième posture qu'il installe l'individu du malheur : il n'arrive pas à sortir de la contradiction entre être heureux et donner la place au tragique. C'est une attitude rebelle, selon Rosset, parce que l'individu du malheur se demande pourquoi le tragique existe sans arriver à une réponse, ce qui le mène au

[73] Rosset, *PT,* 127.

désespoir. Donc l'alternative qui s'ouvre à lui, c'est de se rebeller contre le tragique - attitude fortement morale selon Rosset -, parce qu'il prend la consigne sur laquelle se recommande la fondation de toute morale, le *dû* : l'obligation d'être heureux qui pense le tragique inacceptable, et par conséquence, immoral. Ainsi Rosset continue :

> **L'homme du malheur préfère être coupable dans un monde promis au bonheur éternel plutôt qu'être innocent et irresponsable dans un monde voué au tragique.** [74]

Pourquoi coupable ou bien innocent ? D'abord, coupable, parce que Rosset ancre le point de départ de ce regard dans le péché originel, donc c'est l'humain la cause de la perte du bonheur éternel ; au contraire, l'individu tragique se ressent innocent, parce qu'il accepte que c'est le tragique qui agit et non pas lui. De telle sorte que si l'individu du malheur indique son action dans le péché originel qui a corrompu le monde et le laisse soumis au tragique, pour sa part, l'individu tragique met comme point de départ l'irresponsabilité tragique et ainsi se libère de la conscience coupable.

Rosset considère que l'individu du malheur récuse deux des principes fondamentaux à la définition du tragique : l'insurmontable et l'irresponsable. Pour le premier, parce qu'il pense toujours que le tragique devait être surmontable, même si toute de suite, il admet que c'est impossible et pour le deuxième parce qu'il se trouve coupable (responsable) de la présence du tragique, même s'il nie sa

[74] Rosset, *PT,* 134.

raison d'être. Ainsi le point fondamental pour comprendre l'idée de Rosset sur le malheur, c'est de penser un individu qui reconnaît l'être tragique, mais se ressent très malheureux en sa présence. Ainsi Rosset montre qu'il y a chez dans l'individu du malheur une sorte d'héroïsme : souffrir l'existence du tragique, que configure son profil d'être souffrant. Pour mieux saisir son idée, Rosset propose deux manifestations concrètes de l'individu du malheur : le chrétien et le romantique (celui-ci, selon Rosset, reprend les valeurs chrétiennes : « nous dirons volontiers que le génie du romantisme fut de retrouver tout ce qu'il y avait de malheureux dans la religion chrétienne »[75]). Dans chacun de ces personnages on trouve la même expérience : une anxieuse croyance au bonheur, et son constat d'échec. On peut penser à la figure du martyr ou bien à celle du héros romantique pour voir comment ils sont liés par un même fil : la souffrance.

Alors Rosset nous dit que l'individu du malheur blasphème, mais pourquoi utilise-t-il ce terme ? On peut penser que pour lui le tragique est un dieu et que l'individu du malheur blasphème quand il résiste. Il semble que Rosset est à la reconnaissance – à la manière de Nietzsche – d'un monde préchrétien de l'époque de la tragédie où les valeurs d'irrémédiable, d'irresponsable et d'indispensable gouvernent le monde : donc ce ne sont pas forcement les dieux grecs qui intéressent Rosset, mais l'irréfutabilité de ces principes tragiques, qui seront mis en question par Socrate, par le Christianisme, ainsi que par les romantiques (incarnés pour lui, dans la figure de Rousseau). De telle manière les l'héroïsmes socratique, chrétien ou romantique se fondent dans la mise en question des valeurs tragiques, qu'ils trouvent injustes dans un monde qui doit se donner au bonheur. On ne peut pas dire que Rosset est en train d'instaurer une

[75] Rosset, *PT,* 129.

nouvelle religion, puisque il n'y a pas un monde meilleur sur lequel nous devons mettre toutes nos forces, mais une conscience tragique qu'il envisage avec les Grecs et qui a été occultée par Socrate et postérieurement par le Christianisme. Donc quand il parle de blasphème, il pense à la mise en question de la condition du monde, à une négation de sa « nature », celle qu'ont eu le courage de représenter les Grecs dans ces drames : irrémédiable, irresponsable et indispensable. Alors c'est dans ce sens que nous entendons le terme « blasphème » dans l'écriture de Rosset, puisque :

> **…la conscience malheureuse n'est déchirée que dans la mesure où elle est le reflet d'un conflit entre un tragique meurtrier et un bonheur *qui ne veut pas mourir* sous ses coups.** [76]

D'une part une conscience tragique qui accepte la mort du bonheur, d'autre part, une conscience malheureuse déchirée dans le paradoxe de savoir (voir le tragique) et de faire sa négation : c'est dans ce sens que pour Rosset, celle-ci blasphème en pleine conscience, et que son blasphème est par conséquence double : elle refuse d'accepter ce qu'elle ne peut pas nier.

Si à l'époque de *Philosophie tragique* Rosset est prêt à signaler le blasphème de l'individu du malheur et à le rendre visible dans la figure de Rousseau, il va revenir sur cette idée dans son livre *Logique du pire,* pour trouver ce choix du malheur qui guide une tendance philosophique qui a été qualifié d'existentialisme, absurde ou même tragique, mais qui en réalité est sans rapport

[76] Rosset, *PT,* 126.

avec la philosophie tragique qu'il promulgue. De telle sorte que Rosset nous signale, comment la philosophie tragique est souvent confondue avec tous les discours négatifs qui parlent du malheur de l'existence. Cependant, il insiste sur le fait que ces récits, qui ont comme point de départ l'utilisation du sentiment tragique, ne prennent pas cette démarche que pour faire une négation de la vie, ce qui est sans rapport avec une philosophie tragique qui a une seule intention éthique : célébrer la vie.

Donc les philosophies du malheur et la philosophie tragique ont des finalités complètement différentes. Les premières nous rendent plus faibles, par leur insistance sur le malheur et la fatalité, la deuxième cherche à nous rendre plus forts, par l'apprentissage des « pires des maux ». On peut également, énoncer les philosophies du malheur comme de pessimismes passifs, où la souffrance est à l'ordre de jour, et au contraire, la philosophie tragique comme un pessimisme actif, qui considère le tragique indispensable à la vie. Au moment de parler de l'utilisation du sentiment tragique pour donner une image négative de l'existence, Rosset pense, entre autres, à des théoriciens tels que Chestov[77], Scheler[78], Unamuno[79] et Kierkegaard,[80] qui parfois ne donnent une autre alternative que de revenir aux valeurs chrétiennes, comme c'est le cas d'Unamuno. Ainsi, sous la perspective du malheur, tel que la montre Rosset, on remarque uniquement des valeurs qui ont comme seul but d'écraser l'humain : la solitude, la bêtise et la mort. Donc la question que se posent les philosophies du malheur c'est : pourquoi

[77] Chestov, Leon, *La philosophie de la tragédie, Dostoïevski et Nietzsche,* (1900), Paris, Le Bruit du temps, 2012.
[78] Scheler, Max, *L'homme du ressentiment,* (1919), Paris, Gallimard, 1970; *Mort et survie* suivit de *Le phénoménologie du tragique,* (1902), Paris, Aubier, 1952.
[79] Unamuno, Miguel, *El sentimiento trágico de la vida,* (1912), Paris, Gallimard, 1917.
[80] Kierkegaard, Søren, *Traité du désespoir,* (1849), Paris, Gallimard, 1984.

résister, quand la vie est un champ de souffrance et les seules « vérités » qui comptent sont celles du tragique ?

On peut voir que Rosset a pris à peu près les mêmes valeurs – la solitude, la bassesse, la mort -, non pour construire des arguments pour dévaloriser la vie, mais plutôt comme des données constitutives à l'individu et au monde. Alors le point fondamental est de savoir que quand on dit « philosophie tragique », on parle d'une posture qui accepte avant tout le tragique - une éthique et une thérapeutique -, qui sait assumer l'essence plus profonde de l'humain (d'être tragique). En contrepartie, pour les philosophies du malheur, c'est une fatalité que l'humain soit soumis au tragique, c'est sa grande impuissance. Or, en prenant le tragique de cette manière, Rosset pense qu'elles sont des pensées anti-tragiques : elles n'envisagent le tragique que pour le récuser, non au sens de croire à son annulation, mais en le trouvant comme l'opposé à la vie : comme la pire des charges. Ainsi en comparant ces deux manières de regarder le tragique, Rosset nous dit :

> **S'il est une logique du pire, c'est-à-dire une certaine nécessité inhérente à la philosophie tragique, celle-ci n'est évidement à la recherche ni dans l'angoisse attachée à des incertitudes d'ordre moral ou religieux (tragique selon Kierkegaard) ni dans le désarroi devant la mort (tragique selon Chestov ou Max Scheler), ni dans l'expérience de la solitude et de l'agonie spirituelle (tragique selon Unamuno).**[81]

[81] Rosset, *LP,* 12.

Le « pire » n'est pas pour Rosset l'angoisse, la mort, ni la solitude, en tout cas, pas dans le sens qui indiquaient les auteurs ici signalés, puisque Rosset retrouve chez eux l'individu qui attendait le bonheur et se trouve face aux données tragiques, or il ne fait qu'exprimer sa déception. En contrepartie, le « pire » dont il parle dans *Logique du pire* c'est l'expérience du hasard (absence d'ordre, de règles, de nature), « le pire » des discours, que sans avoir un rapport avec le malheur, énonce l'indéterminé. Ainsi Rosset marque la différence avec ces visions négatives qui font tomber les individus dans le désespoir ou la tristesse, et les amènent à se rebeller contre la condition du monde (ce qu'en particulier, Rosset nous montrera avec Kierkegaard). Alors une posture qui tombe dans le désespoir pour le constat du tragique ou bien celle qui cherche à laver le monde de cette condition (les philosophies du bonheur) sont pour Rosset, au même niveau d'égalité: deux manières de blasphémer contre le tragique. C'est dans cette mesure qu'il déclare :

> **…l'homme moral *invente* le bonheur et le malheur pour pouvoir contester le tragique existant réellement ; il s'en sert comme d'un *droit* (un droit moral !) pour s'arroger le *droit* de reprendre le créé !** [82]

A partir de deux idées : bonheur et malheur, le tragique, qui selon Rosset est la réalité du monde, finit par être exclu. De telle sorte, que sous son regard, l'individu moral est un réformateur caché derrière sa grimace de tristesse. Il

[82] Rosset, *PT,* 106.

n'aime pas le monde tel qu'il le voit et pense qu'il pourrait en créer un autre différent, mais son intention est toujours condamnée à l'échec. En contrepartie, l'individu tragique, ne s'arroge aucun droit de modification, il ne croit pas qu'il ait la capacité d'agir pour donner une nouvelle route au monde, donc accepte la réalité du tragique et en plus la trouve indispensable pour un départ philosophique qui aurait comme intention de célébrer la vie.

2. Une expérience du malheur : l'absurde

Si Rosset passe rapidement par Chestov, Scheler et Unamuno, auxquels il dédie uniquement quelques lignes, c'est différent avec autre penseur du malheur : Schopenhauer à qui il consacre plusieurs livres. Le point fondamental dont arrive Rosset c'est d'indiquer une philosophie de l'absurde chez le philosophe allemand. Cette théorie qui part d'une vision du malheur se demande, selon Rosset, pourquoi les humains mettent un intérêt à vivre quand la vie porte tellement de souffrance ? Alors c'est justement cette puissance de vie qui porte un degré aussi bas de plaisir et un haut degré de malheur, qui produit le caractère absurde de la vie. De telle sorte que Rosset considère que Schopenhauer a su envisager le tragique, pour enfin, conclure que la vie ne mérite pas la peine d'être vécue. Donc sa pensée de l'absurde est inscrite dans une vision pessimiste (passive) qu'exalte le malheur et reste toute importance à la vie. Ainsi à l'heure de résumer la perspective de Schopenhauer, Rosset compose l'ordre suivant :

Que représente la tragédie ? Elle montre « le côté terrible de la vie, les douleurs sans nom, les angoisses de l'humanité, le triomphe des méchants, le pouvoir d'un hasard qui semble nous railler ; (…) la volonté luttant avec elle-même, dans toute l'épouvante d'un pareil conflit » ; plus profondément, elle est « le règne du hasard et de l'erreur » ; L'excellence tragique est de montrer l'infortune humaine comme une nécessité attachée à son existence … [83]

On peut commencer par dire que chez Schopenhauer il n'y a pas le principe propre à la philosophie tragique telle que Rosset la montre : le double visage entre le tragique et l'approbation, ou bien la liaison contradictoire du tragique et de la joie. De telle sorte que si l'on regarde la première phrase de cette citation on trouve que sous l'idée du tragique, Schopenhauer récupère les pires des éléments : le côté plus terrible de la vie par la lutte de forces et l'angoisse que cette situation produit. Or, la tragédie sert dans le cas de Schopenhauer à donner une vision très pessimiste de la vie, un pessimisme passif, qui bloque la seule possibilité d'action dont parle Rosset : la capacité à approuver le tragique. Ainsi le caractère nécessaire du tragique indiqué par Schopenhauer, c'est la preuve de l'infortune de la vie, c'est l'évidence que nous sommes dans un drame où l'humain est perdu à jamais. Donc, sous la plume de Schopenhauer, selon Rosset, le tragique est l'expérience du malheur qui habite la condition humaine et qui lui met en face de la question suivante : pourquoi les hommes veulent-ils une vie dont les peines sont très grandes et les plaisirs très insignifiants, une vie, enfin,

[83] Rosset, *ES,* 219.

conduite par la force du tragique? Et comme il n'arrive pas à donner une réponse à partir de la joie ou à la puissance de vivre (sentiments qui ne sont pas envisageables à partir du malheur), Schopenhauer s'étonne à regarder les humains souffrir tout au long de leur vie et à s'occuper des fins inexistantes. C'est ainsi que le monde décrit par Schopenhauer n'est pas le plus heureux (il n'attend pas une amélioration de l'humanité), mais un monde perdu, gouverné par les pires des forces : celles qui font la vie pénible. Or, Rosset continue à nous montrer comment Schopenhauer arrive à la conclusion que si le monde n'offre pas des plaisirs véritables, il ne mérite pas notre attachement, puisque tous les désirs sont de faux désirs : chaque fois qu'on arrive à saisir un objet de désir, il cesse d'être intéressant, ce qui renouvelle notre déception et un détachement plus radical de la vie. Alors face à la dissolution du fantôme du plaisir, ne reste que la tragédie (le malheur), laquelle vue sous l'optique schopenhauerienne n'est que la mise en scène de la souffrance, qui accompagne l'humanité. Donc pour Schopenhauer, selon Rosset, le drame nous permet de participer à la représentation d'une répétition : les souffrances qui reviennent sans cesse dans un temps circulaire. La tragédie serait dans ce sens, une machine de l'imitation du malheur, puisqu'elle ne faite que mettre en scène le leitmotiv que conduit la vie : la répétition des peines. De telle sorte que si Schopenhauer part du même principe de la philosophie tragique : regarder les drames et se demander qu'est-ce qui signifient ces représentations de la souffrance ? Il ne conserve que l'évidence de la souffrance à partir de laquelle il bâtit sa propre philosophie pessimiste : on est dans le pire des mondes possibles, un monde mauvais, où nos peines se répètent et qui partant, ne mérite pas notre attachement.

Cette lecture circulaire du monde (où il n'y a ni de l'instant ni du devenir) s'inaugure chez Schopenhauer à partir d'un seul événement : la Volonté. C'est ainsi que pour Rosset, après cette seule action, Schopenhauer n'envisage que l'existence d'un monde mort, un monde qui ne fait que se répéter. Le monde est mort parce qu'il n'y a pas de temps linéaire, ni causes, ni fin qui conduisent nos actions. Dans la logique de Schopenhauer, que Rosset nous montre, il n'y a pas de sens qui conduit l'histoire de l'humanité, il n'y a pas de progrès, parce que nous sommes dans des cycles qui reviennent sans cesse, d'où l'absence d'événements et la « gratuité » des actions humaines qui ne portent ni cause, ni finalité. Rosset explique ainsi la pensée du philosophe allemand :

> **On sait que Schopenhauer ne se donne qu'une pensée à penser pour être en mesure de décrire le monde : la Volonté. Encore cette volonté est-elle aveugle, illusoire, se répétant mécaniquement : la plus pauvre des pensées, la plus maigre des « données ». Pourtant, elle suffit à faire passer du chaos au monde de l'ordonnancement : dans la mesure où elle constitue un *événement*.** [84]

Selon Rosset, ce qui constitue le regard pessimiste et absurde propre à Schopenhauer, c'est cette immobilité du monde, ordonné à jamais, fermé à la nouveauté et par conséquence au hasard. Ainsi, si la Volonté c'est l'événement qui fait passer du chaos à l'ordre, pour se trouver dans le pire des mondes

[84] Rosset, *LP,* 17.

possibles, on peut bien reconnaître la différence avec la vision de Rosset dans *Logique du pire :* on n'est jamais dans un monde ordonné, on est toujours du côté du chaos : il n'y a pas un événement premier à partir duquel devient un monde organisé, au contraire, il n'y a que des événements qui se suivent les uns après les autres. Alors pour Rosset, à différence de Schopenhauer, le « pire » n'est pas de savoir qu'on est dans un monde qui se répète, où il n'y a pas de nouveauté, mais au contraire, c'est justement se reconnaître dans un monde inattendu, où le « pire », c'est la nouveauté, sur laquelle il est impossible de se faire une image. Donc si la philosophie de Schopenhauer s'écrit à partir d'un ordre, celle de Rosset est écrite à partir du hasard : la première se donne une pensée pour commencer : la Volonté, la deuxième ne se donne aucune pensée, elle reste dans le chaos. De telle sorte qu'on peut aussi définir la philosophie de Rosset comme une description de la différence (celle dont il s'occupe dans ses réflexions sur le réel, vue comme une pensée sur l'instant). A la fois qu'on peut penser la philosophie de Schopenhauer comme une pensée du double, parce qu'il bâtit un monde qui ne change pas, qui ne fait que se répéter, sans possibilité d'être modifié. Alors le double c'est ici, l'idée d'un temps mort qui est sans rapport avec le monde sensible. En contrepartie, chez Rosset une philosophie tragique c'est justement l'énumération du temps qui passe, des instants, non pas parce qu'il y aurait une finalité, un but dont on arriverait, mais par la conscience du temps différentiel à partir duquel se transforme le réel.

Toutefois, si l'on revient sur Schopenhauer et les points indiqués par Rosset – toujours sous l'intention de regarder une philosophie du malheur – on doit insister sur le terme de « l'éternel retour » avec lequel Rosset se trouve avec la « maladie du temps » propre à Schopenhauer. Dans une posture de cette ordre il

est évident que l'espoir est complètement annulé, puisque on est dans un temps éternel, mais aussi l'envie de vivre, parce qu'on ne peut attendre rien du devenir ; on doit se contenter de supporter le même malheur duquel il est impossible d'échapper. De telle sorte qu'il n'y a ni passé ni futur, il y a seulement une répétition du temps, dans laquelle nous sommes enfermés, ce qui implique que le monde est mort davantage, mais nous aussi. Ainsi dans ces conditions, il n'y a pas de vrai changement, tout reste pareil parce que les êtres occupent toujours la même place, ce qui par conséquent enlève toute valeur à la mort individuelle, laquelle n'a plus de sens : la vie et la mort ne sont plus deux opposés dans la pensée schopenhauerienne, il n'y a qu'un seul état, celui de la mort de la mort éternelle. Sous cette perspective, Rosset voit comme la mort tragique s'évanouit pour laisser place à un sentiment tragi-comique (une espèce de mascarade où on semble vivre, mais en réalité on est mort), qui dédramatise le départ et la fin, pour nous laisser prisonniers d'une logique du même.

Alors on doit revenir sur Rosset pour indiquer les termes à partir desquels il précise l'intemporalité propre à la pensée de Schopenhauer, dans une époque où les philosophes s'inquiétaient fortement par le temps et en particulier par l'idée de l'avenir. Ainsi il souligne :

> **Le monde, selon Schopenhauer, est mort depuis toujours ; « on croit » qu'il vit, et la plus profonde démystification schopenhauerienne est de s'aviser qu'il fait seulement semblant de vivre, qu'il mime maladroitement la vie. En réalité, il ne vit pas plus que les membres du squelette actionnés par des ficelles n'effectuent de véritables mouvements. D'où l'angoisse devant**

cette mort qui se *travestit* sans cesse, ces cadavres qui prétendent toujours singer les vivants. [85]

A travers Rosset, on se trouve avec une philosophie de la mort : celle de Schopenhauer, où toutes les formes de vie ne sont que des imitations de la mort déclarée depuis le départ, après l'événement de la Vouloir (Rosset propose ce terme plutôt que « Volonté » que c'est la traduction habituelle du mot allemand *Wille)*[86]. Pour cette théorie, tous les êtres vivants qui bougent, ne sont que des travestissements de cette mort unique annoncée à la naissance du monde. De telle sorte, que si l'individu croit agir et être nécessaire dans un monde qui se donne à partir des raisons, le principe de mort, propre à Schopenhauer laisse sans fondement cette croyance : il n'est pas un être nécessaire puisque il se donne sans cause et sans raison dans un monde déterminé depuis le départ. Alors si pour Rosset, Schopenhauer enlève l'angoisse de la mort individuelle, il porte, cependant un nouvel élément d'inquiétude : celui de penser qu'on est dans un temps circulaire où les mêmes peines se répètent à l'infini. Pour Rosset, c'est une des raisons parmi lesquelles Schopenhauer a répondu au « sens de l'histoire » hégélien, et à « l'évolution de l'Être » qui culmine dans l'unité de la dialectique. Ainsi Schopenhauer ne met aucun espoir à l'amélioration de l'humanité, n'envisage l'unité hégélienne où les opposés maître/esclave finissent par faire une unité dans l'Absolu. En contrepartie, selon le regard de Rosset, la philosophie de Schopenhauer ne voit qu'un monde plat, où il n'y a pas de place pour la lecture

[85] Rosset, *SPA,* 101.
[86] Rosset, *SPA,* 26.

dialectique (une progressive annulation des forces négatives, jusqu'à arriver à la prédominance des forces positives). C'est dans sens que Rosset voit le philosophe de « *Le monde comme volonté et représentation* » à l'opposé de la philosophie hégélienne, mais aussi des tendances de son époque soumises à l'empire du progrès et à l'idée d'évolution. Ainsi face à l'activité de forces opposées et à sa postérieure réconciliation, Schopenhauer ne voit que l'immobilité d'un monde mort depuis le premier et unique événement : la Volonté, après duquel il n' y a pas de changements. Pour Rosset, cette perspective s'appuie sur une vision de l'absurde, que constitue la singularité de la pensée de Schopenhauer et le fait devenir inactuel dans son époque, attirée plutôt par le progrès et l'amélioration de l'humanité.

Alors on peut regrouper les propos de Schopenhauer sur l'absurde, donnés par Rosset, en trois propositions : 1) d'abord, l'injustifiable de la vie sans cause ni finalité. 2) Ensuite, la négation de la mort individuelle et 3) la tendance des humains à justifier la vie, à se donner des causes et de fins (fausses selon Schopenhauer) ainsi qu'à penser la mort comme le grand événement. Pour ce qui concerne Rosset, on peut affirmer que sa philosophie est fortement touchée par le premier de ces aspects, qui se tourne dans un des leitmotivs de sa propre pensée. Ainsi c'est à partir de lui, que Rosset récuse l'idée de liberté humaine et élabore ses propres arguments autour de l'irresponsable du tragique.

De telle sorte qu'après plusieurs années d'études de la pensée de Schopenhauer, Rosset signale la singularité du philosophe allemand qui était révolutionnaire à son époque, et conserve même aujourd'hui, son allure d'inactuel. Cependant, un certain oubli de la pensée de Schopenhauer au XXe siècle, provient paradoxalement des interprètes que sans le donner le mérite, se

font passer par des innovateurs. Rosset pense entre autres à l'existentialisme et la littérature de l'absurde, ou à Beckett.[87]

De telle sorte qu'en explorant cette idée de l'influence de la pensée de Schopenhauer, au XXe siècle, on se trouve avec le film *L'année dernière à Marienbad* réalisé par Alain Resnais en 1961, selon un scénario et un découpage écrits par Alain Robbe-Grillet. Rosset n'utilise pas cet exemple, mais il sert pour montrer ses explications du temps circulaire, du temps mort, propre au penseur allemand. Ainsi dans le film *L'année dernière à Marienbad,* le grand protagoniste est le temps circulaire où les humains restent attrapés : le film c'est un éternel retour sans point de départ et sans fin, où les personnages croient agir, mais en réalité ils ne le font pas, ils ne font que répéter et oublier les mêmes gestes. De telle manière que toutes les affections de ce film sont, pour ainsi dire, schopenhaueriennes, au sens où le présente Rosset: les personnages sont enfermés dans le même château, où les événements se répètent dans une circularité, où l'oubli fait croire à la nouveauté. Ils reviennent sans cesse sur des phrases semblables, dans un monde plat où la répétition est vécue comme une différence. Alors la sensation qu'a le spectateur, c'est qu'ils sont morts, mais en réalité, c'est le monde qui les entoure qui est mort à jamais : monde sans événements où le sens n'existe pas. Donc une nouvelle angoisse se présente : celle d'être attrapé dans la répétition, l'absence de mouvement et changement; ainsi dans ce film on se trouve avec l'effet de l'absurde : l'absence de cause et de fin, à la fois que l'illusion des personnages qui croient vivre à partir d'un sens.

De telle sorte que *L'année dernière à Marienbad,* est la symbolisation d'un premier hasard : la rencontre d'un homme et une femme, mais chaque fois

[87] Rosset, *SPA,* 13.

qu'ils se retrouvent si c'était comme la première fois, ils répètent les mêmes phrases, les mêmes gestes, et apparaissent ainsi, pour ceux qui regardent, comme des prisonniers d'un monde mort, (du temps circulaire) qu'eux n'arrivent pas à envisager. Alors ce n'est pas le hasard qui gouverne dans la logique schopenhauerienne - que ce film incarne - mais la répétition et notre impossibilité d'action. C'est ainsi qu'en retournant sur le texte de Rosset, il souligne le changement de termes, introduit par ce penseur :

> **…cet apaisement face à l'angoisse de la mort, qui n'est pas sans rappeler quelque peu, quoique de loin, les arguments d'Epicure et de Lucrèce, fait de la personne humaine un jouet sans importance au sein d'un Vouloir éternellement répété, sans avenir ni passé, qui ne verse un baume sur la mort que dans la mesure où il ôte toute signification à la vie. La mort n'est plus une tragédie, mais une tragi-comédie.** [88]

La comparaison, entre Lucrèce et Schopenhauer que nous propose Rosset, consiste dans l'insignifiance des individus, puisque selon le poème *De Rerum natura,* nous ne sommes qu'un élément dans le flux de la vie et la mort, sans que notre disparition modifie le paysage du monde. De la même manière, Schopenhauer représente les humains comme des manifestations du Vouloir, ce qui implique que l'être individuel n'est qu'une l'illusion : ni sa vie, ni sa mort ne sont importants ; ainsi la tragédie de la mort sera changé par une tragi-comédie,

[88] Rosset, *Ibid.,* p. 100.

pour une parodie où il n'y a plus de drame. Or, cette vision de Schopenhauer fait revenir à Rosset sur un fragment de Shakespeare: « le monde est l'histoire racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur et qui ne signifie rien ».[89] C'est-à-dire le monde des humains n'est qu'un théâtre où se représentent les caprices du Vouloir, sans possibilité de devenir, et sans aucun sens. Ainsi Rosset nous montre comment Schopenhauer avait enfermé le monde, ce qui l'amène à affirmer: la feuille ou le chat que vous regardez maintenant sont les mêmes que ceux qu'existaient il y a trois cents ans, donc il n'y a pas ni progrès, ni évolution de l'histoire. Cependant, malgré son anti-hégélianisme, et l'absence du principe de raison, Rosset considère que Schopenhauer n'affirme pas le « pire » des discours : le hasard (la variation), mais au contraire qu'il promulgue une philosophie du « même ».

Alors si dans plusieurs aspects Rosset adhère à la pensée de Schopenhauer, il s'en éloigne fortement à l'époque de *Logique du pire,* où il conçoit désormais le tragique comme l'expression du multiple et de l'inattendu, ce qui n'existe pas dans la conception schopenhauerienne. Ainsi sa vision du hasard déculpabilise l'humain et rend l'existence innocente : il n'y a pas un crime premier qui justifierait la condition actuelle du monde (mauvais selon Schopenhauer), parce il n'y a que de l'imprévisible et de l'indéterminé. A l'inverse, pour Schopenhauer, l'existence est criminalisée, elle-même est une erreur, c'est la raison par laquelle les peines se répètent et l'on se trouve avec le héros de la tragédie que ne fait qu'expier un crime (celui de l'existence).

Alors le hasard et l'innocence du devenir sont plus propres à la pensée de Nietzsche, qui suit sans doute les pas de Schopenhauer, mais arrive pour sa part à

[89] Rosset, *SPA,* 107.

proposer un pessimisme actif, un pessimisme qui n'empoisonne pas la vie, mais au contraire l'affirme. Donc on débouche sur une posture éthique qui répond au pessimisme de Schopenhauer et à sa négation de l'existence. Pessimisme que Rosset décrit à partir de l'itinéraire suivant :

> **…en premier lieu : « le monde est mauvais », et constitue une somme d'existences qui ne devraient pas être, dont tout par conséquent est à rejeter – en second lieu, « il y a pour le sage des moyens de se libérer du Vouloir omniprésent » : ce sont les trois étapes bien connues de la régénérescence spirituelle par détachement progressif du « vouloir-vivre », successivement *l'art contemplatif,* la morale de la *pitié,* enfin l'accès à l'oubli total du Vouloir, atteint dans le *nirvâna.* [90]**

Ainsi en désignant le monde comme mauvais, Schopenhauer nie l'existence et nous condamne à habiter le pire des mondes possibles (ce qui le met aux antipodes de la pensée de Leibniz). Donc la seule action qu'il propose, c'est d'abandonner la vie et de retourner au Vouloir. D'abord, à partir de l'art contemplatif, le seul endroit où Schopenhauer se trouve avec la joie, mais pour Rosset celle-ci ne provient que du ressentiment parce qu'elle ne fonctionne que comme palliative contre la souffrance. De telle sorte que dans le plaisir de l'artiste et de la contemplation de l'art, Schopenhauer n'envisage qu'une alternative de nous soulager des peines qui nous affligent. Ensuite, la pitié n'est que la conscience de l'unité : perte des apparences, pour avoir la conscience d'appartenir

[90] Rosset, *SPA,* 55-56.

au Vouloir, enfin le nirvâna : définitive dissolution de l'être, abandon de l'erreur de l'existence. Enfin, on peut voir pourquoi Schopenhauer n'est pas un philosophe tragique, tel que le conçoit Rosset, mais un philosophe du malheur, qui prend le tragique comme point de départ de sa pensée, mais pour bâtir une image du pire des mondes possibles et d'une vie qui ne mérite pas notre sacrifice, qui ne mérite pas notre souffrance.

3. Un sentiment du malheur : le ressentiment

Rosset étudie Kierkegaard latéralement, dans *La Philosophie Tragique* et *Logique du Pire,* pour nous montrer le philosophe désespéré par la connaissance du tragique. Selon son avis, Kierkegaard appartient à un groupe des philosophes masochistes qui se sentent châtiés par le fait même d'exister : la vie est ainsi comprise comme une charge insupportable et comme la pire des conditions. Ainsi le masochiste est l'individu du ressentiment, désespéré par l'obligation de vivre. Alors pour Rosset, il est un esprit anti-tragique qui n'arrive pas à faire le lien entre tragique et joie, mais qui reste avec un principe de malheur, pour nier l'existence. C'est dans ce sens qu'il lit, dans *Philosophie Tragique, Le Traité du Désespoir* de Kierkegaard, où il trouve dessinée l'image d'un héros qui souffre désespérément de la vie. Toutefois si le malheur est fortement reconnu, l'individu du désespoir n'abandonne pas l'existence, parce que, selon Rosset, il préfère rester comme le témoignage de l'échec de la Providence. Ainsi l'individu du désespoir est la preuve vivante de l'erreur de la Providence : il le rappelle à travers son tourment, les conséquences de sa création. Donc l'individu du désespoir est avant tout un

rebelle. Or, pour soutenir cette idée, Rosset nous fait entendre un fragment de *Le Traité du Désespoir* où se résument les sentiments de l'individu du ressentiment et de la philosophie existentialiste à laquelle Kierkegaard est lié :

> **Par sa révolte même contre l'existence, le désespéré se flatte d'avoir en main une preuve contre elle et contre sa bonté. Il croit l'être lui-même cette preuve, et, comme il la veut être, il veut donc être lui-même, oui, avec son tourment ! pour, par ce tourment même, protester toute la vie. Tandis que le désespoir-faiblesse se dérobe à la consolation qu'aurait l'éternité pour lui, notre désespéré démoniaque n'en veut non plus rien savoir, mais pour une autre raison : cette consolation le perdrait, elle ruinerait l'objection générale qu'il est contre l'existence. Pour rendre la chose par une image, supposez une coquille échappant à un auteur, une coquille douée de conscience – qui n'en serait peut-être pas une au fond, mais, à tout prendre de très haut, un trait intégrant de l'ensemble – et qu'en révolte alors contre l'auteur, elle lui défende par haine de la corriger et lui jette, dans un défi absurde : non ! tu ne me bifferas pas, je resterais comme un témoin contre toi, comme un témoin que tu n'es qu'un piètre auteur ! [91]**

Le désespoir est, partant, une composition de souffrance et rébellion, donc c'est avec celles-ci que se conforme l'existentialisme du style kierkegaardien. Ainsi Rosset ne trouve rien d'autre qu'une des expressions des philosophies du malheur : c'est l'insistance sur le caractère raté de la création et la

[91] Rosset, *PT,* 77-78.

confrontation entre l'individu et la Providence. De telle sorte que l'héroïsme de l'individu chrétien, tel que Rosset l'envisage chez Kierkegaard, c'est la négation de toute consolation et la culpabilisation de la Providence pour l'erreur de l'existence. Son héroïsme c'est sa rébellion, en accusant la Providence de la faute commise : l'existence au sein du tragique. Après ce constat, le tourmenté se débat entre un savoir (conscience tragique) et sa récusation (souffrir l'existence du tragique), ce qui donne comme résultat la figure du héros kierkegaardien dont la seule possibilité d'action consiste à dire : tragique je te refuse, existence je te dédaigne. Egalement, Rosset dénonce, dans le contexte de *Logique du pire,* cette résistance au tragique, comme une vision masochiste, puisqu'elle se fonde sur le « non » : non à l'existence, non à la vie, non au tragique. Elle finit par produire un individu qui se ressent chargé de tout le poids du monde, à la manière de Sisyphe ou Prométhée – qui vivent juste pour la souffrance -, et devient une ombre malheureuse. Ainsi le héros kierkegaardien n'arrive pas à faire une composition avec le tragique, donc il reste dans la résistance et le refus.

Par contraste, Rosset souscrit à un autre héroïsme, celui de l'acceptation de la dissonance tragique, qui arrive lors de la rencontre de l'individu avec son destin (non pas parce que l'individu tragique est heureux de souffrir, mais plutôt parce qu'il a la force de continuer à vivre dans l'acceptation du tragique). Ainsi ni la rébellion, ni la fierté, sentiments présents dans le héros du désespoir, n'ont de place dans une philosophie tragique qui adhère à d'autres sentiments : l'humilité et la jubilation. Le premier doit être compris comme une acceptation inconditionnelle de la vie, sans cause, ni fin, sans sens, et en plus, sans tomber dans la tentation de la mépriser dans les preuves tragiques. Le deuxième est une libération parce qu'on ne s'occupe pas de nier le tragique, ni de laver le monde de

ce sentiment : on reconnaît son existence sans chercher des êtres coupables ou tourmentés. Ainsi c'est la jubilation, selon Rosset ou l'innocence, selon Nietzsche, puisque la vie est déculpabilisée : le malheur n'est pas sa raison d'être comme si l'était pour l'existentialisme du style de Schopenhauer et Kierkegaard, mais au contraire, son ouverture vers le hasard (le multiple). Alors, si l'on reconnaît l'existence du tragique, on peut célébrer la vie, même dans la pire des situations. Alors si le héros de Kierkegaard construit sa pensée dans l'opposition de l'individu avec la Providence, en contrepartie, dans la philosophie tragique, ces oppositions n'existent plus. D'abord, parce que comme nous dit Rosset dans un monde tragique, la Providence est sacrifiée au bénéfice de ce monde (promis au hasard), mais aussi parce que l'individu se comprend comme dissonance (et non pas comme un être attaqué par le malheur), comme un individu tragique qui s'harmonise avec la discordance du monde.

Si une philosophie pessimiste fait la transition du chaos vers l'ordre, comme le pense Schopenhauer (avec l'action du Vouloir), elle reste avec cet ordre définitif conduit par le malheur, pour se plaindre du monde. En contrepartie, une philosophie tragique telle que la propose Rosset dans *Logique du pire,* ne voit aucune possibilité d'ordre et se conserve dans le chaos (ou le hasard), pour innocenter le monde de tous les déterminismes, en particulier ceux qui récusent l'existence. Alors si une philosophie pessimiste renvoie à un monde absurde parce qu'après l'unique événement fondateur il n'y a rien à attendre, Rosset, lui, parlera du « pire » mais à partir de critères complètements différents. Il ne partage pas la logique masochiste, « je souffre, donc j'existe », et cherche plutôt des philosophes qui sont arrivés à penser le pire : le hasard qui enrichit la vie, et qui insiste sur le sentiment tragique, à savoir que rien n'est sous notre contrôle (le

tragique=inattendu). Ainsi Rosset nous dit dans *Logique du Pire* qu'une philosophie tragique est l'histoire de ces petits « riens » (discours sur le hasard), qui récusent la stabilité du pessimisme et au contraire nous confrontent avec la surprise, avec une vie qui s'ouvre vers l'inconnu. Dans ce sens la philosophie tragique montre un monde complètement instable (pire) et sans rapport avec le pessimisme, qui envisage un malheur installé pour toujours. Elle n'offre aucune consolation et retient un seul sentiment pour l'humanité : la pitié, face à sa condition tragique, la pitié vis-à-vis de l'individu qui doit savoir accepter le pire des discours. Dans cette mesure, Rosset ressent de la pitié pour les êtres qui ont des oreilles pour entendre les déclarations empoisonnées de Lucrèce, Montaigne, Nietzsche, qui confirment le « rien » : le hasard et l'absence d'ordre. Il n'y a que du hasard, il est le seul qui agit dans un monde tragique.

Ainsi, nous voudrions insister sur ces deux manières de comprendre « le pire ». La première provient d'un pessimisme passif et part du principe que nous sommes dans le pire des mondes possibles, ce qui l'amène à accumuler toutes les raisons pour démontrer l'erreur de l'existence. La deuxième provient de la philosophie tragique conçue par Rosset, où le « pire » n'est pas en rapport avec le malheur, mais avec le hasard : c'est justement l'indéterminisme du hasard, et non le déterminisme du malheur, qui peut produire un discours épouvantable et donner le pire des discours.

Enfin, absurde, pessimisme (passif), existentialisme ne sont pour Rosset que de formes de s'exprimer les philosophies du malheur. Alors elles ont marqué le XIXe et le XXe siècle, et ont fini par être confondus avec la philosophie tragique. C'est ainsi que certains interprètes lient sans problèmes Schopenhauer, Kierkegaard et Nietzsche sans cerner les différences, sans reconnaître qu'ils

défendent des postures opposés. Or, c'est justement la lecture de Rosset du tragique qui permet clarifier le lien entre tragique et vie, propre de la philosophie tragique et celui entre tragique et mort, propre de toutes les philosophies du malheur.

4. Les philosophies du bonheur

Rosset unifie les philosophies du malheur et celles du bonheur par un principe : leur négation du tragique. Donc si elles semblent dans des pôles opposés, en réalité elles portent la même valeur : d'être anti-tragiques en considérant que la vie reste impossible en présence du tragique. Ou bien Rosset nous dit que ces philosophies sont toutes deux moralistes, puisque sa définition de la morale est la méconnaissance du tragique. Ce qui se donne à partir du malheur (inacceptation du tragique malgré son constat) et du bonheur (tenter de sauver le monde du tragique). De telle sorte que, soit on nie l'existence, comme le font les postulats du malheur, ou bien on tente de laver le monde du tragique comme essaient de le faire les philosophies du bonheur. Cette logique de pensée, Rosset la trouve, entre autres, chez Voltaire, Hegel, et Gide qui opposent à l'amoralisme du tragique, un moralisme que Rosset estime d'origine chrétienne : la recherche d'un monde meilleur. C'est-à-dire, la déclaration du tragique que l'on trouve chez *Œdipe roi* de Sophocle, est occultée dans la pièce de Gide, *Œdipe*, par l'optimisme d'un monde à venir où enfin, le tragique serait effacé. A partir de cet

œuvre que Rosset qualifie de « perversion intellectuelle, »[92] il nous signale le moralisme de « mieux » propre à Gide. C'est dans ce sens, qu'il nous fait parvenir les paroles du roi de Thèbes, dans la version gidienne, qui déclare :

> **…ne regardez pas trop en arrière, recommande-t-il à ses deux fils. Persuadez-vous que l'humanité est, sans doute, beaucoup plus loin de son *but* que nous ne pouvons encore entrevoir, que de son point de départ, que nous ne distinguons déjà plus. [93]**

Pour Rosset, Gide a mis ainsi *Œdipe* au service de son idée d'amélioration, de progrès de l'humanité vers un but, mais quel est son but ? L'annulation du tragique et la conquête définitive d'un monde meilleur. C'est dans ce sens que Rosset parle de « perversion », puisque la tragédie plus classique est mise au service d'une idée de bonheur qui n'a aucun rapport ni avec la Grèce ancienne, ni avec l'intention du poète tragique. Ainsi au moment de réécrire *Œdipe,* Gide, selon Rosset, n'a d'autre but que de récuser un monde tragique et donner la promesse d'un monde lavé de cette malédiction. Alors il se trouve que les philosophies du bonheur sont à l'opposé de la philosophie tragique, parce qu'elles envisagent l'humanité soumise à l'esclavage du tragique et considèrent que celle-ci doit agir pour se « désasservir » du tragique. Ainsi sous la plume de Gide, Œdipe n'est plus le héros tragique, mais le héros optimiste, celui qui ne regarde pas en arrière pour savoir comment il a devenu celui qu'il est, mais quelqu'un qui a la capacité de regarder le futur lointain, où le tragique n'existe

[92] Rosset, *PT,* 110.
[93] Rosset, *PT,* 110.

plus. La vision du bonheur prend ainsi en charge une autre valeur que Rosset a récusée à différentes reprises: l'idée de liberté. Par l'introduction de cette idée, on se trouve avec un humain puissant et un tragique faible (ce qui est l'inverse dans la philosophie tragique), où le plus fort peut bien se débarrasser librement du plus fragile. Donc selon les philosophies du bonheur, la signifiance de l'humain, peut annuler l'insignifiance du tragique.

Alors on se trouve avec une inversion complète des termes, par rapport à ceux de la philosophie tragique propre à Rosset, où il n'y a pas de liberté, où l'humain est insignifiant et la seule force qui agit est celle du tragique. De telle sorte que si les philosophies du bonheur se guident par le souffle de l'espoir (le monde est mauvais, mais il peut être bon), au contraire, la philosophie tragique est sans espoir, elle ne croit pas à l'annulation du tragique. Car, sans se donner un premier événement, le malheur, elle propose de penser le tragique comme l'indéterminé, or comment laver le monde de ce dont on ne sait rien ? C'est dans ce sens aussi qu'il faut comprendre l'irresponsabilité tragique, non pas seulement parce que l'humain ne peut pas agir contre le tragique, mais aussi parce que l'on ne peut rien connaître d'un monde sans ordre : le tragique apparaît par surprise et sans répondre à une cause ou un fin.

Ainsi dans le contexte de *Philosophie Tragique,* Rosset nous disait que les philosophies du bonheur nient l'aspect irresponsable des actes et le substituent par l'idée de mérite. [94] Donc, non seulement ce qui arrive doit être explicable, mais aussi, dans la mesure du possible, soumis à notre contrôle. Pour faire

[94] Nietzsche, lui, parle d'un monde aplati par l'humanisme du progrès dont le but est la recherche du bonheur. Si l'homme habite sous le règne de ce nihilisme égalitaire, en contrepartie, le Surhomme qui a su incorporer la souffrance ne se préoccupe pas du bonheur, mais de la création de nouvelles valeurs dont l'art constitue la valeur suprême.

marcher leur logique, les philosophies du bonheur ont besoin d'un sujet responsable qui cherche par tous les moyens à comprendre les causes qui gouvernent le monde et, ainsi, justifier leurs actions. Alors c'est à partir du travail courageux de compréhension du monde, que l'individu arrive à avoir le mérite d'être heureux. Rosset nous laisse ressentir que derrière cette logique il y a l'idée d'un monde ordonné ; c'est dans le même sens qu'il voit comment le tragique est là, toujours là pour rappeler à l'humain son échec face à un monde sans ordre (idée qu'il élargit dans *Logique du Pire,* qui n'est que le discours d'un monde qui ne répond à aucun règle). Pour sa part, Rosset trouve que L'individu du bonheur s'obstine : « il croit chaque matin que le bonheur est pour aujourd'hui, et sa déception recommence tous les jours. »[95] Donc si l'individu du malheur est attaché au ressentiment, l'individu du bonheur est chevillé à la déception. Il est un optimiste déçu à jamais, puisqu'il attend que le monde change et qu'il soit mieux ; or il ne fait que se choquer à la matérialité du monde, ou comme dirait Rosset, à la réalité du réel (tragique). Cette intention implique l'apparition, selon Rosset, d'un sentiment qui accompagne autant l'individu du malheur que celui du bonheur: le masochisme. Il provient d'un optimisme déçu, qui s'angoisse tous les jours face à l'impossibilité d'annuler le tragique, mais le pire, c'est qu'il prend le souffle, en considérant qu'aujourd'hui, peut être la fin du tragique (on peut penser à tous les discours humanistes : fin de la guerre, de la faim, de la pauvreté ; aux utopies politiques : fin de l'injustice, des dictatures, des abus du pouvoir ; ou bien aux discours religieux : fin du mal pour arriver à une communauté de individus bons). Ainsi, pour Rosset, face à son impuissance, l'individu qui cherche le bonheur, préfère croire que tout le monde souffre, ce qui le conduit vers une gratification

[95] Rosset, *PT,* 119.

bizarre : à penser que sa souffrance n'est pas gratuite, mais qu'il fait partie d'un sentiment universel, d'une humanité qui souffre. L'individu du bonheur considère que si lui, qui se propose par tous les moyens de bâtir un monde mieux, n'arrive pas à être heureux, c'est parce que personne ne peut l'être. De telle sorte que selon Rosset, l'individu du bonheur finit par être un malheureux, qui se masque avec l'anxiété de l'optimisme.[96] Lui, qui ne cesse pas de mettre en question ces deux visions du monde - du malheur et du bonheur - nous dira, par conséquence, que l'individu qui se suicide, n'a rien à voir avec le tragique, ni même avec le pessimisme, mais plutôt avec une idée du bonheur. Il se ressent tellement déçu de son incapacité de vaincre le tragique, qu'il perd l'intérêt pour lui-même. De telle sorte que:

> **L'homme se tue de n'être pas susceptible d'atteindre le bonheur de la vie, ce qui ne saurait nous étonner, puisqu'il n'y a pas de bonheur de la vie et que la vie est tragique par essence. On voit que l'homme tragique s'estime parce qu'il tient la vie à plus bas prix, et que l'homme suicidé se mésestime parce qu'il l'estime à plus haut prix. [97]**

La vie est tragique par essence signifie, dans les termes de Rosset, qu'il faut compter avec les données (la solitude, la bassesse, la mort) et ainsi n'attendre pas trop, ne pas se charger d'espoir. Toutefois l'individu du bonheur, récuse les données, les trouve insupportables et perd l'intérêt pour vivre. C'est dans ce sens

[96] Rosset, *LP,* 17.
[97] Rosset, *PT,* 74.

aussi qu'une philosophie tragique protège l'individu, l'exalte par rapport à ces données, impossibles à attaquer : elle vaccine contre tous les optimismes puisqu'elle énonce la condition du monde et enseigne à lui résister. De telle manière, que quand Rosset envisage l'individu du bonheur et celui du malheur, il croit que c'est mieux d'appartenir au deuxième groupe qu'au premier, puisque c'est évident que les pessimistes ne se suicident pas, comme on peut bien le constater à partir de deux personnages très connus : Schopenhauer et Cioran. Ainsi ils donnent tous les arguments pour nous dire qu'on a perdu après qu'on était né ou que nous habitons le pire des mondes possible, cependant, ils ont bien vécu le cycle de leur vie, jusqu'à la fin de leurs jours.

Mais si l'on revient sur l'architecture des philosophies du bonheur, telle que l'a conçue Rosset à l'époque de *Philosophie tragique*, il se trouve que cohabitent quatre types d'illusions, deux déjà indiqués, la liberté et la responsabilité, auxquelles viennent se joindre la Providence et l'altruisme. D'abord, si l'on regarde l'idée de Providence, on reconnaît qu'elle est placée comme la garantie du bien-être de tous dans un monde ordonné à partir d'un plan fixe, que l'individu du bonheur lit comme un cheminement vers un monde meilleur. D'où son altruisme : se consacrer à une lutte pour le bien commun et ainsi sauver l'humanité du tragique. Cependant, et, c'est dans ce sens que Rosset parle d'illusions, il voit que l'altruisme est une forme d'hypocrisie qui cache le profond égoïsme d'un ego, qui pense que tous les individus sont égaux et qu'il y a un seul intérêt qui guide l'humanité. Ainsi il n'y a pas possibilité de l'Autre (un dissemblable qui est sans rapport avec son idée de bonheur). Or, selon Rosset, en écartant la différence, les philosophies du bonheur érigent un ego unique, comme modèle de vie pour tous, ce qui leur permet de se protéger de la solitude tragique

et d'affirmer : nous voulons tous être heureux, donc nous pourrons arriver à construire une communauté lavée des effets tragiques. En écartant la matérialité du monde, « nous » (dit l'individu du bonheur) pouvons échapper à la solitude, la bassesse et la mort, nous pouvons transformer ces données et vivre à partir des idées (la communauté, l'amour, l'immortalité). L'exemple plus direct de cette forme de pensée on le trouve dans toutes les religions qui sont à l'opposé de la condition tragique : elles croient à un monde en dehors de la matière. Ainsi face à la solitude humaine, elles proposent la vie en commun (toutes les églises) pour arriver à un seul corps et échapper ainsi à l'individualité. A la bassesse humaine, les religions proposent un progressif effort pour arriver à être bon et ainsi écarter le mal. Enfin, elles lavent tout l'effet tragique de la mort, en le montrant juste comme une étape, qui mène vers une vie éternelle et parfaite où n'existe plus la souffrance.

Pour amplifier l'idée des philosophies du bonheur, on peut revenir sur un philosophe contemporain, Robert Misrahi [98], où nous trouvons l'opposé d'une philosophie tragique telle que l'a conçue Rosset. D'abord, pour introduire Misrahi, il faut se rappeler qu'il a occupé la chaire de Philosophie morale de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne pendant une vingtaine d'années, chaire dans laquelle il a succédé à Vladimir Jankélévitch. Il est, partant, le continuateur d'une ligne de philosophie morale propre à la pensée de Jankélévitch, que cependant nous trouvons en contradiction avec ses autres postures du tragique. De telle sorte qu'on peut voir chez Jankélévitch deux tendances qui sont complètement éloignées de nous jours : d'une part un type de philosophie qui nie tous les valeurs tragiques et dont on voit la continuité avec Misrahi, d'autre part,

[98] Robert Misrahi, *Le bonheur. Essai sur la joie,* éditions Cécile Defaut, Nantes, 2011.

une philosophie tragique qu'on reconnaît chez Rosset qui a été, par ailleurs, son élève. De telle manière que si Jankélévitch a su garder cette contradiction de sa propre pensée d'un côté la morale et de l'autre le tragique, on voit que Misrahi, a pris parti pour la vision morale et refuse complètement la philosophie tragique ; pour sa part, Rosset concentre tous ses forces à penser le tragique et le réel et récuse la morale. Ainsi Misrahi ancre tous ses arguments moraux (méconnaissance du tragique comme nous dit Rosset) sur l'idée d'un sujet conscient qui par sa propre liberté se conduit vers le bonheur. Donc il faut souligner que cette joie dont parle Misrahi, n'a rien à voir avec la joie tragique, qui a comme principe une acceptation du monde tel qu'il est sans se donner comme but sa modification. Alors pour la philosophie morale que conçoit Misrahi, le bonheur provient d'une réforme qui a comme principe la négation ou l'ignorance du tragique. Pour commencer ce chemin vers le bonheur, il faut faire un travail sur soi-même et apprendre à maîtriser ses propres passions. Cette conception nous amène à penser à la perspective des stoïciens, qui cherchent le bonheur par la négation des aspects fondamentaux de la vie. De telle sorte que l'arrivée à l'ataraxie, c'est par l'insistance sur un « non » (aux plaisirs et à la souffrance) à la vie et pour rester avec un bien-être vide.

De la même manière, pour Misrahi, s'il y a une souffrance, le sujet peut par sa volonté l'écarter et reconduire son désir vers une vie souhaitable : rester dans le bonheur. On voit ainsi apparaître deux sentiments anti-tragiques : la liberté et la responsabilité, ainsi qu'une profonde croyance dans l'humanité, ce qui est à l'opposé de la perspective de Rosset et de Nietzsche (l'innocence de la vie). Donc avec l'intention de théoriser sur le bonheur, Misrahi prend sa distance avec la vision existentialiste à la manière de Schopenhauer, mais aussi de Heidegger et

Sartre. Pour Misrahi, Heidegger a conduit la philosophie du xxe siècle vers une réflexion de l'être-pour-la-mort, et Sartre l'a entraîné vers l'angoisse en nous montrant l'impossibilité d'accomplissement de l'Être. Ainsi si Sartre met en question la figure de l'Être accompli de la philosophie hégélienne, il reste dans l'angoisse d'un individu insatisfait de chacun de ses objets de désir et par conséquence, condamné à vivre dans le manque. Alors si Rosset pouvait être bien d'accord avec cette interprétation de Misrahi, à propos d'Heidegger et Sartre, il s'éloignerait complètement de lui, par sa vision nietzschéenne, dont il n'a aucune considération pour le penseur du *Gai savoir.* Pour Misrahi, Nietzsche n'est qu'un parmi autres, de représentant de l'existentialisme - sans apercevoir les différences entre Nietzsche, Heidegger et Sartre –, qui produisent de la philosophie à partir de la douleur et la cruauté. De telle sorte que pour Misrahi, la joie ne peut pas provenir du tragique, puisqu'il ne supporte pas cette contradiction qui lui semble immorale. Donc, on doit déduire que si sa « joie » n'est ni spinoziste, ni nietzschéenne, (Nietzsche se sentait très proche de Spinoza), c'est parce qu'elle est stoïcienne : l'arrivée au bonheur à partir de valeurs morales qui finissent par nier l'existence. Enfin, pour Misrahi, le pessimisme et l'existentialisme ne diffèrent pas d'une philosophie tragique. De telle sorte que si lui envisage uniquement deux façons de faire de la philosophie : du bonheur et du malheur, il se met lui-même dans le premier groupe. Toutefois, nous trouvons à partir de la lecture de Rosset, trois manières de philosopher : du bonheur, du malheur et tragique (un déçu d'avantage qui justement n'attend plus de la vie que cela qui l'arrive et cette attitude c'est son vrai poison/pharmakon).

Ainsi Rosset a discerné les conditions d'une philosophie tragique et a démontré comment les philosophies du bonheur et celles du malheur proposent

une négation du réel. Elles bâtissent leurs arguments, soit à partir d'un monde heureux qui arrivera un jour (toujours dans un futur, jamais dans l'ici), soit dans une vision noire où la vie ne mérite pas d'être vécue (l'existence c'est une erreur). Donc déjà dans *Philosophie Tragique* il considère que l'idée de malheur reconnaît le tragique, mais sans renoncer au bonheur - ce n'est pas le cas d'une philosophie de l'absurde qui tombe dans le pessimisme absolu -, ce qui fait du tragique un obstacle insurmontable, qui ne devait pas être. Ainsi Rosset trouve dans le bonheur et le malheur, deux visions « malhonnêtes », qui ne savent pas accepter la condition du monde: leur caractère incontrôlable. Elles ne sont jamais dans le présent : les philosophies du bonheur vivent dans l'avenir (utopies), et celles du malheur dans le passé avant le passé (le Romantisme). Ainsi Rosset les décrit comme des régimes masochistes qui souffrent l'absence de ce qu'elles désirent. Alors, dans les deux cas, le tragique est mis de côté, puisque :

> **L'idée de mieux, telle que se la représente l'homme du malheur, est donc passablement différente de celle que représente l'homme du bonheur : pour celui-ci, le bonheur est réalité à conquérir ; pour celui-là un idéal disparu qu'il faut regretter et espérer retrouver dans un autre monde. [99]**

Rosset se considère au delà du malheur et du bonheur, parce qu'il voit que les philosophies qui se guident par ces valeurs, n'habitent pas le présent, qui est profondément tragique et déplacent toutes ces inquiétudes soit dans un passé

[99] Rosset, *PT,* 131-132.

perdu, soit dans un futur à venir. En contrepartie, Rosset ne recule pas face au tragique et par conséquent face à la cruauté, qu'il arrive à envisager et à savoir réélaborer dans son travail philosophique : on peut avancer et indiquer que la tâche qu'il se propose c'est de montrer la condition de l'individu tragique. Ainsi il fait une écriture « du pire » telle que la voyait Schiffter chez Montaigne : une description de la réalité du hasard, du temps et de la mort.[100]

Dans cette mesure pour Rosset, les principes propres des philosophies du bonheur et du malheur ne font que garder dans leur sein l'idée de culpabilité, et chasser le tragique que finit par être complètement rejeté. Pour les premières c'est un effort constant pour s'éloigner du tragique, pour les deuxièmes il n'y a pas de solution, donc vivre n'a aucune valeur. Rosset envisage dans les philosophies du malheur une certaine forme de Romantisme, qui ne trouve aucun intérêt pour le monde et préfère des paradis artificiels. On verra comment cette idée l'accompagne longtemps, au point qu'on trouve à l'intérieur de la philosophie et de la littérature deux approches différentes : les illusionnés qui ne supportent pas le tragique et les réalistes qui sont capables de vivre dans le monde empirique. Ainsi faire de la philosophie ou de la littérature peut devenir une invitation à vivre dans un ou autre de ces régions. Les premiers ne supportent pas la cruauté, et tentent de l'effacer ou de s'évader, les deuxièmes ont appris à vivre avec elle. Alors pour Rosset, la vision illusionniste est un blasphème contre le réel, puisqu'elle cherche par différents moyens à nier les preuves de la présence du tragique.

De telle sorte que Rosset voit dans les philosophies du bonheur un rationalisme irraisonné qui croit à la liberté et au mieux, comme possibilités de

[100] Schiffter, Frédéric. *Philosophie sentimentale.* Paris, Flammarion, 2010, p. 122.

transformer le monde ; cependant, cette attitude est une trahison à la même raison, qui ne fait qu'accepter la condition tragique. Alors si les philosophies du bonheur cherchent à comprendre chaque événement ou à justifier le bien et le mal, pour sa part, une philosophie tragique accepte l'opacité du monde. Pour celle-ci la philosophie doit garder dans son sein l'esprit tragique, de même que la musique doit conserver la force dionysiaque, telle que nous l'a enseignée Nietzsche. Donc si la philosophie oublie la souffrance, elle tombe dans des illusions qui l'éloignent de la réalité d'un monde tragique ; également si la musique divorce de son dieu, elle produit seulement une musique édulcorée sans aucune force. Si pour une philosophie tragique les questions de responsabilité et de culpabilité ne se posent pas, c'est parce que pour elle, l'événement se présente débarrassé de la cause et de l'effet, et par conséquent, de toute responsabilité. C'est d'ailleurs là, qu'elle se différencie clairement des philosophies du bonheur qui sont régies par la morale et la croyance dans la liberté humaine.

Pour mieux marquer la différence avec les philosophies du bonheur, on peut dire que Rosset s'occupe tout à long de son œuvre de nous montrer ces trois effets du tragique : d'abord le plus fort, la mort, c'est le sujet plus marquant de sa *Philosophie Tragique,* dont il ne laisse pas de s'étonner face à la présence de cet événement inattendu. Ensuite, quelques années plus tard, dans *Le monde et ses Remèdes,* Rosset traite le deuxième effet tragique, la bassesse, qu'il décrit à partir des passions des êtres, impossibles à effacer puisque leur élimination impliquerait la disparition même de celui qui les porte. Rosset propose de regarder cette impossibilité d'échapper aux passions chez *Tartuffe* de Molière et *La comédie humaine* de Balzac, où la question qui se pose est celle d'un être irrationnel, maîtrisé par des forces qui le surpassent, mais qui finissent par lui déterminer.

Enfin, dans *Le réel, Traité de l'idiotie,* il touche le troisième axe du tragique, la solitude, quand il prend le temps de décrire la présence du réel qui arrive après les déceptions amoureuses. Ces trois aspects : la mort, la bassesse et la solitude, peuvent être vus comme trois axes d'une philosophie tragique telle que la pense Rosset : un malheur lucide en face duquel il est impossible de tricher (illusions) ou de reculer et qu'il appelle aussi le réel. De telle manière que la mort est comprise comme un arrêt dans le temps linéal qui nous laisse entre l'avant et l'après, puisque au milieu c'est l'expérience tragique : état trop lucide qui casse toutes les routines. Ensuite, la bassesse que Rosset définit à partir du « donné » pascalien, c'est-à-dire que dans la composition des êtres il y a des aspects qui sont impossibles à modifier, malgré les efforts de la morale la plus stricte. Enfin, la solitude apparaît chaque fois que les relations sociales sont brisées, pour confirmer l'impossibilité de rencontre entre les humains et l'isolement des individus. Ces trois caractéristiques, propres à l'être et au monde sont, pour Rosset, indépassables. Donc l'unique manière de ne pas tomber dans le désespoir, le malheur et par conséquence la négation de la vie, c'est de les assumer, de savoir qu'ils sont toujours là (connaissance tragique) et ainsi célébrer la vie, malgré cette conscience.

Pour réactualiser la pensée de Rosset à partir d'un exemple du cinéma, nous pouvons faire le lien entre sa vision du tragique et les films de Claude Chabrol : un regard sur les échecs des humains décrits par Rosset (la solitude, la bassesse, la mort). [101] D'abord, il faut se rappeler que tout le cinéma de Chabrol circule autour de la mort : c'est avec celle-ci qu'il commence ou finit chaque

[101] Films comme *L'œil du malin* (1962), *Les Biches* (1968) ou *Violette* (1978), entre autres, peuvent bien servir d'exemples des trois axes du tragique, décrits par Rosset.

histoire. De telle sorte que soit on revient en arrière, comme dans les temps des tragédies, pour comprendre ce qui était arrivé, soit on avance dans la construction de la trame pour arriver à la mort tragique du personnage. Mais également, on trouve chez Chabrol la description de la bassesse humaine. Il part d'une idée d'ordre : des familles très codifiées, que l'œil de la caméra dévoile. Ainsi au fur et à mesure que le regard avance, on constate les passions cachées (le chaos) propres à chaque personnage : celles-ci font l'histoire, sans donner aucune place à la raison. Enfin, en troisième axe, la solitude humaine, est complètement conjointe au deuxième, puisque c'est précisément, ces passions qui brisent les rapports avec les autres, et nous confirment notre condition d'individualités séparées à jamais. A la manière de Chabrol, une philosophie tragique observe la solitude des individus et assume la vision égoïste du tragique : elle reconnaît ces données qui restent insurmontables. De telle sorte que Chabrol est à l'opposé des philosophies du bonheur : chacun des ses films casse l'harmonie, met en question la liberté humaine et aussi reconnaît l'irresponsabilité de nos actes. Donc il est pour nous, un bon exemple du pessimisme actif : une possibilité de créer avec les aspects négatifs de l'humain.

CHAPITRE IV : L'EXPERIENCE DU HASARD, L'AUTRE REGARD DU TRAGIQUE

« Par tous ses yeux la créature Voit l'Ouvert. Seuls nos yeux sont comme invertis et posés tout autour d'elle, tels des pièges qui cernent sa libre sortie. Ce qui est, au-dehors, nous le savons uniquement par la fac] de l'animal ; car le tout jeune enfant, nous le tournons déjà et le forçons pour qu'en arrière il voie l'affiguré et non l'Ouvert qui dans le visage de la bête est si profond. Libre de toute mort. Au lieu que nous ne voyons qu'elle seule ; la bête libre a toujours derrière elle son périr et devant elle Dieu, et quand elle va, c'est éternellement, comme vont les fontaines »

Rainer Maria Rilke. Élégies de Duino

Depuis son premier livre, Rosset nous montre l'indéterminisme qui accompagne sa définition du tragique. Ainsi toute l'architecture du livre *Philosophie tragique* n'a d'autre intérêt que rendre visible sa conception du tragique comme surprise. Celle-ci est bâtie à partir de la triple coïncidence de trois

caractéristiques : l'irrémédiable, irresponsable et indispensable. Donc pour Rosset le tragique est l'irrationnel que l'on ne peut expliquer à partir de causes et de fins rationnelles. Cet argument va être renforcé dans un autre de ses livres, *Logique du pire,* texte profondément tragique qui se propose de parler de l'indéterminisme (le hasard) d'où sont nés tous les déterminismes.

Ainsi le hasard doit être compris comme « la perte de l'idée de nature. »[102] Soit on conserve une idée de nature (un principe transcendant), soit on pense à partir du hasard et on annule ainsi toute idée de nécessité. Car nature et hasard sont pour Rosset deux pôles de la pensée : la première recouvre l'Un déterminé à partir duquel est indiqué l'origine du monde (une cause et une finalité), le deuxième c'est le multiple, l'indéterminisme créateur (causes et finalités multiples). Si sous l'idée de nature on se sent abrité par un principe protecteur – elle donne la sécurité comme la mère à l'enfant - avec le hasard, Rosset considère que l'on est dans le risque, parce que justement on ne peut rien affirmer, on doit se limiter à indiquer les possibilités multiples. Donc le hasard produit un sentiment d'insécurité, et c'est dans ce sens que Rosset parlera du caractère terrifiant du hasard et introduit l'idée d'un « terrorisme » philosophique, rencontre du terrifiant.

> **…le terrorisme philosophique, introduisant en l'homme l'idée de hasard, révèle après coup que la calme et rassurante nature – l'homme, l'arbre, la maison – était, depuis toujours, privée du caractère « naturels » qui lui étaient accordé sur sa mine (tout comme au meurtrier, la mine rassurante servait d'alibi) : l'erreur**

[102] Rosset, *LP,* 94.

est toujours de bien avant, la démystification de beaucoup trop tard.[103]

Pour Rosset la conscience du hasard épouvante : apprendre que les êtres que nous trouvons en face de nous ne sont pas nécessaires, qu'ils ne sont pas homogènes, mais contraire, hétérogènes. Ainsi il se propose de penser ce processus de dévoilement du hasard qui apparaît toujours après qu'une idée de nature se soit déjà installée. D'où son idée de parler de philosophie terroriste : la démolition de l'idée de nature et l'intervention de sentiments comme la peur, le terrifiant, l'effroyable. Le terrorisme philosophique est une manière d'abolir les certitudes, en particulier, celle de la nature, en montrant que ce paysage rassurant cachait le chaos. Egalement, Rosset propose dans cette citation de considérer que la mise en question de la nature arrive toujours trop tard, puisque dans tous les cas, on trouvera déjà une nature installée. D'où l'obligation de faire du terrorisme philosophique pour exploser ce mythe et réussir une démystification de la nature.

Alors par un acte terroriste comme celui proposé par Rosset, qui consiste à volatiliser l'idée de nature, on arrive à une nouvelle phase : la libération des idées de culpabilité, responsabilité et nécessité qui s'imposent quand on se croit en présence de l'idée de nature. A partir de maintenant, il n'y a rien à protéger ou à conserver et on s'envisage dans un monde irresponsable et non nécessaire.

Dans *Logique du Pire,* Rosset déclare que le hasard est la pire des pensées et cependant qu'il y a des philosophes, qu'il indique comme tragiques, qui ont donné la parole au hasard sans faire appel à une idée de nature. Donc Rosser reconnaît dans les discours du hasard cet acte violent : la mort de la nature, qui introduit un

[103] Rosset, *LP,* 94.

caractère tragique. Or le hasard est tragique parce qu'il implique la mort de la nature, mais aussi la mort de l'Un (que représente cette idée de nature), pour aller vers les causes multiple où ce n'est pas l'ordre qui commande, mais une forme particulière de désordre :

> **Terrorisme philosophique, qui assimile l'exercice de la pensée à une logique du pire : on part de l'ordre apparent et du bonheur virtuel pour aboutir, en passant par le nécessaire corollaire de l'impossibilité de tout bonheur, au désordre, au hasard, au silence et, à la limite, à la négation de toute pensée.**[104]

Un pari philosophique qui amène vers le silence, puisque selon Rosset l'activité du hasard (la conscience du mouvement de la matière) met en question toutes nos stabilités : une réalité fixe, un être éternel ou même encore nos pensées acquises. Le hasard est ainsi, selon Rosset, la prise de conscience du changement et la variation.

Donc si la plupart des philosophes s'emparent de l'idée de nature (un principe nécessaire), lui pour sa part, prend un chemin moins emprunté, celui qui conduit vers l'être pluriel (diversité de causes et de finalités qui font de l'être un beau hasard). De telle sorte que la tâche de *Logique du pire* c'est de donner la parole aux penseurs qui ont indiqué le hasard comme point de départ des êtres. Rosset précise que « logique » dans l'expression *Logique du pire* « vise à désigner le caractère *philosophique* du discours tragique »[105] et le pire peut être bien remplacé par celui de hasard sans modifier le sens que Rosset suggère. Ainsi

[104] Rosset, *LP,* 10.
[105] Rosset, *LP,* 14.

logique du pire ne signifie rien d'autre « que la philosophie tragique considérée comme possible»[106] ou bien l'opportunité d'entendre le hasard et de bâtir avec lui des récits philosophiques. De telle sorte que si l'on modifie le titre de son livre, on peut l'énoncer comme : « la philosophie du hasard ». Alors ce livre a comme propos de donner la parole à ce terme, qui selon Rosset, a été le premier terme à disparaître du discours philosophique. Ce qui implique qu'il veut récupérer et reprendre une ligne de pensée provenant des Présocratiques où la combinaison des éléments (l'eau, l'air, le feu, la terre) et l'énonciation du chaos sont manifestes. Ainsi il déclare :

> **Une des premières paroles d'importance à avoir résonné dans la conscience philosophique de l'homme occidental fut donc pour dire que le hasard *n'était plus :* parole inaugurale, qui évacue du champ philosophique l'idée de hasard originel, constitutionnel, générateur d'existence.[107]**

Ainsi pour Rosset la pensée philosophique est née d'une négation : l'occultation du hasard à partir de l'idée de l'Être éternel. C'est dans ce sens que l'on trouve deux lignées opposées : d'une part les présocratiques où le multiple existe et d'autre part l'invention de l'ontologie où c'est l'Un qui s'impose. Donc Rosset passe de côté de cette première conception pour retrouver le moment qui précède la naissance de la philosophie occidentale avec Héraclite, Empédocle où les êtres n'étaient que du Chaos et de la combinaison du multiple. Alors le

[106] Rosset, *LP,* 14.
[107] Rosset *LP,* 9.

terrorisme philosophique consiste non seulement à exalter cette manière de penser, mais aussi à la retrouver dans des autres philosophes qui à différentes époques valorisent le hasard. Dans cette reconnaissance de l'être en tant que multiple, Rosset reconnaît une ligne matérialiste qui reste attentive à la composition du monde. Au contraire, dans l'ontologie du stable, Rosset reconnaît une perspective spiritualiste idéaliste qui néglige le monde.

De telle manière qu'au moment de considérer la théorie atomiste antique, Rosset y trouve une description de la matière dans son état embryonnaire : les atomes, des grains de matière que ne répondent pas à une cause transcendante et cependant forment les corps dans des combinaisons limitées. Alors comme on verra, Rosset reprend le matérialisme à partir de Lucrèce, en lui reconnaissant une singularité par rapport à Démocrite et Epicure, car le poète latin n'est pas, pour Rosset, uniquement un diffuseur de la théorie atomiste, mais quelqu'un qui aiguise son regard pour rendre compte de la mobilité du monde et son renouvellement.

Ainsi en revenant sur *Logique du pire* et *L'anti-nature,* nous nous proposons de reconnaître les termes avec lesquels Rosset bâtit la philosophie tragique comme philosophie matérialiste, et aussi de souligner que ses inquiétudes sur le hasard ne doivent pas se restreindre à cette période très précise de l'œuvre de Rosset (1971-1973), mais au contraire de les élargir à ses études sur le réel. C'est ainsi que ses travaux sur ce sujet sont complètement imprégnés de sa critique de l'idée de nature et témoignent de l'importance qu'il accorde au hasard et à la matière.

De telle sorte que pour mieux comprendre sa vision matérialiste de la philosophie tragique, nous proposons diviser ce chapitre en trois parties : la mise

en question de l'idée de nature ; la conception du hasard ; enfin, le lien entre le hasard et le tragique. Chacun de ces aspects entre dans son projet d'un terrorisme philosophique.

2. Mise en question de l'idée de nature

Dans ses livres *Logique du pire* et *L'anti-nature,* Rosset met en question l'idée de nature en la considérant comme la source de toutes les idéologies et de toutes les illusions. Alors pour arriver à telle position, Rosset fait une combinaison de deux perspectives : d'une part, il reprend le terme « idéologie » de l'œuvre de Marx pour qui elle ne désignait pas l'erreur, mais le règne de l'illusion. D'autre part, il s'approprie la définition d' « illusion » de Freud,[108] pour qui ce terme ne signifie pas le mensonge, mais le désir d'ignorer. Alors si l'on revient à sa conception de nature comprise comme le lieu de toutes les idéologies et toutes les illusions, on peut aussi indiquer que le terme de nature est tellement imprécis qu'il ne supporte aucune définition et en plus elle se produit de manière volontaire, c'est-à-dire l'idée de nature c'est le désir d'ignorer le hasard. De telle façon que l'idée de nature est une imprécision, parce que selon Rosset, chaque fois que l'on essaie de la définir on se trouve avec des éléments vagues qui ne donnent pas vraiment les preuves de la réalité de la « nature » (par exemple elle peut être définie par opposition à ce qui n'est pas naturel : l'artifice et le hasard).

De la même manière, la nature est une illusion, parce qu'elle répond au désir d'ordre et de principe qui habite chez les humains (la recherche de sécurité,

[108] Freud, *L'avenir d'une illusion,* in Rosset, *LA,* 23.

principe ou sens). Donc selon Rosset, l'idée de nature consiste en un désir d'ignorer le hasard constituant, pour lequel il n'est pas possible de donner des règles. C'est ignorer la réalité empirique pour mettre à sa place un principe métaphysique avec des règles abstraites. Alors pour montrer le point d'ancrage de cette idée de nature, Rosset revient à la définition qui selon lui, de Platon à Aristote, divise l'existence en trois règnes : l'artifice, la nature et le hasard.[109]

Le premier, l'artifice, correspond à l'action de l'humain et le troisième, le hasard, à l'inertie de la matière (activité non pas encore affectée par le réseau de relations : les lois de gravité ou l'intervention humaine). C'est pourquoi le problème se concentre sur le deuxième règne, celui de la nature, que Rosset trouve défini chez Platon et Aristote comme un tiers-état, étranger à l'artifice et au hasard. En tant que signification bâtie par opposition à l'art (artifice) et au hasard, Rosset repère une approche de l'idée de nature qui a fait carrière, mais qui ne résout pas la question : qu'est-ce que la nature ? Ainsi sur cette vision naturaliste propre à Platon et Aristote, Rosset indique:

> **…désignant un ensemble d'agissements transcendant l'inertie matérielle mais étrangers aussi aux effets de la volonté humaine. Cette définition de la nature, purement négative (puisqu'elle se contente d'opposer l'effet naturel à deux autres types d'effet, sans dire ce qui le caractérise en lui-même), ne semble pas avoir gagné en précision depuis Platon et Aristote, qui les premiers définirent la nature pour ce qu'elle n'était pas : ni hasard ni artifice.[110]**

[109] Rosset, *LA,* 11.
[110] Rosset, *LA,* 12.

D'abord, dans la définition de nature qu'il attribue à Platon et Aristote, Rosset ne trouve rien, puisqu'il ne reconnaît aucun élément qui lui permette de dire : voici la nature. C'est dans ce sens qu'il parle d'une conception négative dont on trouve ce qui n'est pas la nature, mais sans arriver à une définition. De telle sorte que pour Rosset l'histoire de la philosophie occidentale propose une idée de nature abstraite, qui ne rend pas compte de la réalité empirique (ni la matière, ni l'artifice). Ce qui reviendrait à dire que tous les discours qui ont comme point de départ l'idée nature, bâtissent de systèmes métaphysiques, où la réalité du monde est occupée par une idée très imprécise comme celle de nature. C'est le cas, selon lui, des philosophies naturalistes – Platon, Aristote, Rousseau – qui partent de l'idée d'ordre, principe (naturel), ou innocence, après lesquelles n'existe que la dégradation. Alors pour Rosset, il semble que la nature est tellement évidente que les philosophes abhorrent toute explication. De cette manière, il vise une tradition naturaliste qui isole une entité, un fond premier qui est, pour ainsi dire, la strate irréfutable avec laquelle on doit compter. Or, dans cette vision naturaliste l'humain n'est qu'un agent perturbateur qui modifie et introduit du chaos.

De cette manière, Rosset découvre dans l'idée de nature l'insistance sur un créé sans l'intervention de l'humain ni de la matière, alors la question serait, créé par qui ? Si le créateur de la nature n'est pas l'humain, elle conduit ainsi vers l'idée de Dieu, de Providence ou de nécessité. Elle porte en elle-même ses propres règles et c'est le constat d'un monde ordonné. Face à toutes ces suppositions, Rosset estime que toute définition de la nature reste vague parce qu'on doit partir de l'existence d'une volonté qui a donné naissance à un ordre. Alors il y a un principe transcendant et supra-interventionniste qui ne cesse pas d'ordonner à

partir de principes rigides et stables, où viendra à s'inscrire d'une part la volonté humaine (qui fait de l'artifice) et d'autre part, le hasard (que donnent des événements).

Avec la vision naturaliste, on ne peut pas dire : au départ il n'y a « rien » comme l'indiquent les philosophies artificialistes chers à Rosset, mais il y a quelque chose et cette chose serait la nature. Rosset touche ainsi un point qui semble hors de toute contestation possible : l'évidence d'une nature qu'il met en question, pour insister sur le fait que cette conception doit partir d'une certaine spiritualité ou religiosité qui ne doute pas de l'existence d'une nature antécédente. Il faut que la nature aie déjà été là, qu'elle aie été donnée une fois pour toutes par une « volonté » préalable au monde (un déterminisme). Alors quand quelqu'un dit : « c'est naturel » ou c'est de « la nature », il croit prononcer une vérité qui semble irréfutable, une tautologie qui s'affirme comme une idée éternelle (une identité) et qui forme le fondement de toutes philosophies idéalistes (sous cet angle, la nature est égale à l'Être). Toute philosophie idéaliste, d'après Rosset, postule un ordre absolument nécessaire :

> **L'idée fondamentale du naturalisme est une mise à l'écart du rôle du hasard dans la genèse des existences : l'affirmation que rien ne saurait se produire sans quelque raison, et qu'en conséquence les existences indépendantes des causes introduites par le hasard ou l'artifice des hommes résultent d'un autre ordre de causes, qui est l'ordre des causes naturelles.**[111]

[111] Rosset, *LA,* 20.

Discours très rationaliste où chaque être porte sa propre explication et où il n'y a aucune place pour l'indéterminisme. Alors les énoncés de Platon et Aristote restent presque présents pendant des siècles, et marquent tous les définitions qu'on trouvera ultérieurement. C'est ainsi que Rosset estime que les Cyniques incarnent également cette idée de nature par leur défense du primitivisme et l'authenticité, en dehors de tous les codes sociaux. Ainsi ils professent l'abandonne de tous les artifices et le retour aux nécessités plus basiques où les Cyniques envisagent la vie authentique.

De la même manière, Rosset nous montre que Kant oppose nature et liberté dans *La critique de la faculté de juger* [112], ce qui implique que la nature récuse toute intervention (sans la volonté humaine). Ou bien, Rosset fait usage de la définition de la nature selon le dictionnaire de Lalande (*Vocabulaire technique et critique de la philosophie),* où la nature est renvoyée à sa définition aristotélicienne de « principe considéré comme produisant le développement d'un être »[113]. Ainsi dans cette élaboration, on doit compter avec un principe qui permet la création des êtres.

Face à ce constat qui traverse les siècles, sans donner une réponse claire à l'idée de nature, Rosset conclut que la nature porte seulement une valeur idéologique, qui sert à accuser l'humain de l'imiter et la dégrader (mauvaises copies) ainsi que de la détruire (culpabilité). Dans le premier cas, il donne comme exemple la conception de Diderot qui propose à l'art la tâche d'imiter avec précision la nature, or l'artiste ne fait que travailler dans un état de soumission.

---

[112] Rosset, *LP,* 81.
[113] Rosset, *LN,* 12.

Pour ce qui concerne la dégradation, Rosset reprend l'exemple de Rousseau qui pense à la pureté de l'enfance et sa dégradation par la société : c'est le sujet de *L'Emile* dans lequel la tâche de l'éducateur est de protéger ses élèves du contact avec l'artificiel qui les conduiraient à leur perdition.[114] De cette façon, Rosset considère que la culpabilité est un des effets les plus forts que mobilise l'idéologie naturaliste (qui, si l'on la pense à partir de Rousseau, porte une forme de moralisme), dans laquelle il est possible d'entendre de résonances religieuses : elle est sacrée et a ses propres vérités pour conduire la vie des êtres vivants, Or, la nature doit être préservée de la tendance des humains à introduire de l'artifice (discours qui reste d'actualité et où l'on peut reconnaître toutes les craintes de nos jours face à aux manipulations génétiques des vivants).

Selon cette logique, l'humain devrait se sentir coupable chaque fois qu'il essaie d'intervenir et de contrôler la nature. Ainsi Rosset reconnaît dans toutes les idéologies naturalistes ce sentiment de responsabilité, qui reste un récit commun jusqu'aux discours écologistes de nos jours. Toutefois, Rosset remarque un aspect qui semble paradoxal : quand l'anthropocentrisme s'accentue, les discours sur la nature s'accentuent aussi. Donc il montre que la Modernité (à partir de la fin du XVIIIe siècle), guidée par l'idée de transformation technique, intensifie l'idée de nature, comme le montrent tous les débats sur la nature (Volonté divine ou principe transcendant) et la volonté humaine (le statut des techniques). Il en va de même des intentions de sacralisation à la manière de Rousseau et d'autre part, des tentatives de claire désacralisation dans le style de Faust qui valorise uniquement à l'action humaine. A partir de ces deux figures, on peut voir comment le XVIIIe siècle se laisse guider part le romantisme avec ses idées nostalgiques et

[114] Rosset, *LA,* 17-18.

culpabilisantes, mais aussi par la raison et sa puissance de transformation (technique).

Il y a des controverses entre ceux qui se prononcent en faveur de l'intervention de l'individu qui doit modifier la nature et ceux qui, à la manière de Rousseau, craignent la perdition de l'humain s'il sort d'un état naturel. Ainsi pendant la modernité, nier l'existence d'une nature implique aussi de mettre en question la capacité d'agir de l'humanité, donc cette époque renforce les deux aspects : la « nature » comme préalable et la nature humaine qui peut agir. C'est le cas de l'opposition que Rosset trouve chez Kant entre nature et liberté, dont nous avons déjà parlé, et dans laquelle Rosset reconnaît une manifestation typique de la Modernité : une idée de nature préalable et la possibilité d'action de l'humanité. Alors si dans l'imaginaire qui met en rapport nature et humain, on se trouve avec l'idée d'imitation, dégradation, culpabilité et innocence, il faut ajouter un dernier terme : une forme d'anthropocentrisme qui s'est clairement manifestée pendant la Modernité.

Pour souligner l'illusion propre à l'idée de nature, Rosset nous rappelle qu'elle se représente toujours en couples: nature-surnature, nature-art, nature-histoire, nature-esprit, puisque si elle n'annonce rien en elle-même, elle doit se montrer toujours déguisée (parler ou se montrer à travers une autre entité). C'est dans cette mesure que Rosset souligne que Lucrèce met en question la surnature, dont il ne voit que des superstitions et par ce biais interroge l'existence de la nature (et si bien son poème s'appelle *De la nature des choses,* Rosset considère qu'il ne fait qu'une description de la matière d'où est absente tout principe

transcendant).[115] C'est le cas également du couple nature-art, que Rosset démolit avec le caractère artificialiste de l'humain comme effet du hasard. Donc il n'y a rien à imiter ou bien l'art ne dégrade rien, l'artiste est celui qui travaille avec la matière et ajoute de nouveaux hasards au hasard du monde.

Or, Rosset change les termes : ce n'est plus une question de liberté humaine qui aurait la capacité de maîtriser le monde, mais plutôt d'un individu qui appartient à la matière et à la fois travaille avec elle. Dans cette mobilité (de la matière qui ne cesse pas de se transformer) l'individu introduit des variations et reçoit aussi sa part de modifications. Donc la seule chose qui commence à apparaître comme évidente, c'est que la matière agit (et pas de tout une conscience humaine, parce que « la matière c'est le hasard »[116]). De ce point de vue, Rosset ne serait ni du côté de Platon (sous la perspective de Nietzsche) qui pense que toutes nos créations sont des dégradations d'un modèle éternel (l'eidos original), ni du côté de Faust qui tente de contrôler la nature pour exalter la liberté humaine, ni du côté de Rousseau qui pense que l'individu est bon (parfait) par nature. Il poursuit une autre voie : celle de la philosophie tragique qui a comme valeur l'incroyance absolue. Sans l'idée ni de progrès, ni de nature, Rosset adopte le terme qu'il qualifie de terme le moins idéologique de la philosophie : le hasard. Celui-ci est l'expression même de l'inconstance, parce qu'il empêche toute affirmation ou croyance et nous laisse dans la méconnaissance du devenir.

[115] Rosset, *LP,* 85.
[116] Rosset, *LA,* 11.

3. La conception du hasard

Si Rosset met en question les philosophies idéalistes, qui se fondent sur la transcendance de la nature, c'est pour mieux faire comprendre les philosophies matérialistes (artificialistes) qui se donnent comme valeur le hasard. Alors il nous indique, comme nous l'avions avancé auparavant, que :

> **…la matière c'est le hasard : un mode d'existence non seulement indépendant des productions humaines, mais aussi indifférent à tout principe et à toute loi.** [117]

Si cette définition peut apparaître abstraite, elle est cependant très concrète. Elle fait allusion à la matière et son mouvement : mon corps, les objets que m'entourent, tous ne sont que des expressions de la matière en mouvement (hasard). Donc Rosset tente ainsi d'annuler définitivement toutes les formes de spiritualisme qui cherchent à penser ce monde ci par rapport à un autre monde qui reste invisible. Ainsi sa finalité que l'on peut qualifier de très tragique, c'est de concentrer son regard sur l'activité des êtres qui se présentent à nous yeux. Et comment le fait-il ? Justement, par des descriptions : de la matière, de l'artifice, du réel, sans chercher de mondes cachés. Il exclame : la matière est là, elle se montre dans sa variation. Elle est la pluralité des êtres que ne sont que des jeux de la matière : Être = Hasard + *Succès.*[118] Comme on le verra dans ses travaux sur le réel, une philosophie qui prend la décision de dresser un constat du monde à

[117] Rosset, *LA,* 11.
[118] Rosset, *LA,* 58.

tendance à revenir au silence, puisqu'elle finit par se fondre dans la réalité même. Ainsi la fonction du philosophe - sauf si ce n'est pas la description - est inutile puisque : comment énoncer le réel sans le passer par le monde des idées ? Or on peut se limiter à la contemplation, à vivre dans le réel sans avoir besoin de parler de celui-ci. Cependant comment on verra, Rosset trouve des alternatives pour répondre ces objections.

Mais pour revenir au lien matière et hasard, il se trouve que Rosset le construit à partir d'un groupe de penseurs, qu'il indique comme tragiques. Cela nous renseigne à la fois sur la philosophie qu'il estime tragique, et sur la manière dont il conçoit le hasard. C'est à partir d'eux qu'il élabore d'une autre manière de penser l'indéterminisme propre au tragique. Cependant cette fois ci, la surprise est regardée sous autre angle : elle devient l'inattendu des productions de la matière. C'est le cas d'Empédocle, où Rosset décèle la première conception artificialiste. Pour le prouver il cite un fragment de son poème *La nature :*

> **Il n'y a de nature pour aucune des choses mortelles, ni aucune fin par la mort funeste, mais seulement mélange et dissociation des mélanges, que les hommes ont appelés nature.**[119]

On commence à voir comment Rosset récupère le terme ancien de « nature » (Empédocle, Lucrèce), qui n'est pas encore touché par la tradition platonicienne et aristotélicienne, pour affirmer le hasard. Ainsi, à partir de cette consigne, Rosset reconnaît chez Empédocle une démystification de l'idée de

[119] Fgt 8 (numérotation Diels-Kranz), in Rosset, *LA,* 133.

nature parce qu'il montre la production des êtres à partir du mélange des parties. La vie et la mort ne sont pas des limites temporelles, mais plutôt des modifications de la matière : les associations de parties donnent naissance à la vie et ses dissociations produisent la mort. Cependant ce n'est pas de départ et de fin dont on parle, mais seulement de la mobilité de la matière que ne cesse pas de se modifier. Alors Rosset reprend la critique aristotélicienne qui accuse Empédocle de n'avoir rien dit à propos de la nature.[120] Il est complètement d'accord avec Aristote, puisque selon lui il est vrai qu'Empédocle ne cherche pas à proclamer un principe naturel. De la même manière, Rosset nous montre la position de Lucrèce, pour qui Empédocle garde encore des idées métaphysiques, puisqu'il ne part pas du rien, mais de quatre éléments qui se combinent. L'air d'Anaximandre, l'eau de Tales, le feu d'Héraclite, et finalement sa propre contribution, la terre.[121]Donc si c'est par l'alliance de ces éléments qui se produiront des êtres vivants et inanimés, Lucrèce ne laisse pas de remarquer un halo essentialisme, qui lui permet d'accuser Empédocle de naturaliste. Pour sa part, Rosset prend sa défense, en considérant que ce point de départ n'a aucune influence sur l'importance du hasard dans la description d'Empédocle, parce qu'il le néglige et n'accorde de l'importance qu'aux mélanges qui interviennent après. De telle sorte que pour Rosset, c'est justement une vision comme celle d'Empédocle qui va permettre le matérialisme propre à l'atomisme de Lucrèce. Ainsi, Rosset dit d'Empédocle:

> **Pour produire un homme il faut le hasard de rencontres favorables à partir de mélanges déjà formés d'éléments, sans**

[120] Rosset, *LA,* 134.
[121] Rosset, *LA,* 134.

qu'aucune finalité ni aucune « évolution » puissent être invoquées : « Ces membres s'ajustèrent au hasard des rencontres et bien d'autres sans discontinuer naquirent, s'ajoutant à ceux qui existaient déjà ». [122]

Rosset trouve que le hasard chez Empédocle permet d'écarter complètement les causes et de parler plutôt des effets du hasard : ceux qui finissent par donner forme aux êtres. De telle manière qu'avec lui, on n'est pas dans le terrain de la causalité, mais dans celui de la possibilité, qui peut nous surprendre toujours. Donc, c'est justement cette capacité de combinaisons du hasard que donne lieu à l'extase matérialiste propre à Empédocle - ainsi que plus tard à Lucrèce - et permettra à Rosset, pour sa part, de donner les fondements d'une pensée artificialiste. Avec le risque d'être répétitifs, on doit dire que la pensée artificialiste part du principe du hasard - et non pas de la nature – en tant que multiplicité créatrice des êtres animés et inanimés. Ainsi avec Empédocle, Rosset indique le point de départ du matérialisme qui arrive à son point le plus radical avec l'œuvre de Lucrèce *De rerum natura.* De telle sorte que si l'intention de Rosset est de bâtir un discours qui parle de la matière, l'atomisme antique dans la version de Lucrèce va lui permettre de le faire et sera aussi déterminante, dans son élaboration du réel que prendra forme quelques années plus tard. Ainsi entre les trois règnes indiqués auparavant: artifice, nature, hasard, Rosset efface le deuxième et garde uniquement le premier et le dernier.

[122] Rosset, *LA,* 137.

Alors, si dans *Logique du pire* Rosset montre le hasard originel, dans *L'anti-nature* il exalte l'artifice au point de nous dire que la vraie « nature » de l'humain c'est l'artifice. C'est le rapport humain/technique qui est compte et non pas l'illusion humain/nature : c'est dans des milieux artificiels et non dans des milieux naturels que circulent les individus. La raison en est que la condition de l'humain, c'est d'être interventionniste, il modifie chaque aspect du monde avec lequel il se met en rapport et produit constamment des espaces artificiels. Mais il faut insister sur le fait que Rosset n'est pas du côté de Faust qui croit pouvoir dominer la nature. Il a au contraire, annulé toute nature, et pense l'humain comme un élément mineur de la grande activité de la matière : il est un petit agent parmi d'autres dans la mobilité où nous sommes inscrits. De telle sorte que dans le contexte de *L'anti-nature* Rosset analyse comment l'action humaine se confirme dans la capacité à produire de mondes artificiels qui s'ajoutent au mouvement inertiel de la matière. Or, on trouve ici un rapport entre la matière (l'humain) et la matière (le hasard), pour faire de l'artifice un élément qu'on ne considère plus par opposition à la nature, mais comme suffisant en lui-même.

Si l'on pense, par exemple à une plante « sauvage », elle est déjà une production artificielle. Même si la plante en question pousse seule et n'a pas besoin de l'aide humaine pour grandir, elle est pourtant déjà artificielle dans un double sens : sa forme et ses caractéristiques proviennent de la combinaison hasardeuse de la matière, et aussi elle est tout de suite qu'elle est envisagée classée - par un individu commun ou par un scientifique - elle vient à s'inscrire soit dans un corps de traditions ou bien dans un registre nosologique qui la consigne dans un genre, une famille et une espèce. Ainsi elle est doublement artificielle : depuis sa naissance et lors de son contact qui la met en rapport avec

les humains. Pour le dire autrement, pour que la plante en question soit naturelle, il y aurait fallu qu'elle fût conçue par une Volonté (divine), dans un rapport absolument nécessaire, et en plus n'avoir jamais été envisagée par personne. Donc selon Rosset, hasard et matière font une unité qui se montre à travers la singularité de chaque être, sinon, quel autre témoignage peut-on donner ? Soit que l'on pense aux choses fabriquées par l'humain ou à celles qui proviennent du hasard (du temps, des combinaisons génétiques sans aucun appel à la nécessité), on ne se trouve qu'avec des gestes fortuits qui ont eu du succès. Alors on efface définitivement toutes les interventions spiritualistes ou transcendantes pour rester devant l'étonnement de l'immédiat : l'être singulier

Après Empédocle, Rosset fait appel à la pensée de Lucrèce où il trouve une vision matérialiste du monde et la mise en question de l'idée de nature. [123] Alors comment fait Rosset pour lire dans *De natura rerum* une explication du hasard quand dans le titre même de l'œuvre de Lucrèce on trouve déjà l'allusion à la nature ? Cependant, il précise :

> **Quand Lucrèce dit d'une chose – c'est-à-dire – de toute chose – qu'elle existe à titre « naturel », il n'entend pas intégrer cette chose à un système de la nature, mais au contraire l'affranchir de toute nécessité de système : montrer qu'elle n'a besoin, pour être,**

[123] Sous une perspective complètement éloigné du travail de Clément Rosset, Marcel Conche propose dans son article « La métaphysique du hasard », une opposition entre nature et hasard en reconnaissant qu'il y a des choses de la nature et des choses du hasard, alors que Rosset efface tout principe naturel pour affirmer le hasard comme totalité. En tout cas, il faut revenir sur la fin de cet article qui nous donne aussi des indications précieuses pour notre réflexion. Il dit : « la philosophie suppose une sorte de sagesse que je dirais " tragique" : la décision d'accepter la vérité quel qu'en soit le prix. La vérité me semble être du côté d'une métaphysique du hasard, élaborée par les Grecs, et qui trouve aujourd'hui une confirmation, quoique non décisive, dans ce que les savants nous disent du "hasard créateur" ». Cf. Conche, Marcel. « La métaphysique du hasard » in : *Le hasard une idée, un concept, un outil.* Harmattan, 2005, p. 41. Chez Rosset il est impossible de parler d'une métaphysique du hasard, parce celui-ci est tout le contraire d'une métaphysique, en contrepartie, il nous parle de la matérialité du monde.

d'aucune « raison », qu'elle se passe de toute référence à un ensemble de significations dont elle dépendrait.[124]

Se passer de toute raison signifie que la chose ne répond pas à un enchaînement de causes et de fins nécessaires et qu'elle peut être prise dans sa singularité. Ainsi exister à titre « naturel » veut dire pour Rosset, appartenir au règne du fortuit et être à contre-courant de toute sorte d'enracinement des êtres : c'est son détachement absolu d'un principe nécessaire. Ainsi pour Rosset, le texte de Lucrèce n'a pas une fonction explicative à partir de liens nécessaires entre les différents êtres, mais plutôt de faire un constat du hasard qu'a produit un état des choses qui ne cesse pas de se modifier. C'est la raison pour laquelle si l'on prend le poème de Lucrèce à la lettre, on se trouve avec une description du changement : aucun individu ne doit s'attacher à la vie, il doit être conscience de sa finitude et laisser la place pour les nouveaux arrivés. C'est sa manière, selon Rosset, de mettre en question l'idée d'une transcendance d'origine divine, naturelle ou métaphysique, puisque chaque chose est seulement une expression de la matière, ce qui se montre de façon évidente dans sa condition éphémère. Dans le terme nature Rosset discerne deux approches : « le simple état de choses ou, au contraire, le système à la faveur duquel les choses sont dotées d'un « état ».[125]

Donc c'est justement dans cette différence qu'on doit se concentrer pour comprendre son approche de Lucrèce. Pour lui, le poème de Lucrèce a été controversé parce qu'il a été lu à partir de la deuxième conception de nature, quand en réalité, il était du côté de la première. Cette conception, selon Rosset se

[124] Rosset, *LP,* 126.
[125] Rosset, *LP,* 124.

limite à un constat empirique des choses, et arrive à parler de « nature » uniquement à posteriori, quand la description est finie. En contrepartie, la deuxième – où il inscrit tous les sens modernes de nature – va à la recherche d'un principe de raison des choses et tente de donner des explications à priori sur la nature (comme s'il y avait quelqu'un qui veille au-dessus de « ce qui existe »). Ainsi pour Rosset la première conception de nature – à partir de laquelle il pense le poème de Lucrèce – est un enjeu empirique, tandis que la deuxième ne fait que prendre distance avec l'empirisme pour arriver à des explications sur l'origine des êtres. De telle manière, que pour apprécier le poème *De rerum natura* on doit changer la formule : « nature des choses », par « nature = choses ». La raison c'est qu'il n'y a pas une intention explicative, mais plutôt une addition de choses empiriques, qui à la fin de la description, permettra dire ce qui est une « nature ». C'est dans ce sens que Rosset ajoute :

> **…c'est une fois le poème terminé, quand auront été additionnés tous les éléments et combinaisons s'offrant à la perception humaine, que la somme de choses ainsi perçues viendra, sans autre principe que celui d'une addition empirique, remplir de manière exhaustive la signification du mot *nature.*** [126]

Rosset tire une définition de nature qui est liée à l'empirisme des choses et de laquelle lui-même va s'emparer pour ses propres descriptions du réel. De telle façon que pour lui, faire de la philosophie va impliquer avoir la capacité de se laisser affecter pour la présence des choses. Donc on considère que parmi les

[126] Rosset, *LP,* 124.

raisons qu'il a d'exalter *De rerum natura,* on doit compter ce sentiment à être sensible à la matérialité des êtres, ce qui dans son propre langage va devenir, le réel. Ainsi pour Rosset, c'est à partir du regard que Lucrèce porte sur les choses, qu'il va démontrer qu'il n'y a pas une nature des choses et, que cette croyance, n'est qu'une superstition, qu'il faut retirer définitivement de la pensée.

A partir d'une telle vision, Rosset tire trois conséquences de la lecture de Lucrèce : D'abord, Il n'y a pas une « nature » des choses. Deuxièmement, si l'on accepte que il n'y a rien de surnaturel, il faut aussi reconnaître qu'il n'y a rien de naturel : si Rosset déduit cet argument du poème de Lucrèce, on peut le retrouver aussi chez Nietzsche quand celui-ci nous dit qu'avec le monde surnaturel nous avons également détruit le monde apparent. Enfin, troisièmement, rien n'est extraordinaire, mais rien non plus ne peut être ordinaire. Ces trois point permettent à Rosset d'énoncer une pensée proche de ses intentions philosophiques : la description de la singularité (du tragique, du hasard, du réel).

Considérons la première proposition. « Si tout est « naturel », c'est précisément qu'il n'y a pas de « nature » des choses »[127], par conséquent pas non plus d'oppositions : nature/artifice ou nature/culture. Donc selon Rosset, il n'y a pas chez Lucrèce un plan des choses, mais des combinaisons de mouvements qui arrivent à des équilibres instables et finissent par produire des êtres : des rencontres pêle-mêle qui parviennent à s'organiser d'une manière pour donner notre univers. Alors c'est le hasard, en tant qu'activité de la matière qui est le principe constituant. Rosset trouve ainsi la différence entre Epicure et Lucrèce : le premier garde encore une nature et parle de l'absence des dieux, le deuxième n'envisage ni nature ni dieux. Pour Rosset, Epicure part d'un monde fixe qu'il se

[127] Rosset, *LP,* 126.

propose de laïciser, Lucrèce en contrepartie, ne voit que la somme d'éléments épars, ouverts à tous les aléas et à toutes les catastrophes.

Deuxièmement, « si rien n'est surnaturel, c'est que rien n'est non plus nature »[128] : le processus de laïcisation que Rosset trouve chez Lucrèce est ainsi plus profond que celui d'Epicure, parce qu'il attaque toutes les conceptions surnaturelles des humains qui laissent sans fondement la nature même. Ainsi si l'on reprend le poème de Lucrèce, on retrouve la suggestion de Rosset : il cherche à convaincre de l'absence de fondement de toutes les croyances, en les indiquant comme des superstitions. De telle sorte que si l'on questionne le monde surnaturel, la nature, qui ne se pense que dans ce rapport double - déguisée comme dit Rosset - disparaît aussi automatiquement. Pour ce faire, Lucrèce insiste sur la condition de la matière à laquelle rien n'échappe: les changements et leur décomposition, qui rendent impossible l'existence des mondes surnaturels où habiteraient des dieux éternels, étrangers à la variation matérielle. Ainsi selon l'interprétation de Rosset - qui va à contre-courant d'autres regards -, Lucrèce donne toute son importance à la mort, en considérant la vie uniquement comme une exception de l'activité de la matière, et en mettant l'accent avant tout sur la mobilité de celle-ci.

Enfin, troisièmement, « si rien n'est extraordinaire, c'est que rien non plus ne peut être dit ordinaire »[129] : c'est-à-dire si le hasard est l'élément constituant, cela n'implique pas le désordre, mais un processus d'organisation déterminé. Alors le déterminisme sur lequel insistaient des interprètes de Lucrèce, Bergson par exemple, est vu par Rosset comme une manière de fermer la porte à

[128] Rosset, *LP,* 128.
[129] Rosset, *LP,* 129.

tous les êtres extraordinaires, qui pouvaient arbitrairement naître des combinaisons de la matière. Selon Rosset, Lucrèce récuse complètement l'existence des êtres fantastiques qui seraient impossibles dans les combinaisons et stabilisations atomiques. De telle sorte qu'on peut voir en quoi consiste le matérialisme de Lucrèce que touche plusieurs aspects : l'absence d'un principe transcendant que donnerait des raisons sur la nature des êtres, la mise en question des croyances qui produisent toute sortes de superstitions, finalement la négation de tous les potentiels êtres fantastiques que peuplent l'imaginaire de son époque. Ainsi, dire que rien n'est extraordinaire ni non plus ordinaire, comme que le fait Lucrèce, ferme la porte à tous les êtres monstrueux que pour sa part, Empédocle imaginait : « sur la terre poussaient en grand nombre des têtes sans cou, erraient des bras isolés et privés d'épaules et des yeux vaguaient tels quels, que n'enrichissait aucun front ».[130]

Alors les combinaisons atomiques gardent un déterminisme qui les empêche de devenir n'importe quelle forme. Cependant cela ne veut pas dire que le réel est banal, au contraire, justement chaque être nous étonne parce qu'il est la manifestation de l'indéterminisme, il est une stabilisation (circonstancielle et jamais définitive) du hasard. Alors pour Lucrèce chaque être sorti du hasard, est une singularité, de telle sorte que pour nous émerveiller du travail de la matière, il n'est pas nécessaire de penser à des êtres monstrueux, mais suffisant de regarder la réalité que nous entoure. Ainsi si l'on suit l'interprétation de Lucrèce que propose Rosset, chaque être provient d'un indéterminisme déterminé, une réussite qui subsiste pendant des siècles, mais qui ne cesse pas de varier. On peut alors parler de la nouveauté du monde : le même à jamais différent, si l'on applique à

[130] Fgt 57, (trad. cit.), in Rosset, *LA,* 137.

Lucrèce une formule très connue en philosophie. Ainsi pour Rosset, le hasard de Lucrèce est la preuve de la production des êtres qui se donnent sans cause, ni fin, et qu'en plus sont soumis à la disparition. Rosset continue dans les termes suivants :

> **Loin d'insister sur la permanence et la stabilité des combinaisons, Lucrèce met sans cesse l'accent sur le caractère éphémère, fragile et périssable de tous les êtres existants, de toutes les combinaisons existantes, y compris le monde dans lequel vit l'homme, qui est destiné à périr. Toute organisation est sujette à une dissolution imminente par modification de l'équilibre atomique.**[131]

Rosset ne trouve pas chez Lucrèce une lecture répétitive du monde, mais l'inverse : la reconnaissance de sa variation. Or, chaque combinaison atomique porte aussi sa propre temporalité, qui lui donne un champ d'action limité, mais à la fois il est en train de se modifier, pas seulement par sa condition soumis au temps, mais aussi à cause de tous les aléas que la transforment. En d'autres termes, Rosset trouve chez Lucrèce un discours sur l'équilibre et le déséquilibre atomique : un instant d'équilibre où les êtres prennent forme, et puis un incessant jeu de déséquilibres. A partir de la lecture de Rosset, on peut dire que Lucrèce ne fait que parler du temps qui passe et modifie, c'est dans ce sens qu'il est aux antipodes de la monotonie. Comme nous dit Rosset, pour Lucrèce tout est

[131] Rosset, *LP,* 132

condamné à périr même le monde, donc s'il y a un hasard indéterminé, il y a aussi un matérialisme indéterminé, et c'est sur ce point qu'il s'éloigne des autres approches de Lucrèce qui partent d'un préjugé : reconnaître dans *De rerum natura* un matérialisme déterminé (Rosset donne comme exemple la lecture de Bergson et celle du matérialisme historique). Au contraire, Rosset construit sa perspective du matérialisme indéterministe, à partir du concept du « clinamen » qui va lui permettre d'indiquer l'intervention du hasard, au sein même des combinaisons atomiques et par conséquence des formations des êtres.

Mais analysons d'abord, le matérialisme déterministe tel que Rosset le retrouve dans l'interprétation de Bergson pour mieux comprendre, par contraste, la position de Rosset. Bergson publie en 1884 un livre où l'on trouve des fragments *De rerum natura* et ses propres commentaires sur l'œuvre du poète antique.[132] Le point fondamental que souligne Rosset en considérant l'approche de Bergson, c'est la monotonie du monde. De telle sorte que Bergson ne met pas l'accent sur le clinamen, ou sur la répétition de la différence comme le fera le même Rosset, mais sur la réitération des cycles de la vie et la mort. Il se trouve ainsi avec une nature qui formerait un ensemble de répétitions monotones. Ce qui permet à Rosset de conclure que l'approche de Bergson sur Lucrèce est plutôt une transplantation de la vision schopenhauerienne du monde, qui voyait de l'uniformité dans le hasard. Le résultat sera que Bergson produit une interprétation où est occultée la différence propre à Lucrèce.[133]

Alors, selon Rosset, Bergson conçoit une image de Lucrèce aux antipodes de celle qu'il perçoit, et qui non seulement reconnaît la nouveauté du

---

[132] Bergson, *Extraits de Lucrèce.* Avec commentaire, notes et une étude sur « La poésie, philosophie physique, le texte et la langue de Lucrèce », Paris, Delagrave, 1884.
[133] Rosset, *TI,* 21.

monde, mais aussi nie toute possibilité de spiritualité au poète de *De rerum natura*. Ce qui l'amène à affirmer que la lecture de Bergson est fondée sur un préjugé : partir de l'idée que les théories matérialistes sont absolument déterministes, et nier toute importance au concept du « clinamen » en le qualifiant « d'entorse » philosophique. Ainsi Rosset estime que Bergson a une idée toute faite sur le matérialisme qui l'empêche de penser l'indéterminisme propre au « clinamen ». Pour attester son idée, il souligne trois aspects dans la lecture de Bergson : d'abord, Lucrèce est obsédé par la répétition et l'uniformité, ensuite, Bergson reconnaît l'existence du « clinamen » comme un principe d'indétermination, mais seulement pour le voir comme une contradiction à l'intérieur du matérialisme, enfin, si Bergson présente le « clinamen » comme une « entorse » et par conséquent, comme une faiblesse du matérialisme qui n'arrive pas à se donner un principe métaphysique, c'est pour mieux indiquer la faute de Lucrèce : avoir méconnu la supériorité morale de l'humain.[134] Ainsi selon Rosset, le spiritualisme de Bergson ne supporte pas l'idée d'un matérialisme indéterministe et non plus un égalitarisme des êtres où serait méconnue la supériorité de l'homme. Donc d'après Rosset, Bergson récuse la vision lucrétienne pour son absence d'un principe transcendant. [135]

[134] Rosset, *LP,* 133.

[135] Malgré les différences de point de vue sur la pensée lucrétienne, on peut voir comme Rosset rejoint Bergson à plusieurs reprises. Déjà Bergson voulait se différencier des tendances négatives de la philosophie tragique de son époque : Miguel de Unamuno ou Chestov. De ce point de vue – selon Jankélévitch -, le bergsonisme serait une philosophie non tragique, a-tragique, une philosophie qui dit « oui » à la vie dans la mesure où celle-ci se fait dans la contradiction, dans l'obstacle qu'elle arrive à surpasser, on voit comme Jankélévitch tente de trouver autres termes pour marquer bien la différence entre ces tendances négatives qui se sont approprié du mot tragique, et la vision de Bergson qui prend l'obstacle pour savoir dire « oui ». *Un homme libre.* Archives sonores INA, Radio France, 1995. Donc, c'est le caractère affirmateur de la vie, de source nietzschéenne, qui nous permet de rapprocher Bergson et Rosset. Mais le rapprochement peut être prolongé dans la mesure où ils comprennent le réel comme intuition, comme quelque chose de donné et simple.

Egalement, Rosset envisage une négation de la pensée de Lucrèce dans la lecture du marxisme et nous allons considérer également sa critique de Marx pour préciser en quel sens on peut parler de matérialisme chez Rosset, un matérialisme qui récuse la téléologie du matérialisme dialectique. S'il ne cite pas d'auteurs en particulier, cependant il faut rappeler que Karl Marx dédie sa thèse de doctorat à l'atomisme ancien, où il cherche la source du matérialisme et le fondement de la liberté humaine[136]. De telle sorte qu'il inaugure un rapport entre le matérialisme historique et l'atomisme ancien, qui fait carrière et amène à la lecture que Rosset vient à critiquer.

Rosset insiste sur le fait que le matérialisme historique n'a rien de matérialiste, parce qu'il est avant tout un discours idéaliste. Alors pour soutenir la négation du matérialisme de Lucrèce dans la pensée marxiste, et la réinvention du poète ancien à partir de son propre point de vue, Rosset revient sur trois aspects propres à cette perspective qui considérait que d'abord, Lucrèce était un affirmateur de la « raison » des choses parce qu'il enchaînait tous les événements de l'histoire du monde et des humains (une sorte de théologie de style hégélien). Deuxièmement, c'est uniquement à cause des insuffisances de la science de son temps qu'il n'arrive pas à élaborer cette raison de l'histoire. Or c'est à cause de l'absence d'une science dialectique que Lucrèce invente le terme de clinamen qui tombe dans le vide. Surtout, enfin, la faiblesse fondamentale du système de Lucrèce provient - aux yeux du marxisme - de l'absence du matérialisme

[136] Marx, « Préface » à la Thèse de doctorat *Différence entre la philosophie de la nature de Démocrite et celle d'Epicure,* in Karl Marx et Friedrich Engels. *Textes sur la religion* choisis, traduits et annotés par G. Batia, P. Bange et Emile Bottigeli. Paris, Les Editions Sociales, 1968.

dialectique et du matérialisme historique qui le rendent incapable de concevoir le devenir de l'humanité.[137]

Par conséquent, Rosset considère que le marxisme, ainsi que le spiritualisme propre à Bergson, sont incapables de s'approcher du matérialisme de Lucrèce, parce qu'ils n'envisagent dans *De rerum natura,* que l'absence de leurs propres discours idéologiques et leurs visions téléologique du devenir de l'humanité. Alors pour Rosset il est impossible que des discours naturalistes et déterministes comprennent une vision tellement non naturelle et anti-idéologique comme celle de Lucrèce. Rosset croit que c'est cela qui inquiète marxistes et chrétiens et qui les poussent à refuser Lucrèce.

> **…n'est pas l'affirmation du matérialisme, mais l'affirmation du hasard ; plus précisément : la conception d'un matérialisme se passant de toute référence – y compris l'idée déterministe – pour rendre compte de ce qui existe. [138]**

Ainsi comme Rosset le remarque, il semble que le hasard soit insupportable, donc il vaut mieux s'opposer à Lucrèce que prendre en vue toutes les conséquences de sa description. De cette manière, Rosset trouve dans le discours du hasard un risque pour la pensée que tous les philosophes ne sont pas prêts à endurer parce qu'il implique la mise en question de tous les appuis (la nature, la nécessité), pour penser à partir d'une pluralité mobile et changeante, qui est aux limites du concept. C'est-à-dire ce n'est pas que le hasard récuse toute

[137] Rosset, *LP,* 137.
[138] Rosset, *LP,* 137.

définition - on a déjà parlé du rapport entre matière et hasard -, néanmoins toute approche conceptuelle doit prendre en compte sa variation et instabilité. Alors c'est précisément un matérialisme sans déterminisme qui reste inconcevable, sauf pour Rosset lui-même, qui trouve dans cette absence de déterminisme la démolition de tout principe naturel et la possibilité d'un matérialisme réel. De telle manière que si pour les spiritualistes et les marxistes le clinamen est une « entorse » philosophique, pour Rosset c'est la possibilité de reconnaître le hasard comme principe fondateur des êtres. Ainsi, il reprend la définition du clinamen *De rerum natura*, comme une singularité de la pensée de Lucrèce qui le distingue de son maître Epicure :

> **…dans la chute en ligne droite qui emporte les atomes à travers le vide, en vertu de leur poids propre, ceux-ci, à un moment indéterminé, en un endroit indéterminé, s'écartent tant soit peu de la verticale, juste assez pour qu'on puisse dire que leur mouvement se trouve modifié. Sans cette déclinaison, tous, comme les gouttes de pluie, tomberaient de haut en bas à travers les profondeurs du vide ; entre eux nulle collision n'aurait pu naître, nul choc se produire ; et jamais la nature n'eût rien crée.**[139]

En premier lieu, un monde froid où les atomes tombent de manière régulière, ensuite arrive l'altération, grâce au clinamen qui les écartent de la verticale, enfin, le contact entre les atomes que se lient entre eux, pour donner naissance aux êtres. Ainsi Rosset nous conduit vers le niveau le plus petit de la

[139] Lucrèce, p.VI in Rosset, *LP,* 133.

matière pour montrer son action sans l'intervention humaine. Alors c'est la matière vue dans son échelle atomique que s'entrechoque de manière fortuite et donne naissance aux choses. De telle sorte que Rosset prend le clinamen, non pas comme une « entorse » philosophique, mais comme le hasard nécessaire qui forme la constitution des êtres. C'est sa manière d'indiquer le matérialisme indéterminé propre à la pensée de Lucrèce, sans faire appel à un principe transcendant. Ainsi les êtres commencent par un effet du hasard, sans lequel rien n'aurait pas pu exister. Rosset est au courant que le clinamen est déjà présent dans la philosophie d'Epicure, mais dans un rôle complètement différent de celui que l'on trouve chez Lucrèce : il n'est pas pensé comme l'activité de la matière, mais plutôt comme le pivot de son système moral. De telle manière que pour Rosset, l'atomisme antique n'est pas un discours homogène, ni Lucrèce le simple diffuseur de la pensée de son maître Epicure, mais le créateur d'une pensée propre. Ainsi le même concept « le clinamen » peut servir pour soutenir le matérialisme radical de Lucrèce ou bien pour fonder le principe de liberté morale tel qu'on la trouve chez Epicure.

C'est dans ce sens que Rosset reconnaît dans le poème *De rerum natura*, une singularité de la pensée que restera pour toujours parce qu'il permet de fonder une philosophie matérialiste indéterministe, étrangère à toutes les époques. Ainsi c'est à partir de l'élaboration d'un concept « monstrueux », le clinamen, que l'on peut voir le lien entre matière et hasard et accepter aussi l'indéterminisme qui persiste dans ce rapport. C'est justement en nous montrant l'activité du clinamen, que Rosset insiste sur la seule force qui agit vraiment dans la constitution des êtres : le hasard. De la même manière c'est à partir du clinamen de Lucrèce, que Rosset, déplace la liberté qui était la garantie de la supériorité morale de l'humain

sur la matière, la seule qui agit « librement » (le hasard). La liberté cesse ainsi d'être le centre des systèmes moraux, pour devenir l'axe de la pensée matérialiste : elle n'est que des accumulations fortuites à partir desquelles se bâtit notre « destin ». Ainsi le matérialisme de Rosset s'appuie, entre autres, sur la vision de Lucrèce qui met le hasard à un endroit privilégié : il est un principe pluriel et par conséquent, un non-principe. Il n'est pas une unité, mais une multiplicité des atomes que s'entrechoquent et deviennent différents. Rosset énonce le hasard comme le « rien » ou le « blanc », termes avec lesquels, il remarque l'absence de déterminisme et le sentiment de l'inconnu. C'est dans le même sens qu'il parle du hasard comme le silence : on ne peut rien avancer des effets du hasard, on ne peut pas faire une déclaration sur l'avenir à partir d'une hypothétique « nature des choses ».

Ainsi en s'appropriant des termes de Lucrèce, Rosset reconnaît son action comme: *incerto tempore* et *incertisque locis :* l'action du hasard est silencieuse puisqu'il est incertain et devient la preuve du caractère nouveau du monde. Ainsi si dans les descriptions de Lucrèce sur les cycles de la vie, Bergson reconnaît une vision monotone du monde, Rosset pour sa part, trouve l'inverse : la nouveauté, parce que ces descriptions ont comme but de parler du changement. Les êtres sont nés du hasard, vivent un cycle et après laissent la place à de nouvelles aventures du hasard. Or, ce n'est ne pas de la répétition, mais de la différence que parle, selon Rosset, le poème *De rerum natura,* puisque comment discourir du même quand on part du hasard ? De telle sorte que pour lui, Lucrèce annonce la finitude de la vie, pour insister sur l'action du hasard qui produit des êtres singuliers, qui un jour, vont disparaître. C'est dans ce sens que pour lui, Lucrèce traverse les siècles parce qu'il a eu la capacité de montrer la naissance

des êtres à partir d'un concept : le « clinamen » qui n'est pas une impasse philosophique, mais l'élément fondamental de sa description. Un concept qui ouvre aussi la porte à la pensée du hasard nécessaire, que nous trouvons esquissée dans l'extrait suivant :

> **Sans doute ce qui existe est-il toujours fortuit puisque constitué par le hasard ; mais il ne s'ensuit pas que les êtres et les événements, une fois « naturellement » constitués par le hasard apparaissent et disparaissent au gré du caprice. C'est là, si l'on veut, un des grands paradoxes de la pensée de Lucrèce : la raison est exclue du monde au bénéfice du hasard : mais, de son côté, le hasard *constitue une raison,* qui est précisément ce que Lucrèce entreprend de décrire sous le nom de « nature de choses. »**[140]

On n'est pas sur le terrain de l'arbitraire, mais du hasard, c'est-à-dire que Rosset n'envisage pas chez Lucrèce le désordre, mais des ordres temporels. C'est dans ce sens qu'il dit que la raison, en tant que cause ou principe naturel a été « exclue du monde », mais il apparaît une autre forme de raison qui découle du hasard même : une logique qui permet la conservation des êtres et donne du possible dans certaines limites. Cependant, quelles bornes reconnaît Rosset chez Lucrèce pour le hasard? Il en indique deux qui font que les êtres et les événements « n'apparaissent et ne disparaissent pas au gré du caprice » : d'abord, le nombre d'atomes est fini et deuxièmement, le nombre des atomes de chaque forme est

[140] Rosset, *LP,* 138.

infinie mais limité par les combinaisons[141]. La matière même garde une mesure parce qu'elle compte avec un numéro fini d'atomes et de combinaisons limitées. Ces deux principes permettent aussi de nier, comme l'affirme Rosset, l'existence de l'extraordinaire et du surnaturel, parce qu'ils donnent une raison des choses ou une nature des choses : tout est possible, mais dans les règles de la matière (l'annulation d'un principe transcendant). Donc c'est par un jeu entre indéterminisme et déterminé ou un jeu du hasard nécessaire que l'on peut expliquer le fortuit à partir duquel les choses arrivent à exister, mais toujours dans des conditions restreintes: une pluralité atomique qui garde certains contours dans ses alternatives de combinaisons, dans les limites de la matière.

La lecture de Rosset insiste sur la singularité de Lucrèce quand il remarque sous différents angles, la dissemblance avec son maître Epicure. D'abord, si pour celui-ci le hasard est la possibilité de contester le Destin stoïcien sans faire la mise en question de la Nature, en revanche, pour Lucrèce, le hasard est la possibilité de ruiner complètement toute intention d'être protégé par la Nature. Ainsi, selon Rosset, Epicure parle d'un monde d'où sont exilés les dieux, alors que Lucrèce énonce plutôt l'absence de monde comme quelque chose de créé, pour envisager le devenir des êtres.

C'est pourquoi selon Rosset Lucrèce a le mérite d'avoir élaboré une pensée terroriste parce que non seulement il assume le risque de parler sans faire appel à une nature, mais en plus il insiste sur la condition de l'humain : affecté par l'action du temps et condamné à la disparition. Le terrorisme de Lucrèce, selon Rosset provient justement de l'effet poison/*pharmakon* de son poème : il ne donne aucune consolation idéaliste pour enfin, libérer les humains de toutes les

[141] Rosset, *LP,* 138.

superstitions. Egalement, il aborde les descriptions sur le temps et la destruction, pour arriver à démontrer le renouvellement de la vie et la nouveauté du monde. Sous le regard de Rosset, Lucrèce n'est pas un philosophe qui donne de faux médicaments pour calmer l'angoisse humaine, au contraire, il exalte tous les aspects dans lesquels se soutient cette angoisse : la condition périssable des êtres. Pour Rosset, c'est la tactique qu'utilise Lucrèce pour nous faire accepter notre propre disposition au tragique : la destruction. Et ainsi il déclare que la pensée de Lucrèce est inscrite dans une philosophie tragique. De telle sorte que selon Rosset, le « non » que Lucrèce oppose aux superstitions – qui est aussi un moyen de mettre en question les illusions -, a comme but une philosophie affirmative que dit « oui » au monde parce qu'elle l'accepte comme l'unique réalité. Donc on voit apparaître l'effet d'une philosophie tragique : c'est le « non » qui devient « oui ». Le « non » aux superstitions et aux discours idéologiques (nature, idée, transcendance), pour savoir dire « oui » à la réalité des êtres : sa condition temporelle que finit par les ruiner.

Ainsi la vision de la nature que Rosset trouve chez Lucrèce n'est qu'une description de ces modalités d'être (jamais une essence de l'Être), qui en annulant la raison de l'existence des choses, mène vers le silence : il est impossible d'indiquer une origine ou de donner des explications a priori. Donc cette mise en valeur du silence - que Rosset trouve dans le poème *De rerum natura -,* viendra à nourrir sa propre conception de la tautologie du réel, que n'est autre que la suffisance du réel (aspect qui s'appuie aussi sur la théologie négative), suffisance qui produit du silence : absence d'interprétations et étonnement face à l'existence des êtres. De telle manière que si Rosset trouve *De rerum natura* rempli de silences, il les reconnaît comme des expressions du tragique : ils sont l'expérience

du réel, de la « spontanéité » des êtres, la mise en question définitive de causes et finalités nécessaires ou bien l'impossibilité de connaissance des êtres (ils ne cessent pas de se modifier).[142] Alors pour Rosset, Lucrèce est le poète qui évoque des rapports provisoires appelés à se modifier et à se détruire, ce qui donne l'expérience du non-être : rien à chercher, rien à attendre, plutôt vivre dans un état d'exception qui s'est produit par hasard. Il ne faut pas oublier que dans la description que propose Rosset, c'est justement le hasard qui amène vers le silence: c'est l'attente de ce qui se produira. Donc dans tout le poème, Rosset voit apparaître le silence que provient de l'étonnement face à « ce qui existe », ainsi qu'à sa disparition. De manière plus générale, nous pouvons ajouter un autre silence, à ceux de Rosset: il provient de l'expérience du sublime apportée par l'écroulement d'Athènes à la fin du poème. Elle permet, non pas de parler mais plutôt de ressentir, esthétiquement parlant, la grandeur et la ruine, la puissance et la faiblesse des créations humaines. Cela s'exprime par des sentiments tels que l'angoisse et la peur, la tristesse et l'impuissance. C'est la fin du poème, en revenant en arrière on trouve chez Lucrèce, non pas une vision pessimiste, mais une esthétique créatrice qui confirme à chaque page la nouveauté du monde : la destruction n'est pas la fin, mais une nouveau départ (d'autre chose).

Ainsi on trouve que dans *Logique du Pire* et *L'anti-nature,* Rosset se déclare partisan de ces esthétiques lucrétiennes qui insistent sur la démolition: elles sont des expériences du pire, parce qu'elles ne s'occupent pas de donner des remèdes de consolation, mais plutôt de mener à son acceptation. Alors le poète *De*

[142] Simondon introduit une grande variation dans la compréhension des êtres. Il montre le hasard dans la production des individus avec ces milieux métastables. Simondon appelle le hasard, l'absence de finalité, mais il conserve la causalité qu'il ne trouve pas en contradiction avec le hasard, ce qui permet de dire qu'il garde encore de la nature, et que son système est semi-deterministe. Ce commentaire s'inspire dans la thèse de Morizot, Baptiste, *Hasard et individuation. La rencontre comme invention à la lumière de l'œuvre de Gilbert Simondon.* Présentée et soutenue à l'ENS de Lyon le 10 décembre 2011.

rerum natura n'est pas un penseur mélancolique, ni suicidaire, mais un réaliste et matérialiste que plutôt que de nous conduire vers la tristesse, propose une nouvelle éthique : nous faire accepter notre propre variation et disparition. Donc d'après Rosset, on trouve que Lucrèce s'accommode bien au principe paradoxal d'une philosophie tragique parce qu'il ne cherche pas seulement à choquer les humains, ou à prendre du plaisir avec la destruction d'Athènes, mais à tranquilliser les humains en les préparant à affronter leur « destin » (tragique) : sa dissolution.

Enfin, le concept du hasard, tel que Rosset le prend chez Lucrèce, n'est pas circonstanciel, mais traverse toutes ses conceptions sur le réel qui seront déterminées par le lien : hasard + tragique. De telle sorte que si l'on trouve chez Rosset une pensée nietzschéenne, on peut affirmer également qu'il y a chez lui une pensée lucrétienne qui a marqué profondément son regard et lui a permis de modeler sa propre philosophie. On verra plus loin comment Rosset renforce l'approche entre le tragique et le hasard : lien paradoxal qui pour cette même raison relève de la philosophie tragique qui est une pensée qui se construit à partir de paradoxes.

4. Le hasard tragique

Lucrèce est-il seulement un exemple choisi parmi les philosophes que Rosset indique, parmi ceux qui ont eu la capacité d'envisager le hasard et ont pris le risque de penser à partir de lui ? Une philosophie tragique dans le contexte de *Logique du pir,* signifie mettre au centre de la réflexion le concept de hasard,

expérience qui pour Rosset n'est pas neuve, mais rare. Elle n'est pas neuve parce que Rosset la trouve déjà chez les Sophistes, où le terme d'occasion contient l'annulation complète de l'idée de nature et le rapport avec le hasard, mais également, penser à partir du hasard reste rare, parce que selon Rosset, la plupart des systèmes philosophiques s'emparent de l'idée de nature.

Pour mieux clarifier son idée, Rosset distingue entre deux types de hasard : événementiel et originel. Le premier met comme point de départ la nature sur laquelle fait relief le hasard, le deuxième annule complètement l'idée de nature et met à sa place le hasard, car il n'y a rien de plus que celui-ci. C'est à ce niveau là que le hasard devient un concept tragique : on fait la transition entre un principe transcendant comme celui de nature (où les êtres sont chargés d'une certaine spiritualité) vers un principe matérialiste où toute possibilité de spiritualité est annulé et on ne doit compter que avec l'activité de la matière (avec son devenir et ses effets inattendus). Rosset discerne dans le hasard événementiel trois conceptions,[143] où persiste la présence de la nature, et où le hasard n'apparaît que comme un accident que ajoute de l'entropie à un ordre donné.

En premier lieu, la notion de sort. Le hasard doit être compris ici comme la fortune. Les dieux jettent les dès et décident la vie des humains. Rosset trouve que les tragédies anciennes réfléchissent sur ce type de hasard qui ouvre le dilemme entre le nécessaire et le non-nécessaire, le hasard et le destin. Elles nous montrent ainsi que la volonté humaine est très faible par rapport à la volonté divine que se tourne le destin que le héros doit accomplir. Pour Rosset la nature est la chaîne d'événements et la finalité que s'impose sans failles. Ce qui signifie que la nature doit être comprise comme la volonté divine qui se tourne

[143] Rosset, *LP,* 73-75.

nécessairement en sort néfaste pour le héros qui n'a pas de choix. Le héros devient tragique par sa rébellion contre un déterminisme que cependant s'impose. Rosset explique la structure de la tragédie comme la « non-nécessité globale d'une chaîne de nécessités fatales, c'est ainsi qu'on peut définir ce que les Tragiques grecs entendaient par cette notion de nécessité »[144]. C'est-à-dire que si au départ la fortune semble arbitraire, elle devient tragique parce que c'est l'unique vérité à laquelle ne peut pas échapper le héros. Ainsi le sort se joue dans le rapport dieux/humains, ce qui signifie que le monde est aussi divinisé qu'anthropologisé, sans qu'existe un hasard en dehors de cette bipolarité. Car le hasard maîtrisé par les dieux change la vie des humains qui souffrent avec leurs caprices. De telle sorte que dans les mains des dieux, le hasard est changé en déterminisme, puisque comme l'explique Sophocle : quand les humains jettent les dés, il y a le bon et le mauvais côté, au contraire, quand les dieux les jettent il y a seulement le bon côté, c'est-à-dire on est face à une vérité irréfutable. [145]

Par rapport à cette idée, Marcel Conche ajoute : « cela veut dire que Zeus décide toujours en connaissance de cause, car il voit toutes les suites de ses décisions, de sorte qu'elles n'ont rien d'indéterminé ». [146] Conche déduit ainsi que Zeus joue avec des dés pipés, il triche parce qu'il connaît le temps éternel. Donc si l'on revient à Rosset, on se trouve avec le degré le plus bas du hasard, avec le déterminisme presque absolu, qui se donne dans le combat de deux volontés, où la plus forte gagne toujours.

A partir de la vision de Rosset on envisage comment les drames (en particulier celui d'Œdipe) commencent par la fin, et ne font que reconstituer toute

[144]Rosset. *LP,* p. 58
[145] Sophocle. *Œdipe à Colonne.* Fallois, 1999, p. 711.
[146] Cf. Marcel Conche. *L'Aléatoire.* Paris, Ancre marine, 1989, p. 35.

de suite l'unique série causale qui existe. Les drames ne montrent pas le doute des dieux, qui pourraient avoir donné plusieurs séries causales, mais une seule : le destin du héros. Par cette raison, Œdipe parle du lot déjà donné quand il était encore dans le néant, ce qui lui permettra de proclamer son innocence et celle de sa famille. Selon cette logique, toutes les Tragédies sont téléologiques parce qu'elles ont une fin connue qui confirme l'impossibilité du héros à agir. De telle sorte que les tragédies énoncent un premier hasard sur lequel se plaque toute de suite l'idée de Destin qui se vérifiera à l'infini. Le héros met toutes ses forces pour faire reculer le Destin et retourner au hasard du monde, mais le Destin est lié à lui et devient partie de sa chair. Alors sa possibilité d'agir existe seulement dans la répétition du récit de l'oracle, dans son obéissance. Selon l'analyse de Rosset, on est dans le point le plus éloigné du hasard originel, qui comme on a vu avec Lucrèce et l'expérience de l'indéterminisme ; or paradoxalement le hasard que l'on voit à travers les tragédies est le moins tragique de tous : les dieux sont responsables du destin des hommes. Il y a une Providence que justifie l'action des humains, ce qui dans le langage de Rosset est à l'opposé du tragique.

En deuxième lieu, le hasard-rencontre : ce n'est plus l'expérience de la Fortune, mais du fortuit. Ainsi à la différence du premier niveau où chaque événement est donné d'avance par les dieux, dans ce deuxième degré, il n'y a pas des événements connus préalablement, mais uniquement l'existence des séries causales qui viennent à se croiser dans un temps et un espace indéterminé. Rosset nous montre ainsi comment le hasard commence à se libérer du déterminisme absolu, mais conserve encore des principes qu'il appelle naturels : des séries qui sont destinés à se croiser de manière fortuite pour donner la rencontre. Donc le plus important, c'est le point (le temps et l'espace) où elles se percuteront. Rosset

s'explique quand il nous dit : «… les référentiels de cette rencontre sont imprévisibles, aucune intelligence humaine ne pouvait prévoir dans le détail toutes les rencontres possibles entre toutes les séries existantes. » [147] Cependant la rencontre se donne comme un fait, c'est-à-dire qu'on part de l'idée que les séries se croiseront bien si l'on ne sait pas quand et où. Si dans le cas du sort, les dieux connaissent tout ce qui va arriver parce qu'ils habitent le temps éternel, en ce qui concerne le fortuit, il n'y pas de divinité qui connaît la rencontre, mais on assure que les deux séries causales, malgré l'indéterminisme, se répercuteront. Or dans les termes de Rosset, c'est précisément l'acceptation de telles séries qui devient une nature préalable au hasard. Il reconnaît la théorisation de cette forme de hasard dans l'œuvre de Cournot qui énonçait que si les événements sont déterminés dans leur cause et leur effet, il est possible de calculer le moment de croisement des deux séries. Or à partir du calcul de probabilités, Cournot tente de dégager les régularités et d'encadrer le hasard, de telle sorte que le calcul de probabilités joue ave l'idée de savoir à l'avance dans quel moment les séries causales vont se croiser. Rosset envisage dans ce type de mathématique l'intention de contrôler l'indéterminisme propre aux rencontres des séries causales. [148] Alors avec la volonté de mieux comprendre les idées de Rosset, on peut considérer les études du calcul de probabilités pour confirmer d'une certaine manière ses propres paroles, parce qu'on voit comment ces études considèrent l'existence du hasard seulement à partir de la méconnaissance de causes. Or le calcul de probabilités cherche à trouver ces causes, et à déterminer les événements selon le principe

[147] Rosset, *LP,* 75
[148] Rosset, *LP,* 71.

d'une raison suffisante.[149] C'est ainsi qu'à partir d'un excès de rationalisme le calcul pense que « l'improvisation au jazz est bien autre chose que l'introduction du hasard dans un algorithme figé et déterministe. » [150] Tous les actes du hasard peuvent être compris algorithmiquement et devenir rationnels, donc on arrive par ce biais à un déterminisme absolu : le hasard serait seulement un manque ou une faute de calcul, une absence de la pensée rationnelle. Ou pour le dire en d'autres termes: sous cette optique mathématique le hasard n'existe pas, tout est prévisible et calculable, or la science s'occupe de refaire le hasard et se met à la place des dieux pour l'avoir sous son contrôle. On passe ainsi du hasard au degré presque 0 (les dieux contrôlent complètement le devenir), vers l'acceptation du hasard, mais toute de suite, il est soumis au domaine du calcul.

Alors si l'on garde la vision de Rosset sur le hasard événementiel, on trouve que le fortuit est en peu plus tragique que le premier degré du hasard, parce qu'il s'ouvre un peu plus à l'imprévisible ; cependant le calcul de probabilités vient à fermer cette porte. S'il y a une cause et une fin et les événements intermédiaires sont inconnus, c'est à cet endroit que se place la mathématique pour donner l'algorithme exact ; or elle cherche à nous protéger du hasard - ce qui ne fait pas une philosophie tragique telle que la conçoit Rosset – comme si sa tâche était de lui donner forme, de le domestiquer. De telle sorte que pour Rosset, le calcul de probabilités nous donne l'illusion que l'on peut prédire l'action du hasard. Cependant, pour lui, cette idée est impossible puisque le hasard se caractérise précisément par être incontrôlable, d'où provient sa condition tragique qu'il explore dans *Logique du pire* qui a comme unique intention de donner toute

[149] Cf. Laplace, P-S, *Essai philosophique sur les probabilités,* Ulysse, Paris, 2011.
[150] Jean-Paul Delahaye et alt, *Le hasard une idée, un concept, un outil,* L'Harmattan, Paris, 2005, p. 23.

la place au hasard. Ainsi si le calcul des probabilités croit en la puissance d'un sujet qui peut ordonner le hasard et ainsi le « naturaliser » davantage, pour sa part, Rosset insiste sur la disparition complète de l'individu, que ne peut ni calculer, ni savoir ce qui arrivera parce que lui-même est fils du hasard.

En troisième lieu, après le sort et le hasard-rencontre, il nous faut examiner le hasard-contingence : c'est l'expérience du non-nécessaire. Ainsi si avec la Fortune la nécessité de chaque événement ne se met pas en question, et si, avec le hasard-rencontre, on doit compter que les séries causales se rencontreront dans un temps et un espace indéterminé (nécessité plus limitée), avec le hasard contingence, Rosset s'approche de la presque absence de toute nature : il n'y a ni des séries causales, ni obligation de croisement, donc il peut être possible que des x inconnus se rencontrent ou non, parce que rien n'est nécessaire. Ainsi au niveau du hasard-contingence, on n'envisage aucun terrain ferme, puisque même les séries causales sont considérées non-nécessaires. De telle sorte que l'on ne part d'aucune vérité, mais seulement de l'hypothèse que des séries inconnues vont se croiser dans un moment donné, sans savoir non plus le temps et l'espace où se donnera cette rencontre. Alors à ce niveau du hasard l'unique vérité avec laquelle on compte, c'est qu'une chose (atome ou série causale), va se croiser avec une autre entité inconnue dans un moment et un espace inattendus. C'est ainsi qu'on voit le chemin qui nous mène du niveau moins hasardeux vers le plus hasardeux : un processus de dématérialisation de nos certitudes et déterminismes, pour nous approcher du hasard le plus proche du silence. Ce qui signifie : l'impossibilité de ne rien savoir sur le hasard et la surprise face à son action et ses résultats. Pour Rosset, le plus important dans l'idée de contingence c'est l'imprévisibilité de toute rencontre, de telle manière qu'on peut se sentir plus proche du silence (le

indéterminisme), puisque il y a moins d'explications ou d'interprétations à faire. Ainsi le niveau de la nature ou d'ordre avec lequel on peut compter est presque nul, parce il n'y a plus de chaînes d'événements, ni des séries causales, ni temps ou d'espace préalablement connus (tous éléments naturels qui permettent de saisir les événements), mais uniquement une petite certitude : penser que quelque chose va se produire. Rosset considère qu'avec le hasard-contingence, on se trouve au degré minimum : on espère qu'il y aura des séries causales qui vont se rencontrer dans un moment donné, mais on ne peut pas avancer des interprétations. Pour lui, ce niveau du hasard est plus tragique que les précédents, puisqu'il augmente l'incertitude de savoir ce qui peut arriver. Donc il nous laisse aux portes d'une logique du pire tel que la pense Rosset : l'absence complète d'une nature.

Rosset procède ainsi à un processus de disparition : de la conception plus déterministe et par conséquent la plus « naturelle » vers la plus indéterministe et la moins naturelle. Dans le hasard fortune tout est énoncé d'avance : la causes et la fin et les événements intermédiaires. Dans le hasard-rencontre on a la cause et la fin, mais on méconnaît les événements intermédiaires, enfin, dans le hasard-contingence on n'a plus ni cause ni fin et seulement une possibilité très vague de rencontre. C'est sous ces trois formes que Rosset reconnaît le hasard événementiel.

De telle façon qu'on peut maintenant, envisager l'autre ligne que Rosset propose: le hasard originel. Pour lui, celui-ci contient toutes les formes de hasard décrites auparavant, parce qu'il précède toute cause, fin ou événement, il est au départ de chaque être :

> ***Tragique*, dans tous les sens qui lui ont été ici reconnus, ne désigne jamais rien d'autre que le *hasard :* à condition d'entendre ce dernier terme dans le sens le plus général, celui de « hasard constituant », qui englobe toutes les possibilités de « hasard événementiel. »**[151]

Rosset assure que dans tous les degrés du hasard qu'on vient de décrire il y a du tragique ; qu'est-ce que cela signifie ? Il semble que malgré les apparences, malgré l'intention de voir un monde déterminé comme est celui des tragédies, il y a l'indéterminé qui gouverne. On peut le penser avec le degré zéro du hasard : les tragédies, en particulière avec Œdipe. C'est évident que son existence c'est un effet du hasard, mais de la même manière, il suit un destin qui fait partie du hasard premier, occulté par le déterminisme. Donc le nécessaire, vu à autre échelle, apparaît complètement gratuit (non nécessaire). Ainsi le hasard originel dont parle Rosset c'est le lieu où se tracent tous les événements, de telle sorte que toute tentative de naturalisation de ces événements c'est un oubli du hasard dont ils procèdent. Toutes les acceptions du tragique que l'on peut tirer des tragédies ou bien des événements, font allusion selon Rosset au hasard originel : « fatalité », « destin », « ironie du sort », « perte », « perdition, « non-être », « mort » [152] . C'est ainsi qu'après avoir compris que toutes les formes de hasard qui conçoivent une nature, ne font que cacher le hasard originel, Rosset introduit en quatrième lieu, l'objectif même de son enquête : le hasard originel. A partir de celui-ci la formule de nature + hasard, est définitivement modifiée par hasard + hasard. Pour

[151] Rosse, *LP,* 107.
[152] Rosset, *LP,* 79.

le dire dans d'autres termes : toutes les formes de hasard événementiel sont pour Rosset une négation du hasard originel qui cependant apparaît : c'est l'indéterminisme qui se déguise en déterminisme.

Si bien que si l'on a indiqué Lucrèce est parti de cette expérience du hasard que Rosset récupère, il faut indiquer également, qu'il s'appuie sur une intuition schopenhauerienne qui avait vu dans les tragédies la mise en scène du hasard (non événementiel, mais originel) et ce qui l'amène à dire : ce qui est « représenté sur la scène lors d'un spectacle tragique, est – *notamment* – le règne, le pouvoir du hasard, »[153] qui se garde en réserve derrière tous les destins nécessaires :

> **Un beau jour, il nous apparaît que le monde, que notre personne, ne sont nécessaires que dans la seule mesure où ils sont *donnés,* où nous en prenons conscience après coup, - maigre et précaire nécessité ! Fabuleux *hasard,* en fait, simple existence qui se donne là, on ne sait d'où ni pourquoi venue, et qu'on s'efforce en vain de raccrocher à quelque cause ou quelque fin qui nous en voilent la contingence. Une fois l'étonnement présent, il reste inguérissable.[154]**

Dans la description de la pensée de Schopenhauer, Rosset envisage l'intuition tragique : les êtres sont seulement nécessaires après qu'ils existent et se

[153] Rosset, *LP,* 78-79.
[154] Rosset, « Le sentiment de l'Absurde dans la philosophie de Schopenhauer, in *Revue de Métaphysique et de moral,* 69, (1964), p. 48.

mettent en face de nous. C'est dans ce sens, qu'il remarque chez le philosophe allemand, le caractère précaire de la nécessité : elle n'est pas préalable à l'être, ce qui ferait un monde justifiable et plein de sens, mais a posteriori quand celui-ci est déjà en place. Ainsi tout indication d'une cause ou un fin, ne sont que des moyens de cacher le hasard qui se présente aux yeux de Schopenhauer comme l'unique raison. De telle sorte que depuis qu'on a compris que derrière toutes les apparentes nécessités il n'y a que du hasard, on ne peut voiler cette intuition qui reste comme une blessure dans la possibilité de croire dans une nature.

Rosset revient sur un sentiment, qu'il trouve très schopenhauerien, l'étonnement qui apparaît dans plusieurs circonstances : face à l'insistance des humains pour supporter une vie qui comporte plus de peines que de plaisirs, face à un univers qui se donne par hasard et dans lequel toute explication nécessaire n'est qu'une fausse consolation, face à l'existence des êtres qui se donnent tout d'un coup sans que l'on puisse les interpréter. Rosset pour sa part, avait déjà réfléchi à la surprise, dans *Philosophie tragique* où ce sentiment est montré comme profondément tragique : elle porte toutes les valeurs que Rosset considère à cette époque là, propres à l'événement tragique : irresponsable, irrémédiable, irréconciliable, or la surprise n'est que le constat de l'inattendu. La surprise apparaîtra aussi dans ses études sur le réel – qui incorpore ainsi les résultats de sa philosophie du hasard – à partir de l'existence de choses qui se donnent sans raison.

Mais si pour Schopenhauer la conscience du hasard est inguérissable, pour Rosset aussi, mais pour des raisons différentes. D'abord, Rosset nous dira que c'est à partir de la compréhension du hasard que Schopenhauer tombe dans une philosophie pessimiste qui donne toute l'importance à la vie : pourquoi vivre

si l'on peut éviter tous ces maux ? ou bien pourquoi agir si toutes nous causes et finalités sont fausses dans un monde non-nécessaire ? Donc selon Rosset, Schopenhauer n'en reste pas à cette vision du hasard, mais cherche à la surmonter à travers une nouvelle métaphysique qu'il bâtit à partir du concept de Vouloir (Rosset préfère ce terme à la Volonté).

De telle sorte que tout provient du Vouloir, qui devient, par ce biais, la « nature » de ce système pessimiste schopenhauerien. Si le monde n'est qu'une répétition du Vouloir, tel que le montre Rosset chez Schopenhauer, le hasard a été définitivement écarté et remplacé par la réitération : il n'y a pas un monde du devenir et de la nouveauté, mais plutôt un regain du Vouloir. De telle sorte que selon cette lecture, Schopenhauer préfère échapper à sa propre intuition du hasard, et rester dans une logique du même : si toutes les actions provienne du Vouloir, il n'y a pas de nouveauté.

Alors si pour sa part, Rosset reconnaît le caractère inguérissable provenant de la compréhension du hasard, il l'utilise d'une manière différente : il l'incorpore comme un élément fondamental de la philosophie tragique. Si l'on a eu l'expérience du hasard on ne peut pas se guérir, parce que c'est impossible après, de croire aux illusions téléologiques (cause et fin), et aux logiques de significations (au sens de l'existence ou de l'humanité), or, on reste juste avec la composition de la matière (une multiplicité). C'est dans ce sens que Rosset lie le sentiment de l'inguérissable avec l'épouvantable : toutes nos conceptions sur les êtres sont mises en question parce qu'on ne regarde plus une transcendance, une idée, ou une identité, mais l'activité du hasard qui s'organise de manière spontanée. Ainsi ce qui nous intéresse, c'est d'exalter le fait que bien que Schopenhauer ait eu l'intuition du hasard, il ne supporte pas l'idée de philosopher

à partir de cette compréhension et, au contraire retombe dans une philosophie complètement déterministe : la répétition du même. Alors pour sa part, Rosset qui compile les ingrédients pour élaborer sa propre pensée, reprend cette conscience du hasard originel et se rend compte qu'il est mieux traité dans la pensée de Nietzsche, comme on le voit dans le fragment suivant :

> **Lorsque mon œil fuit du présent au passé, il trouve toujours la même chose : des fragments, des membres et d'épouvantables hasards – mais point d'hommes ! Tout ce que je compose et imagine ne tend qu'à rassembler et à unir en une seule chose ce qui est fragment et énigme et cruel hasard ! [155]**

Uniquement quelqu'un qui soutient le hasard peut écrire un texte comme celui-ci. De telle sorte que pour Rosset, Nietzsche est un philosophe tragique parce qu'il prend en compte le hasard et ne cherche pas à l'occulter avec une nouvelle métaphysique comme l'avait fait Schopenhauer. Nietzsche préfère conserver cette vision épouvantable, où il n'y a pas d'individus, mais des fragments, où seulement reste le hasard qui traverse le temps. Ainsi sous son regard, il n'y a rien de nouveau au sens d'un progrès historique de l'humanité, mais uniquement des compositions différentes. De telle sorte que le « rien se passe », sur lequel insiste Rosset dans *Logique du pire* et *Le réel. Traité de l'idiotie*, ne signifie pas la répétition au sens schopenhauerien, mais l'abolition de

[155] Rosset, *LP,* 87.

l'échelle humaine, pour penser à partir de la matière. Ce « rien se passe » exprime l'instabilité de la matière où les événements humains n'ont aucune importance parce qu'on est au niveau moléculaire : où tout varie, tout devient différent, où « rien » fait des événements.

C'est dans le même sens, qu'on insiste sur l'idée que la philosophie de Rosset n'a rien d'humaniste ; il se propose au contraire de délivrer la pensée de tout anthropocentrisme, mais également, sa pensée n'est non plus une ontologie, puisque sa réflexion est conduite vers l'absence de l'être au profit des manifestations du hasard ou du réel.

Si l'on revient sur la dernière phrase de la citation de Nietzsche « fragment, énigme et cruel hasard » et si on la prend mot à mot, elle nous suggère plusieurs aspects : d'abord le « fragment », comme absence de l'être, implique qu'il n'y a pas une identité des choses et qu'au contraire elles se font à partir de parties où elles-mêmes sont déjà différentes. Alors comme nous disait Deleuze dans son interprétation de Lucrèce, la compréhension du matérialisme impliquait la mise en question de l'Un, pour envisager à sa place le multiple.

Ce qui nous amène au deuxième terme : « énigme » et que nous interprétons comme le mystère qui accompagne l'idée d'être. De telle sorte qu'il est impossible de savoir ce qui signifie l'être parce qu'en tant que « fils du hasard », il reste indéchiffrable, il se conserve dans une instabilité qui le laisse incompréhensible. Sur l'être comme « fils du hasard » il y a toujours une chose nouvelle à dire et des énigmes irrésolues. Enfin, « cruel hasard », on peut le penser sur plusieurs voies : à partir de la froideur de la matière qui donne toute importance aux problèmes humains.

Ainsi l'unique chose qui compte c'est le processus d'auto-organisation, au point même que l'idée de monde comme forme stable disparaît. Donc est cruelle l'absence de tous nos référents à partir de la vision du hasard, parce que toutes nos certitudes sont risquées, et on est juste entouré de matière dont on méconnaît la forme prise. Or, à partir du hasard tout devient mystérieux : moi, chaque être qui nous enrobe et l'environnement quotidien, qui nous semblait très connu. Enfin, le « hasard cruel » insiste sur l'absence de nécessité de ma propre existence qui devient insignifiante : le destin de l'humain, c'est de ne pas avoir un destin. Alors, si l'on ne se trouve qu'avec de fragments, on doit déduire qu'au nom du hasard il est impossible de bâtir un système ou une idéologie, que l'on n'est qu'avec de la matière éparpillée.

De telle manière que si l'on considère les termes avec lesquels Rosset parle du hasard : perdition, peur, épouvante, ils sont les mêmes qui apparaissent dans les tragédies pour énoncer les sentiments que produit l'affrontement avec l'inconnu. Donc on peut tomber dans le fatalisme, comme c'est le cas d'une philosophie pessimiste ou bien s'ouvrir vers un sentiment jubilatoire comme le fait la philosophie tragique : elle se dédie à célébrer la nouveauté du monde à partir de la reconnaissance du hasard. Ainsi selon la perspective de Rosset, être tragique signifie non pas occulter ou récuser le hasard, mais l'habiter en plénitude, c'est dans ce sens qu'il revient sur les philosophes qu'il peut appeler indifféremment tragiques ou philosophie du hasard, philosophie qui ont pris le risque de supporter une vision tragique et de savoir la raconter, comme c'est le cas de Lucrèce. Pour renforcer notre idée, sur le lien profond entre tragique et hasard, on peut revenir sur un fragment de *Logique du pire* où Rosset précise :

Perte, perdition, non-être, dénaturation, état de mort, sont des variations d'un même thème fondamental qui s'appelle indifféremment hasard ou tragique, et qui désigne le caractère impensable – en dernière instance – de ce qui existe, quelles qu'en soient la structure et l'organisation. 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'être.[156]

On est dans un « état de mort » : la froideur de la matière est la seule vision et la vie n'est qu'une rare variation, dans un très courte période, de cette condition de mort. Egalement, on est face à une anti-nature, puisque si l'on déplace l'humanité du centre du discours, on trouve que l'idée d'une nature est vaine, qu'elle n'est qu'un récit humaniste. Alors dans quel sens Rosset dit-il que le hasard ou le tragique « désigne le caractère impensable de ce qui existe » ? On croit que Rosset fait référence à la surprise que provoque l'activité incontrôlable de matière, qui nous met face à l'inconnu, qui nous empêche de prévoir nos actions et celles de ceux qui nous entourent : on habite dans un monde opaque, avec des êtres qui portent cette même condition. Ainsi ils sont impensables, au sens qu'ils échappent à toutes les analyses et toutes les interprétations, pour rester dans un profond mystère.

[156] Rosset, *LP,* 107.

C'est par la même voie qu'il faut comprendre l'idée de Rosset selon laquelle « il n'y a pas de lois du tragique », parce que justement sa « nature » est de nous surprendre, de nous mener vers des endroits et situations inconnus, pour nous faire rappeler que nous sommes de jouets du hasard. Mais également, pour Rosset c'est le tragique qui « révoque » toutes les pensées parce qu'il est la fracture, le point de fuite et la mise en question de toutes les stabilités, il est l'évidence, au contraire, de notre instabilité. Ainsi *Logique du pire* est un livre que Rosset écrit pour démontrer qu'il n'y a pas d'être ni de nature, parce qu'ils sont remplacés par une pluralité appelé hasard. Si l'on compare maintenant cette conclusion avec la tragédie d'*Œdipe Roi,* on se trouve les mêmes éléments : Œdipe est le héros qui croit connaître sa nature ou bien parler de son être, mais il est complètement trompé, parce que lui-même est le premier à être surpris en découvrant sa propre personnalité, à la fin du récit. Face à ces idées de responsabilité et liberté qui sont mises complètement en échec, Œdipe a la vision du hasard, dans lequel sa vie se dilue. Egalement, si le hasard est impensable c'est parce qu'on ne peut pas savoir ce que deviendra la matière, Œdipe est aussi pour sa part, le héros impensable, celui qui arrive à commettre des crimes qui semblent épouvantables à tous. Œdipe partage avec toutes les choses qui existent son caractère incompréhensible : on ne sait pas pourquoi elles sont là ; ainsi de même, on ne comprend pas pourquoi Œdipe doit être Œdipe. Il n'y a pas de lois du tragique de même qu'il n'y a pas des lois du hasard parce qu'on est sur le terrain de l'indéterminé, de l'impensable.

Quand Rosset souligne le hasard comme « l'impossibilité de la philosophie », il pense à une philosophie de l'Un, (l'Être, la Nature), qui se fonde sur une idée fixe et la change dans sa manière de penser. A l'opposé le hasard

c'est le multiple, le mobile, donc il devient une impossibilité non pas de la philosophie en général, mais de cette philosophie de l'Un que s'installe confortablement dans une idée de l'Être qui ne change pas (éternel). C'est ainsi que Rosset ajoute ensuite : le hasard est pour la philosophie « une de ses insistantes raisons d'être ». Cela signifie que la vraie aventure de la pensée c'est d'affronter l'activité et la mobilité de la matière avec laquelle se bâtit l'être. Le hasard est pour la philosophie « une de ses insistantes raisons d'être » parce que celle-ci a comme fonction pour Rosset de penser la différence, le multiple et le mobile. Ce risque la philosophie tragique l'a pris, philosophie plurielle, telle qu'il l'envisage chez Lucrèce ou bien chez Pascal.

Car en ce qui concerne Pascal, Rosset nous indique qu'au moment de penser le hasard, Pascal ne parle pas de l'imprévisibilité des rencontres, ce qui nous laissait avec le hasard événementiel, mais d'un « blanc » avant tout création, d'un silence antérieur à toute rencontre : c'est précisément à ce moment-là qu'on est présence du multiple, de l'indéterminé, d'où sortent toutes les déterminations, tous les êtres qui, bien qu'ils se montrent comme une unité, ne sont que des manifestations et des expériences du multiple. Or, le « blanc », ou le « silence » de Pascal, sont pour Rosset, les termes d'un philosophe tragique qui s'est mise en face de l'épouvantable : le hasard tragique. Ainsi, il cite un extrait de Pascal en y ajoutant son propre commentaire :

> **« Je m'effraie et m'étonne de me voir ici plutôt que là, car il n'y a point de raisons pourquoi ici plutôt que là, pourquoi à présent plutôt que lors. Qui m'y a mis ? Par l'ordre et la conduite de qui ce lieu et ce temps ont-ils été destinés à moi ? » (Pascal, *Pensées,* frag. 205). Angoisse face au hasard dont le dernier mot est peut-**

être donné par le fragment 469 : « Donc, je ne suis pas un être nécessaire. »[157]

Cette dernière phrase de Pascal, citée par Rosset, comporte l'expression même du hasard et la lamentation d'un être complètement décentré, qui se reconnaît en tant qu'élément gratuit parmi d'autres, et qui pourrait n'avoir jamais existé. Donc pour Rosset, l'angoisse de Pascal qu'on trouve dans ce texte, n'est pas en rapport avec « l'infinité du monde », « le silence des astres » ou la « brièveté humaine », mais c'est une angoisse qui se déclenche face au hasard et l'absence de nécessité. Ainsi pour Rosset, c'est justement la capacité à voir de Pascal qui le fait devenir un philosophe tragique qui traverse les idées préconçues de nature, essence et être, pour aller vers ces endroits où le « rien » (le hasard) se distingue. Une philosophie du hasard ou une philosophie tragique, pour Rosset, ne charge pas le monde de sens, mais s'occupe au contraire de le décharger : des superstitions, des illusions, des idéalismes et en général, de tous les éléments qui donnent une sécurité quelconque. Or, si Rosset parle d'anti-philosophie, il faut préciser qu'il pense à la métaphysique idéaliste de la nature, qui nous met du côté des idées et laisse le monde (la matière) à l'abandon. Par conséquent, une philosophie tragique, telle que la conçoit Rosset porte sa propre légèreté quand elle se débarrasse de la lourdeur de la nature ou de l'être, et préfère, avec les vers de Lucrèce, décrire les instants de ce qui est en train de se produire et de disparaître. C'est dans ce sens que le poète se donne comme compromis de parler

[157] Rosset, *LP,* 147.

du monde, d'où sa condition tragique, pour arriver à un état jubilatoire. Etat que l'on peut comprendre comme le « non » libérateur pour savoir dire «oui ». « Non » aux arrière-mondes (idéalismes ou superstitions selon Lucrèce), pour savoir dire « oui » aux compositions spontanées de la matière.

De telle sorte que Rosset trouve chez Lucrèce, le hasard en tant que mobilité, en tant qu'activité qui ne se fatigue pas de faire de la différence. De la même façon, il revient plus tard à l'artifice dans *L'Anti-nature,* pour comprendre comment celui-ci provient de la volonté humaine d'agir sur la matière, en ajoutant un nouveau hasard au hasard existant. Ainsi tous les deux (hasard et artifice) arrivent à être dans l'intention philosophique de Rosset partie de sa vision empiriste, au sens qu'ils sont des termes qui nous parlent de l'expérience, et ne cherchent pas la profondeur métaphysique, mais plutôt restent à la surface, pour penser la matière.

Alors si l'on fait une synthèse de la pensée de Rosset depuis son premier livre jusqu'à ses travaux sur le réel, on peut constater que le terme tragique amène une polysémie de sens.

Tout d'abord, le hasard, c'est le surprenant, l'événement incompréhensible, idée qu'il développe dans son premier livre, *Philosophie Tragique,* en 1960. Puis Rosset considère le sentiment tragique comme une grâce : accepter le « donné » ou ce qui arrive, comme il le précise dans *Le monde et ses Remèdes,* en 1964. Troisièmement, le tragique devient le hasard qui permet de sortir de tout ordre naturel. C'est dans son livre *Logique du Pire* en 1971, débat qu'il prolonge dans *L'Anti-nature,* en 1973, que Rosset nous invite à penser les esthétiques de l'artifice. Enfin, quatrièmement, le tragique se fait reconnaissance

et affrontement du réel, idée qui l'accompagne depuis *Le Réel et son Double* en 1976, et qui restera d'actualité dans ses derniers textes.

A partir de ces quatre moments de la pensée de Rosset, nous constatons que sa philosophie passe par différents degrés. Dans le premier, Rosset s'interroge sur l'individu tragique : les effets qui produisent dans une personne l'événement tragique. Dans le deuxième, le tragique n'est plus un événement externe qui affecte l'individu, il est sa propre condition. C'est à ce moment là que Rosset parle de « donnés tragiques ». Dans le troisième : le tragique est le hasard à partir duquel disparaissent les êtres et les événements. Dans le quatrième : ne reste que le réel que de manière rapide on peut indiquer comme l'expérience singulière du hasard. De telle sorte que l'individu qu'il décrivait au départ comme celui qui souffre l'événement tragique, il nous le montre plus tard en train d'être affecté par le réel. Une réalité que justement, pour avoir été tissée à partir des ingrédients tragiques, Rosset considère indigeste dans *Le Réel et son Double,* en 1976, *Objet Singulier,* en 1979, et dans un groupe de textes rassemblés dans *L'Ecole du Réel,* en 2008.

Ainsi Rosset arrive à une conception du réel tragique. A partir d'une telle élaboration, on définit ensuite toutes les stratégies utilisées par les humains pour écarter le réel (qui est insupportable justement par sa condition tragique). C'est pour indiquer cet égarement du réel Rosset propose le terme: le « double».

CHAPITRE V : LE JEU DES DOUBLES

C'est le caractère à la fois général et paradoxal
des oracles que de se réaliser tout en surprenant
par leur réalisation même.

Rosset. Le réel et son double.

Depuis son livre *Le réel et son double,* Rosset commence à travailler sur le concept du double, qu'il oppose au réel. Celui-ci serait l'immédiat, tandis que le double prend forme à travers les illusions (anti-réalité qui ne prend pas en compte l'empirisme des choses concrètes). Alors ce terme peut être défini comme « un refus du réel », c'est-à-dire :« - Ce que je crois percevoir – n'est pas »[158]. De telle sorte que Rosset considère le réel comme la présence des choses dans leur simplicité et leur singularité, tandis que le double est leur occultation volontaire par l'incapacité de la plupart des humains à supporter et accepter le réel. Le double est, partant, une invention, une idée qui appartient plus à l'ordre métaphysique de la représentation qu'à celui de la perception concrète. Ainsi, Rosset considère qu'avec les doubles on a bâti un monde parallèle qui ne se laisse

[158] Rosset, *RD,* p. 13.

pas toucher par la matérialité de l'existence. Dans cette mesure le double désigne pour Rosset un synonyme de l'illusion dont il nous dit que c'est : « la forme la plus courante de mise à l'écart du réel, il n'y a pas à signaler de refus de perception à proprement parler. La chose n'y est pas niée : seulement déplacée, mise ailleurs »[159]. C'est dans ce sens que prendre le double et vivre à travers lui, est un choix volontaire, c'est changer l'ici par un ailleurs (une idée fixe) dont on ne connaît pas bien la « nature ». Ainsi le double consiste en la négation et le refus du réel que l'on n'ose ou ne veut pas regarder en face. La raison c'est que dans les moments les plus intenses, le réel porte un axe fortement tragique (un excès d'inattendu) qui le rend insupportable, donc il est préférable de l'éloigner et par ce même geste, on se débarrasse du tragique.

Rosset élabore sa pensée du double à partir de trois sources différentes : la littérature, la philosophie et la psychologie, et utilise surtout les deux premières, pour insister sur l'écartement volontaire de la réalité. Ensuite sa pensée prend forme selon trois types d'illusion qu'il énonce comme : l'illusion oraculaire, l'illusion métaphysique et l'illusion psychologique. A ces trois illusions, nous voudrions ajouter une quatrième, dont Rosset ne parle pas à vrai dire, mais qu'il suggère à plusieurs reprises : l'illusion romantique, inscrite de manière particulière dans l'univers littéraire du XIXe siècle. Ainsi, on constate que la première et la dernière forme d'illusion proviennent de sources littéraires, ce qui démontre un virement de la pensée de Rosset : une prédilection par le genre romanesque, où il cherche des arguments pour bâtir ses conceptions du réel et le double. Cela marque un tournant dans sa ligne de pensée, qui nous montre Rosset

[159] Rosset, *RD,* p. 13.

moins préoccupé de l'histoire de la philosophie et plus passionné par l'esthétique (la littérature et la musique) ainsi que par l'élaboration de ses propres concepts.

1. L'illusion oraculaire

Rosset identifie la première forme d'illusion dans un genre littéraire qui provient du monde ancien : la tragédie qui, traverse les époques et réapparaît dans le théâtre moderne. Ainsi le leitmotiv de ce type d'illusion, c'est la conscience du héros face à la prémonition et son intention de la modifier : remplacer la « réalité » annoncée par autre « réalité » crée par lui-même. De telle sorte que si la structure oraculaire, telle qu'on la trouve dans les tragédies, élabore le destin du héros à partir du couplage entre l'événement prédit par l'oracle et sa réalisation (ce qui les transforme en un seul événement), Rosset pour sa part, tire de la récusation du héros (de sa rébellion contre la prédiction de l'oracle) une nouvelle conséquence : l'illusion qu'il y a deux événements, celui qui a été annoncé et un autre qui sortira de sa propre détermination. Alors l'illusion est créée par l'intention du héros, qui envisage la possibilité d'un monde double où règnent et se combattent : la Volonté divine et la volonté humaine (que selon le degré d'héroïsme tente de s'imposer). Ainsi on voit apparaître la figure du double tel que le pense Rosset : la volonté de nier le réel (le réel serait ici le destin), l'illusion de se croire plus fort, et de penser que les humains possèdent la puissance de faire apparaître une nouvelle réalité. De telle manière que l'illusion provient de la croyance en une volonté ou liberté qui peut changer le donné tragique.

Avec cette lecture Rosset propose une approche différente des tragédies, puisqu'il ne se met pas du côté du héros, mais du côté du tragique, pour nous démontrer que celui-ci a toujours gain de cause et que la présence de la structure oraculaire ne fait que souligner l'insignifiance de l'humain et son impossibilité d'agir. Ainsi le héros augmente son degré du tragique au fur et à mesure qu'il insiste sur sa négation parce qu'il refuse le destin et sa détermination du futur, et cherche en contrepartie à bâtir son propre présent, mais la fin de la pièce, témoigne de son échec. Alors pour Rosset l'illusion oraculaire divise la perception en deux parties : l'aspect théorique et l'aspect pratique[160]. Or, l'illusionné est pris par le premier aspect et croit agir de sa propre initiative, quand en réalité c'est le tragique, l'aspect pratique, qui opère toujours pour arriver à la prémisse donnée au départ.

Pour mieux clarifier la position sur l'illusion oraculaire, nous allons nous pencher sur trois exemples littéraires, dont Rosset s'est servi pour montrer comment cette structure de la pensée qui nie le tragique est intemporelle, et se manifeste dans les mêmes termes, sous différents récits pris à des époques et des traditions différentes. C'est le cas de *La vie est un songe* de Calderon, *Ce soir à Samarcande* (un conte arabe rapporté par Jacques Deval), et évidement d'*Œdipe Roi.*[161] Ce qui relie ces trois textes littéraires, c'est le refus du héros d'accepter le destin, la prédestination ou l'augure et, au contraire, les efforts vains qu'il entreprend pour tâcher de construire sa propre réalité et échapper au tragique inévitable. Les héros de ces récits apparaissent, selon la vision de Rosset, comme des personnages sous l'illusion du double, puisqu'ils croient avoir le pouvoir de

[160] Rosset, *RD,* 14.
[161] Rosset, *RD,* p. 23.

laver le monde du tragique. Ainsi ils se rebellent, luttent et mettent toute leur énergie pour bâtir un double que contredira le tragique, cependant ils n'arrivent qu'a devenir, sous le regard de Rosset, des figures anti-tragiques, des figures qui s'obstinent à nier le tragique sans évidemment réussir à le faire, puisque le tragique est inéluctable.

En d'autres termes, c'est le hasard nécessaire contre l'idée de liberté humaine qui se confrontent dans ces trois textes, mais sans oublier que Rosset a pris parti pour le premier et nie l'existence de la deuxième. Alors si l'on revient sur les lignes générales de ces œuvres, en reprenant d'abord *La vie est un songe*, on ne doit pas oublier que c'est une pièce construite en trois jours. Le premier jour, le roi Basile connaisseur des étoiles, déclare que selon un ancien augure son fils aîné avait un caractère très méchant qui le conduirait à tuer son père et à devenir un tyran pour son peuple. Avec l'intention d'éviter cette fatalité, il enferme son fils Sigismond dans une tour pendant des années, pour ainsi éviter la propagation du « mal » connu. Alors avant de se résoudre à céder le trône à son neveu, le roi fait conduire son fils à la cour pour qu'il gouverne un jour, et s'il est juste, Sigismond restera dans le trône. Il est transporté endormi par un médicament et se réveille dans le château, converti en roi. Ainsi il passe de l'état de prisonnier enchaîné pour des raisons inconnues, à l'état de roi pour les mêmes raisons mystérieuses. Alors après ces années d'emprisonnement, Sigismond libère toute sa violence contre tous ceux qui l'approchent.

Or on arrive au deuxième jour : Sigismond retourne à sa condition préalable, la prison dans la tour, puisqu'il n'a pas été capable d'être bon roi pendant un jour. Ce qui signifie pour le roi que l'augure avait raison, que son fils a un caractère méchant et qu'il n'y a rien à faire. De telle sorte que la journée à la

cour, semble à Sigismond juste comme un « songe » face à sa vie en prison. Enfin, le troisième jour : le peuple qui ne veut pas que la couronne passe aux mains d'un étranger (le neveu du roi) libère Sigismond et le conduit au château, où celui-ci pardonne à son père et se dédie à bien agir, pour le bénéfice de tous. On passe un peu vite sur tous les détails du récit parce qu'en réalité, l'analyse de Rosset se concentre sur le premier jour. Ainsi il insiste sur le fait que le roi pour éviter que sa vision se concrétise, ne fait que bâtir le caractère de son fils que devient méchant et agressif. Or, le roi croit avoir le pouvoir de créer un double, pour supplanter la prémonition tragique, mais en vérité, il n'est que le moteur qui met en action toutes les pièces pour que la prédiction s'accomplisse. Ainsi pour Rosset ceux qui cherchent à échapper au tragique ne font que participer plus directement à le produire, parce qu'il est impossible d'échapper à la condition propre à l'humain. Alors la tragédie consiste à croire qu'il y a du tragique et du non-tragique, deux choses, deux événements, quand pour Rosset le structure oraculaire ne fait qu'insister sur le sens contraire : qu'il n'y a qu'une chose, le tragique, qui si on le nie vient avec plus de force.

Rosset renforce ses idées sur l'unicité du tragique avec le conte : *Ce soir à Samarcande.* Ce récit retrace l'image du premier ministre du calife qui alors qu'il marche dans la foule, fait face à la mort qui le regarde directement, or il déduit que celle-ci le cherche et qu'il va mourir ce soir. Donc face à cette conscience tragique il a peur, et demande à son maître la permission de partir pour Samarcande, pour ainsi échapper à la mort qui le poursuit. Plus tard, le calife croise la mort et lui demande pourquoi elle a fait partir son ministre. Mais la mort répond : non je n'ai rien fait, j'étais juste étonnée de le voir ici, alors que je l'attendais ce soir à Samarcande. On voit revenir tous les aspects indiqués

préalablement : le double n'est que la fausse illusion d'annuler le tragique, mais le tragique est inéluctable. C'est le cas du ministre : il cherche à fuir l'aspect le plus tragique de tous, la mort, mais en réalité, il se dirige plus directement vers elle, or malgré toutes ses intentions d'évasion, il y a seulement une possibilité : sa propre mort qui adviendra ce soir à Samarcande. Pour Rosset, ce récit est un des moyens de nier la liberté humaine, puisque comme on le voit le ministre croit agir dans son propre intérêt, mais en réalité il ne fait que servir la volonté du tragique. Ainsi le déterminisme propre des tragédies anciennes et des contes traditionnels, va servir à Rosset pour démontrer la « fausse nature » du double qui se nourrit de l'illusion d'ignorer le tragique et d'essayer de passer à côté de lui. C'est dans ce sens aussi que Rosset s'intéresse seulement au premier jour de *La vie est un songe*, qui oppose le tragique et l'illusion, alors que le troisième jour de la pièce, le déterminisme tragique a disparu, au profit de la volonté humaine (c'est dans ce sens qu'on se trouve devant une tragédie chrétienne). Pour lui, le double est incarné dans *Ce soir à Samarcande,* par la fuite du ministre, qui ne fait qu'exalter son impuissance, et la vaine énergie que dispense cet homme pour nier le tragique. Selon Rosset le double est toujours faux et trompeur, il n'est qu'un moyen de s'évader des choses plus évidentes du monde, il n'est qu'une illusion qui finit par s'évanouir.

Finalement, Rosset se penche une nouvelle fois sur *Œdipe Roi* de Sophocle pour nous montrer comment ce héros qui croit avoir bâti un double pour échapper à son destin, ne fait que le confirmer avec chacune de ses décisions et ainsi augmenter sa condition tragique. D'abord, il faut se souvenir qu'Œdipe grandit à Corinthe chez les rois de cette ville quand il prend connaissance d'une prédiction qui lui annonce qu'un jour il tuera son père et couchera avec sa mère.

Face à cette malédiction, il prend la décision de quitter sa maison et sa région natale, pour se diriger vers Thèbes où il commencera une nouvelle vie. Cependant les événements commencent à s'accumuler. Pendant son trajet Œdipe croise, un soir un inconnu, se bat avec lui et finit par le tuer. Plus tard, il arrive à Thèbes où il résout l'énigme proposée par le Sphinx et devient roi de la ville. Dans son nouvel état, Oedipe occupe la maison royale, en épousant Jocaste, veuve de l'ancien roi, mort dans des circonstances mystérieuses. Œdipe croit qu'il a réussi à échapper à l'affreuse condition d'être parricide et incestueux. Ainsi les années s'écoulent et Œdipe vit paisiblement avec Jocaste avec laquelle il a eu deux garçons et deux filles. Cependant, un jour la peste s'abat sur Thèbes et le peuple souffre la misère. Alors pour comprendre la colère des dieux, Œdipe demande à son beau-frère Créon de consulter l'oracle, pour connaître la raison pour laquelle les dieux châtient la ville. Il revient avec la réponse de l'oracle qui exige que l'on chasse l'assassin de Laïos (l'ancien roi) qui habite à l'intérieur de Thèbes. Œdipe demande au coupable de se dénoncer ou bien au peuple d'indiquer qui est le criminel. Sans trouver de réponse, il demande l'avis de Tirésias que finit par signaler à Œdipe qu'il est lui-même l'assassin de Laïos. Œdipe refuse cette version et fait appel au serviteur de Laïos qui était présent au moment de la mort du roi. Le serviteur précise les circonstances dans lesquelles a été assassiné l'ancien roi, et qui sont semblables à celles déjà vécues par Œdipe lui-même, lors de son voyage. D'autre part, un messager arrive de Corinthe et annonce la mort de Polybe. Œdipe se sent soulagé de voir que celui qu'il considérait comme son père vient de mourir, sans son intervention, donc il n'est pas parricide. Cependant, le messager l'informe, qu'il n'est pas le fils de Polybe, parce que c'est lui-même qui avait donné Œdipe, nouveau-né, au couple royal de Corinthe. Œdipe était ainsi un

enfant abandonné, qu'il a reçu des mains d'un serviteur de Laïos. Or, pour clarifier les circonstances de sa naissance, Œdipe fait venir ce serviteur qui finit par dévoiler la vérité: il est le fils de Laïos et Jocaste.

Pour Rosset, Œdipe n'est ni le déchiffreur du Sphinx, ni l'homme de la liberté, mais avant tout, le héros créateur de doubles. Ainsi si chaque action d'Œdipe cherche à démontrer que l'oracle a dit faux, que sa volonté d'agir est plus forte que la prédiction et qu'il a le pouvoir de faire son propre chemin, pour sa part, le destin, énoncé, mais non pas précisé, s'enchaîne avec exactitude tout au long du parcours d'Œdipe. Ainsi il n'est que l'agent de l'action tragique qui se fait chair avec son corps. Donc Rosset ne ressent ni crainte ni pitié pour le plus grand des héros tragiques, il l'accuse au contraire d'avoir une vision double, de diviser sa lecture du monde en deux parties: ce qu'aurait dit l'oracle et ce qu'il veut faire. Cependant, malgré les efforts d'Œdipe pour faire mentir la prédiction, chaque événement se montre dans son unicité de telle sorte que ses gestes ne font que donner raison aux paroles de l'oracle qu'il va accomplir à la perfection. Ainsi entre l'individu et le tragique, Rosset a pris parti pour le tragique et perçoit Œdipe comme un négateur de la condition de l'humain, comme le héros qui veut laver le monde du malheur à partir de la croyance en la liberté. Pour Rosset Œdipe est l'homme moral, dans la mesure où il croit qu'il est possible de choisir entre le bien et mal et ainsi d'améliorer la condition humaine. Le héros estime qu'il peut s'améliorer, que ses actions peuvent être conduites par le bien et arriver à surmonter le tragique. Or pour Rosset, Œdipe est anti-tragique parce qu'il est guidé par un principe anti-tragique, la liberté, à partir duquel il croit choisir, mais il ne choisit rien et il croit agir, mais il n'agit pas. Si Œdipe est le héros qui nie la prédiction et par conséquent l'effet tragique, il est, partant, celui qui nie le réel,

mais à condition de comprendre que chez Rosset, réel et tragique sont synonymes. Le destin d'Œdipe, est sa réalité parce qu'il ne peut pas être autre qu'Œdipe lui-même. Alors s'il cherche à devenir un double pour bâtir un nouvel Œdipe qui soit mieux que celui qu'a décrit la prédiction, il ne fait que confirmer, pas à pas, qu'Œdipe est Œdipe. De telle sorte qu'il y a un cas très représentatif de la présence du double (refus volontaire du réel) dans la tragédie d'*Œdipe Roi*, parce que pendant le déroulement de la pièce, il conserve l'espoir (principe anti-tragique) de bâtir une autre réalité qui remplacera la réalité connue. Ainsi d'après Rosset, on peut lire Œdipe comme l'échec du double, puisque le réel comme unicité vient à se montrer avec toute clarté, comme :

> **…l'ensemble des événements appelés à l'existence - est donné comme inéluctable (destin), appelé donc à se produire envers et contre tous les efforts entrepris pour y porter obstacle (fût-ce par le détour d'un « tour »).** [162]

Ici, quelques questions méritent d'être posées : pourquoi Rosset se fait-il ainsi un défenseur du destin ? Pourquoi ne voit-il pas la souffrance d'Œdipe et le catalogue-t-il de moraliste ? Il y a certains aspects propres à la philosophie de Rosset sur lesquels nous voulons insister : il ne supporte pas l'idée d'un individu que croit agir, parce qu'il met l'accent sur les forces qui justement échappent à l'humain : le hasard, le tragique et le réel, donc face au devenir de la matière, l'humain est insignifiant. Or c'est dans ce sens qu'il exalte le destin (le tragique)

[162] Rosset, *RD,* 21.

qu'il est impossible de contrarier. Mais également, Rosset refuse la morale, c'est-à-dire la possibilité de changement et d'amélioration de l'humanité. Or, le déterminisme de la tragédie ancienne lui sert pour insister sur l'idée qu'il y a une condition du monde et des humains qui est inchangeable : ils sont tragiques, malgré nos bonnes intentions. Ainsi le réel ou le tragique sont indépendants de notre conscience ou de notre volonté et au contraire, c'est nous qui sommes rattrapés par ces effets. Toutefois, Rosset n'a pas l'intention de faire une version religieuse du monde, ce n'est pas une question de Volonté divine, c'est juste que la structure oraculaire lui permet d'échapper à une vision humaniste pour nous mettre sur un pied d'égalité avec tous les autres éléments de la matière.

Ainsi face à la magnificence du tragique, Œdipe est pour Rosset, la figure rebelle, que se refuse à accepter sa propre insignifiance. Alors en se considérant supérieur au tragique, il se donne comme tâche d'être responsable de ses actions. En contrepartie, Rosset insiste sur le caractère irresponsable du tragique, puisqu'on ne peut pas choisir de vivre ou de ne pas vivre une situation tragique, elle arrive sans demander notre permission.

Ce caractère irresponsable est bien illustré dans les tragédies anciennes, qui montrent comment les dieux jouent à bâtir le destin de l'humanité. Or l'arrivée d'une situation ne dépend pas d'une raison calculatrice qui chercherait à faire du mal, mais juste une question du jeu (innocent), malgré parfois, les mauvaises conséquences sur ceux, qui sans jouer, doivent accepter ses effets. Si Œdipe était celui qui cherche la responsabilité, qui croit que l'individu peut agir, tout le drame est construit pour lui démontrer son incapacité d'agir et l'irresponsabilité du tragique. Ainsi le drame apporte les preuves qu'Œdipe n'est qu'un grain de sable dans ce monde tragique, où la grandeur de la cruauté vient s'imposer. On voit

comment pour Rosset le tragique est synonyme du réel au sens où il incarne la nécessité, décrite de manière très juste par le drame d'Œdipe. Ainsi, le héros tragique est celui qui souffre à l'idée d'accomplir son destin - « vérité » marquée dans son corps depuis sa naissance - et tente de trouver une autre voie, mais il suit inexorablement un chemin très précis qui l'amène au but qu'il refuse. Ainsi c'est la dénégation d'Œdipe qui rend le drame plus cruel, puisqu'il croit pouvoir s'inventer un double pour refouler la prédiction, mais l'évidence lui démontre qu'il est né pour confirmer le tragique.

Alors les protagonistes des illusions oraculaires sont l'incarnation de la souffrance, puisqu'ils prennent le « non » tragique et tentent de l'effacer, mais leurs efforts sont vains parce que selon la perspective tragique que professe Rosset, le monde ne peut pas se laver du « non » tragique qui fait sa condition. On l'énonce comme un « non » parce que le tragique est la première contrainte à laquelle est soumise la vie : la souffrance et la mort lui sont inévitables. Ainsi le héros ne vient qu'incarner cette ancienne compréhension des humains et à mettre en évidence son incapacité d'agir contre le tragique. C'est dans ce sens que Rosset le voit comme un illusionné, parce qu'il croit pouvoir effacer la vérité plus ancienne : la conscience tragique. Ainsi les illusionnés n'ont pas accès à une philosophie qui comprend le « non » pour savoir dire « oui », à la vie qui continue, malgré la présence inévitable du tragique. De telle sorte que la philosophie qu'envisage Rosset, à la différence des illusionnés, accepte le commencement du monde à partir du tragique, or c'est dans ce sens qu'elle est réaliste et prend en considération cette « vérité » sur laquelle les tragédies anciennes ne font qu'insister.

Ainsi on voit que le double (action volontaire de nier le réel) s'esquisse comme un fantôme qui tente par tous les moyens de se mettre en place, de se faire réel, toutefois comme il n'est que une idée - sans rapport avec la matérialité du monde -, il finit par s'évanouir et ainsi confirmer sa « nature » volatile : une brume d'illusions.

2. L'illusion métaphysique

Le deuxième exemple du double, Rosset le trouve dans la philosophie, en particulier dans la métaphysique anti-tragique, qui selon son avis n'a pas cessé de s'actualiser de Platon jusqu'à nos jours. Cette structure métaphysique se caractérise par le fait que **:**

> **…le réel immédiat n'est admis et compris que pour autant qu'il peut être considéré comme l'expression d'un autre réel, qui seul lui confère son sens et sa réalité.** [163]

Ainsi l'empirisme de l'immédiat est éloigné ou écarté, par une idée fixe qui bien qu'elle soit inaccessible, est présentée comme plus « vraie », que cela qu'on a devant les yeux. Cette réalité dédoublée a comme caractéristique

[163] Rosset, *RD,* 38.

d'apparaître comme une idée éternelle qui subsiste hors d'atteinte du caprice des sens.

De telle manière que le double prend ici un sens plus large, et s'identifie maintenant à une vision philosophique qui, selon Rosset, ne s'accommode pas du réel, que Rosset définit ici comme l'immédiat. Bien qu'il donne du réel plusieurs définitions différentes, il nous faut ici nous pencher sur cette équivalence entre réel et immédiat. Alors, l'illusion métaphysique nie l'immédiat et dirige son regard vers un autre monde plus lointain où habitent les essences, l'Être fixe, qui sert d'original aux copies du monde. Cependant c'est à partir de Nietzsche, que Rosset apprend à penser cette manière de faire la philosophie, puisque celui-là avait déjà montré comment Platon avait transformé le monde réel en « fable », en mensonge, pour parler d'une vérité éternelle : le monde des essences. Alors si la métaphysique guide sa pensée à partir de ces essences, elle met son énergie à l'élaboration de doubles que sont à l'opposé, selon Rosset, de l'immédiat. Ainsi cette tradition philosophique que discerne entre l'Être et l'étant ou l'essence et la chose, donne plus de valeur à la première et dégrade la deuxième. Or, Rosset montre comment la métaphysique se fonde sur l'illusion d'un double parfait que devient sa pensée unique. La métaphysique toute entière participe ainsi de cette illusion du double par son refus de l'immédiateté empirique et sa détermination à se rapporter à un autre monde, un « arrière monde » comme disait Nietzsche.

Si le réel est le monde, le double est un arrière monde, où toute compréhension tragique des choses est empêchée par un regard illusionné qui a bâti des idées parfaites. De telle sorte que si Rosset nous dit que le réel est simple, en contrepartie, le double manifeste l'effort d'un redoublement, d'une complication ; le réel est singulier et unique, tandis que le double forge la

répétition de ce monde en le dupliquant sur un mode idéal ; ou bien, le réel est mobile, changeant quoique simple tandis que le double est fixe, statique, éternel. Rosset propose ainsi une philosophie du réel qui est toujours liée à ses réflexions sur les doubles, puisque ceux-ci sont la preuve de l'incapacité des humains à vivre dans l'immédiat. De plus, l'illusion métaphysique fonctionne sur le même principe que l'illusion oraculaire : le dédoublement du réel en deux séries. Rosset ramène ainsi la métaphysique à l'illusion oraculaire que démontrait déjà la tragédie. D'une part le monde des choses, de l'autre le monde des idées. Pour Rosset, l'élection d'une métaphysique où les Êtres se gardent dans une « vérité » éternelle, manifeste la même intention de fuir l'immédiat et l'incapacité d'accepter sa condition mobile et changeante. De cette façon, en reprenant les réflexions de Nietzsche sur la métaphysique et la morale, Rosset élabore sa notion du double. Ce double, on le voit, peut prendre la forme d'un discours, d'une image, d'un sentiment ou d'une situation avec lesquels le sujet occulte le réel ; or dans sa définition la plus simple, le double est de la séparation entre l'ici et l'ailleurs, un dédoublement du réel qui, une fois dupliqué, prend son autonomie et se libère de la matérialité du monde. Ceci peut être rapproché de la conception que se faisait Nietzsche du platonisme où il voyait la séparation entre l'univers des Idées inaccessibles et l'univers sensible et dégradé. Pour Nietzsche, cette lecture platonicienne dérobe la richesse du monde réel, pour nous en laisser une image pauvre et diminuée. C'est dans cette mesure que l'on peut affirmer que Nietzsche et Rosset sont tous deux empiristes, parce qu'ils ne font pas de la philosophie avec les idées éternelles, mais avec ce qu'ils estiment correspondre à la matérialité du monde. Alors l'effort que fait Nietzsche, et par ailleurs Rosset, c'est de donner valeur au réel en lui-même, en niant les essences et en sauvant les apparences.

Apparence qui n'est plus comprise comme une forme dégradée d'une idée, mais comme la seule possibilité d'apparition de l'être. Alors pour le dire dans un langage métaphysique heideggérien, Nietzsche ignore l'Être et conserve les étants comme l'unique réalité sur laquelle il faut compter. Pour sa part, Rosset continue à penser avec les mêmes arguments que Nietzsche, et signale l'illusion métaphysique chaque fois qu'on nie l'apparence, l'accident, l'étant ou le sensible, chaque fois qu'on met de côté la corruption des êtres et leur profonde instabilité. Or, pour Rosset, quand l'illusion métaphysique refuse tous les aspects qui sont de l'ordre de l'accidentel, elle privilégie une entité abstraite, l'Être, et écarte le réel qui n'est que mouvement. Ainsi l'illusion métaphysique invente un monde à part, sûr, que ne se laisse pas toucher par l'évidence tragique propre du réel : la corruption et destruction des êtres. Or pour Rosset, ce qui détermine cette forme d'illusion, c'est l'incapacité de supporter la cruauté du réel, c'est-à-dire l'évidence du caractère éphémère des êtres, et par conséquent, de leur inévitable disparition.

Cela conduit Rosset à séparer les penseurs en deux groupes : d'une part, des illusions métaphysiques et idéalistes, qui s'occupent seulement de parler des doubles, et d'autre part, les philosophies matérialistes et empiristes qui ne s'intéressent qu'au monde sensible. Rosset lui-même se place dans ce deuxième groupe, puisque depuis le début de sa réflexion, il a tenté de regarder en face le tragique, qui est la meilleur biais pour affronter le réel et écarter les doubles (négations volontaires, des situations inévitables). Alors Rosset ne croit pas que le réel soit insuffisant et qu'il faille chercher son complément (parfait) ailleurs, au contraire, il souligne l'unicité du réel : il n'y a que les apparences que se montrent aux sens. Cela a une conséquence éthique : apprendre à vivre avec le réel sans fuir vers d'éternels arrière mondes, rester avec l'immédiat sans le concevoir comme

une copie d'un monde invisible. De telle manière qu'être en accord avec le réel est aussi être en accord avec le tragique, c'est-à-dire être en harmonie avec la dissonance du monde (accepter l'existence, même dans les pires moments). Or, Rosset indique sa position dans les termes suivants :

> **Pensée morale et pensée tragique se partagent ainsi l'opinion des hommes, leur suggérant tour à tour l'idée la plus apaisante mais la plus illusoire (principe de réalité insuffisante) et l'idée la plus cruelle mais la plus vraie (principe de réalité suffisante). D'où deux grandes catégories de philosophies et de philosophes, selon que ceux-ci en appellent à un mieux-être ou au contraire s'accommodent du pire.** [164]

Et Rosset se place du côté des philosophes qui font confiance au monde, soit parce qu'ils n'ont pas peur du temps qui passe (comme Lucrèce, donnant ainsi un regard très mondain de la philosophie) ; soit parce qu'ils ont accepté le caractère arbitraire et hasardeux des ordres individuels ; soit parce qu'ils ont choisi le monde avec toutes ses apparences.[165] Si Lucrèce ne tombe pas dans la tentation d'inventer un monde fixe, et au contraire, parle du temps qui passe et de la destruction, il évite à la fois d'élaborer des doubles qui l'auraient conduit vers

[164] Rosset, *PC,* 219.
[165] La liste pourrait être plus longue, mais notre regard se concentrera sur ces penseurs. D'ailleurs, dans un de ses derniers livres Rosset précise qu'il y a trois philosophes pour lesquels il sent une empathie presque totale et qu'il rejoint dans ses conclusions : Leibniz, Spinoza, Nietzsche. Le premier pour sa consigne que le monde est le meilleur des mondes possibles, les deux derniers parce qu'ils affirment que la joie est la seule chose qui importe. Rosset, *TR,* 91.

une métaphysique de type moraliste. Mais également, Rosset trouve chez Montaigne une écriture qui exprime le concret De telle sorte que selon lui, on peut résumer *Les Essais* comme une description de la réalité de son époque. C'est dans ce sens que Rosset classe Montaigne comme philosophe tragique, parce qu'il ne fait pas appel à la métaphysique, ni s'occupe de bâtir de doubles pour expliquer les phénomènes qui l'entourent. A l'inverse, il rend compte de la réalité et s'étonne de la plasticité de l'humain, qui prend forme selon les mœurs et coutumes. Or, Montaigne est plutôt un ethnologue qui décrit les apparences du monde : les conventions sociales sans lesquelles l'existence humaine est impossible. Ainsi pour Rosset, lorsque Montaigne s'occupe de toutes les coutumes qui font les sociétés, il ne produit pas autre chose qu'une description de l'activité du réel, sans l'opposer à une idée de Réel plus parfait. Rosset considère, par conséquence, que chez Montaigne il y a seulement le portrait d'une réalité soumise au temps et au hasard (l'arbitraire implicite à tous les accords sociaux et la manière comme tous les phénomènes sont taillés par le temps). C'est dans ce sens que sa vision est tragique, parce qu'il assume la réalité telle qu'elle se montre, sans attendre plus, sans essayer de la changer, ni de l'embellir, uniquement dans leurs effet labiles et variables. Pour Rosset, Montaigne est celui qui prend goût au réel, même s'il reconnaît son caractère indigeste, or à ce propos il revient sur ses mots quand Montaigne énonce : « Notable exemple de la forcenée curiosité de notre nature, s'amusant à préoccuper les choses futures, comme si elle n'avait pas assez à faire à digérer les présentes. »[166] Donc s'il confirme cette tendance des humains à chercher ailleurs –passé ou futur- il préfère rester dans la contemplation de l'immédiat, et s'étonner des formes que prend le

[166] Montaigne, *Essais,* I, chap. XI, Des prognostications, cité par Rosset, *RD,* 45.

réel. De telle sorte que s'il y a d'une part les illusionnés métaphysiques que trouvent pauvre et insuffisante la réalité immédiate et par conséquent s'occupent de la création des arrière mondes (Idées), d'autre part se trouvent des philosophes tragiques comme Montaigne, pour qui la réalité est suffisante, et n'ont d'autre intention que plonger leur regard dans le monde qu'ils ont en face d'eux.

En indiquant ces deux rapports avec le réel, insuffisant (pour les illusionnés métaphysiques) et suffisant (pour les tragiques), Rosset différencie deux lignes de penseurs : les philosophes-guérisseurs et les philosophes-médecins. Cette nouvelle dualité renforce la dualité précédente, entre les « moralistes » et les « tragiques ». Les premiers donnent de faux remèdes pour apaiser l'angoisse humaine : des idées fixes, des doubles qui ne s'accommodent pas avec la condition du monde. [167] Les deuxièmes ont comme vérité le pire de la pensée : l'affrontement avec le réel, ce qui signifie : « trouver sa satisfaction et son destin dans le monde sensible et périssable. »[168] Or, le *pharmakon* des philosophes-médecins contre l'angoisse, possède une grande force : insister sur le fait qu'il n'y a rien de plus que le réel, que l'humain doit accepter sa propre destruction, pour arriver à la santé. Santé provenant du tragique qui permet la célébration de la vie et la mort de tous les doubles. Au contraire, celui qui vit sous l'effet des doubles pourrait exclamer : « ce que je vois n'est pas le réel, parce qu'il ne s'accommode pas avec ma représentation de la réalité, qui est plus apaisante et très différente de celle-ci ». Donc, le point de départ d'un utilisateur des doubles est qu'il ne peut pas accepter la cruauté du réel, même s'il l'envisage par éclats ; il l'occulte avec

[167] Si l'on s'appui sur Henri Birault on trouve qu'à la question qu'est-ce que la métaphysique, il répond : « c'est la science ontologique de l'être immuable, de l'essence éternelle de tout ce qui est, c'est la science onto-théologique des premiers principes et des premières causes, c'est la science catholique et radicale de *l'omnitudo realitatis* ». Cf. Henri, Birault, « De la béatitude chez Nietzsche » in *Cahiers de Royaumont,* Philosophie N° VI Nietzsche, Minuit 1967, p. 19.
[168] Rosset, *PC,* 217.

la densité d'un double. En contrepartie, une pensée réaliste propose de supporter la cruauté de tous les jours, qui n'est autre que l'insistance sur les éléments tragiques (le temps, le hasard, les changements). Alors les philosophes-guérisseurs qui partent de l'illusion métaphysique, contribuaient bien à cet égarement des humains, quand ils énonçaient :

> **Le réel auquel participent les humains n'est que l'apparence visible de la réalité invisible : une *présence* divine explique le *présent* terrestre, tout comme la présence de l'*être,* selon Heidegger, délivre la nature présente de ce qui est actuellement *étant.* [169]**

Dans cette citation, Rosset met sur le même registre la métaphysique de Heidegger et les représentations religieuses, qui partagent le même essentialisme de l'être. [170] Il fait de Heidegger un théologien en assimilant l'Etre heideggérien à une présence divine. En contrepartie, le temps, le hasard, l'immédiat et en général, tous les basculements auxquels est soumise la vie, donnent beaucoup d'inquiétude ; c'est pourquoi les territoires de la métaphysique sont plus sûrs pour tous les négateurs du réel. A cette lecture métaphysique Rosset oppose la condition « *idiote* » du réel : chaque chose est simple et fermée en elle-même, ce qui revient à dire que l'être que l'on voit en face ne s'explique pas par une forme

[169] Rosset, *OS,* 12.
[170] Pour cette même raison Rosset critique la lecture heideggérienne de Nietzsche, qui selon lui, a déformé sa pensée.

originale (inaccessible), mais qu'il est complet, en lui-même, et par conséquent, mystérieux (on doit l'accepter dans ce qu'il est sans arriver à une compréhension ou une interprétation définitive). C'est dans ce sens que Rosset parle du mystère des êtres, puisqu'ils ne se laissent pas comparer avec des entités différentes à eux-mêmes et gardent ainsi un silence incompréhensible : le réel se fait à chaque instant, donc il est sans rapport avec des Idées fixes qui au contraire éloignent de l'empirisme des choses. Ainsi, ce raisonnement efface les doubles et lance un regard innocent que Rosset énonce comme l'idiotie du réel. Enoncé qui provient d'une intention philosophique que se met à l'écart des illusions métaphysiques, et se laisse envahir par la rumeur du monde. Ainsi ce qui est en face de moi, n'est rien d'autre que ce que je vois, même si je ne peux pas le comprendre, même si je ne peux pas l'expliquer : il est là avec son mystère. Ce qui ressort - selon Rosset - de chaque rencontre avec les êtres, c'est le constat de son existence, sa singularité qui ne s'oppose pas à un double meilleur. C'est ainsi que un « regard sur l'idiotie du réel » est le contraire de toute manifestation métaphysique qui se fait « sur un refus, comme instinctif, de l'*immédiat,* celui-ci soupçonné d'être en quelque sorte l'autre de lui-même ou la doublure d'une autre réalité ». [171]

C'est la méfiance portée sur l'immédiat que Rosset retrouve de la métaphysique de Platon à nos jours. Selon lui, celui-ci ne peut pas se convaincre que les choses qui apparaissent à son regard soient seules et uniques dans leur totalité. Alors il conduit l'objet sensible à devenir un double d'une Idée, à être toujours une copie précaire d'un original qu'il n'arrive jamais à reproduire. Ainsi selon la logique platonicienne, que Rosset envisage : « Pour être réel, en somme, selon la définition de la réalité d'ici-bas, double d'un inaccessible Réel, il faut

[171] Rosset, *RD,* 41.

copier quelque chose. »[172] C'est dans ce sens qu'il considère ce type de philosophie comme une extension de la structure oraculaire présent dans la tragédie : l'humain est privé du présent par une projection dans le passé ou dans l'avenir (c'est toujours une Idée qui commande). Or chaque situation est discernée comme une copie : cela m'a déjà arrivé (on n'apprend pas, on se souvient), ou bien : je m'approche des choses avec la conscience d'être face à de simulacres que reproduisent le monde des Idées. Pour Rosset, cette méfiance vis-à-vis de l'immédiat est un indice de l'incapacité à supporter le tragique qui se donne d'un coup et sans possibilité de revenir en arrière. De telle sorte que l'illusion métaphysique tranquillise avec ses représentations qu'insistent sur le fait de déjà vu, de déjà vécu, ce que Bergson appelle le « souvenir du présent » et qui rend plus assimilable l'immédiat et, d'une certaine façon le nie, par un processus d'inattention à la vie, d'étrangeté de soi-même. [173] Pour Rosset le signe le plus clair de cette logique de pensée est de :

> **Mettre l'immédiateté à l'écart, la rapporter à un autre monde qui en possède la clef, à la fois du point de vue de sa signification et du point de vue de sa réalité, telle est donc le but principal de l'entreprise métaphysique. [174]**

[172] Rosset, *OS,* 42.
[173] Exemples de dénégations de la vie qui proviennent de conditions pathologiques, mais qui pour Rosset restent « innocentes » si on les compare avec « la dénégation du présent » à laquelle participe la condition normale.
[174] Rosset, *RD,* 45.

Rosset comprend la métaphysique comme le refus de l'immédiat qui reste fermé et mystérieux. En d'autres termes, le réel par son impossibilité d'être expliqué est tragique, ce qui se fait évident avec Œdipe, qui ne peut pas être différent à lui-même, mais sans savoir non plus pourquoi il est comme il est. Alors le sentiment partagé de la structure oraculaire et la structure métaphysique est son incapacité à accepter les apparences, les êtres dans leur singularité. Donc ces structures préfèrent chercher la clef pour les ouvrir, clef qui dans le cas du récit oraculaire, repose sur l'illusion d'une liberté et qui dans le cas la métaphysique repose sur la fiction de l'Idée. Celle-ci est bâtie de manière complète et fixe, alors que l'immédiat dans sa mobilité ne laisse rien saisir, ni rien comprendre. Rosset nous montre comment la philosophie de Hegel est bien une incarnation de cette métaphysique qui s'occupe de faire correspondre ce monde ci avec ce monde-là. Ainsi Hegel distingue non pas deux, mais trois mondes : celui des apparences sensibles, celui du monde suprasensible et finalement un troisième – celui de l'unité dialectique -, où coïncident les deux premiers. Ce processus est fait pour oblitérer la réalité du sensible qui après ce trajet de doublement, devient digérable. De telle manière que la nouveauté de l'immédiat finit par être domestiquée par ce renversement dont elle devient seconde. Donc après Rosset, la dialectique fait croire que :

> **…le sensible n'est autre que la concrétisation progressive de l'au-delà suprasensible, dont il constitue ce que Hegel appelle le « remplissement » - tout comme le double selon la structure**

oraculaire, peut être considéré comme la réalisation, le « remplissement » de l'unique. [175]

Pour Hegel – selon l'interprétation de Rosset -, le phénomène sensible est le moyen d'objectivation des essences qui arrivent à trouver une existence par leur médiation. De telle manière que le réel est le moyen de voir le Réel (essence première). D'après Rosset, Hegel est conscient du mystère avec lequel débute la philosophie, l'Être, point de départ qui reste à jamais incompréhensible. Alors cette première impossibilité qui accompagne l'exercice philosophique provient pour Rosset des choses matérielles qui demeurent silencieuses du pourquoi de leur existence. Ainsi, la philosophie doit se limiter à faire des interprétations en sachant qu'il y a un mystère insoluble qui se garde dans l'être lui-même (empirique), qui se conserve fermé aux intentions de connaissance. Rosset prend ainsi la parole du philosophe tragique qui ont de doutes sur les possibilités de connaissance, donc dans cette intention hégélienne de s'approcher de l'Idée en sacrifiant le sensible, il n'envisage qu'une entorse philosophique, où l'illusion prend la place du réel. D'après Rosset, Hegel tente de comprendre l'Être et d'échapper ainsi à cette impasse philosophique, en utilisant une stratégie qu'il qualifie d'aberrante : il annonce que l'autre monde est invisible, parce qu'il est doublé par le monde qu'on voit (c'est notre regard que se trompe, parce qu'il croit voir l'immédiat, mais en réalité c'est le suprasensible qui se manifeste). Ainsi pour Rosset, la logique hégélienne est perverse puisqu'elle fait du réel immédiat, un double d'un autre Réel auquel on doit arriver. Alors le « remplissement » de

[175] Rosset, *RD* ,47.

l'unique et la fin de la dialectique se donne quand le réel est rempli par le Réel, quand la matérialité du monde finit par être occultée par la réalité invisible qui s'est mise en place.

De telle sorte que cette illusion qui a condamné le réel à être une copie de lui-même, est pour Rosset présente dans la plupart des philosophies du XIXe siècle, mais aussi dans la plupart de philosophies du XXe siècle qui sont considérées d'avant-garde. Ainsi pour prendre un seul exemple, qui s'ajoute à ceux déjà donnés, Rosset trouve que cette logique hégélienne du réel se retrouve mot pour mot dans le réel lacanien qui fait parvenir un sens, non pas à partir de lui-même, mais à partir de l'Autre. De cette manière Rosset indique que Lacan parle avec des schémas énigmatiques : « qui pour certains font casse-tête » - d'où il ressort que le moi n'est justement pas le moi, et que l'autre diffère précisément de l'autre »[176].

Ce qui est en quelque sorte une autre façon de comprendre la métaphysique hégélienne : un aller-retour entre le réel et le Réel qui fait coïncider l'un avec l'Autre. Par ailleurs, Rosset reconnaît dans cet éloignement du réel, un dégoût pour la simplicité que se traduit par une écriture compliquée, très difficile d'accès. Ecriture qu'il désigne par le terme « chichi » : effort de la complication pour parler de la simplicité du réel (l'unique). Ainsi tous ces aspects font partie de l'illusion métaphysique et de son incapacité à digérer le « non » tragique (le hasard et la destruction propres à la vie), ce qui l'amène à dire « oui » à tous les mondes fantomatiques (Idée, illusion, double, Réel), pour se réaffirmer dans un « non » à la réalité immédiate. Enfin, l'illusion métaphysique ne supporte pas l'idée que le réel se donne simplement une fois, directement et devant cette

[176] Rosset, *RD,* 50.

« vérité » cruelle, elle préfère croire que le réel n'est qu'une copie d'un Réel qu'elle peut étudier et analyser sans courir le risque de sa disparition.

Avec cette lecture de l'illusion métaphysique, Rosset tente de s'éloigner d'une manière de faire la philosophie dont le point de départ serait l'Être, en méprisant le monde sensible et matériel. Ainsi on reconnaît dans ces paroles, la ligne tracée par Nietzsche qui accuse la philosophie d'avoir abandonné le monde pour se mettre au service des Idées éternelles. Donc, à part quelques philosophes tragiques qu'il mentionne tout au long de son œuvre, il considère que la philosophie est très compromise par une conception métaphysique (illusionnée), où la corporalité des êtres n'a aucune valeur. C'est justement par ce type de constat que Rosset se rapproche chaque fois plus de l'esthétique et des productions artistiques (littérature, musique) où il s'estime plus en contact avec les sensations et en présence des êtres, sans la médiation des Idées philosophiques.

3. L'illusion psychologique

Peut-être à un niveau moins élevé, Rosset indique un dernier type d'illusion qui provoque un éloignement du réel : une forme de perturbation psychologique où le malade à l'impression de souffrir un dédoublement de sa personnalité. Cependant, il ne s'intéresse pas à une approche clinique, mais plutôt esthétique (le regard que sur ce type de vision double nous donne la littérature et la musique) pour voir comment cette figure du double se dispute la place du réel. Les questions fondamentales qui accompagnent ces troubles sont alors sur la

réalité de l'existence : « je suis le même que reflète le miroir ? » et « si mon double disparaît, concerne-t-il ma propre destruction ? » C'est le cas de la nouvelle de Maupassant *Lui ?* (1883) : « ce n'est pas lui qui imite moi, c'est moi qui imite *Lui.* Le réel – dans ce genre de troubles – est à jamais du côté de l'autre ».[177] Ainsi l'identité est mise en question par la présence d'un inconnu qui se met en place. Penser que je ne suis pas réel, que c'est l'autre qui existe et non pas moi ou que je suis habité par un autre qui me fait devenir un étranger pour moi-même, provoque des sentiments terrifiants : on est envahi ou attaqué par des forces qui annulent notre être en même temps qu'un autre s'installe. De cette manière, les arguments sur le double changent par rapport aux deux formes précédente d'illusions, puisque ce n'est plus une question de « refus volontaire du réel », mais au contraire de confusion, d'impossibilité de vivre dans le réel. Ainsi dans l'illusion psychologique il n'y a pas l'intention de bâtir un monde parallèle, comme c'est le cas des illusions oraculaire et métaphysique, mais plutôt de reconnaître l'effet d'un état mental qui ne sait pas discerner entre le réel et son double. Donc les personnages qui ressentent ce type de dédoublement sont pris par l'illusion d'être des doubles de leur propre être : ils sont angoissés à l'idée d'être faux, de n'être que des fantômes qui vont disparaître quand le vrai personnage réclame sa place. Rosset nous rappelle que cette thématique est récurrente à la fin du XIXe siècle : Poe (*L'homme de la foule)*, Maupassant *(Lui ?* et *Le Horla* (1897), Dostoïevski (*Le double)*, et en musique il cite Stravinsky, *Petrouchka* et Falla, *L'amour sorcier*, entre autres. Rosset attire l'attention sur cette figure du double qui vient prendre définitivement la place du réel, ou bien

[177] Rosset, *RD,* 59.

finit par s'évanouir pour nous laisser avec l'unicité du réel (effet qu'il trouve en musique). [178]

A partir de ces expressions esthétiques, le double chez Rosset prend une signification un peu différente: il devient pour l'art un moyen de penser toutes les sensations qui émergent de la confusion entre le réel et l'illusion : la peur, l'angoisse et même la joie (quand le double perd toute sa force et le réel apparaît dans son unicité). Ainsi la figure du double dans les mains des artistes est une possibilité de s'interroger sur la réalité et l'intervention d'irréalités. De telle sorte que l'existence du double est un sujet d'inquiétude qui donne toute sorte de récits terrifiants. Il faut indiquer que Rosset sépare de manière claire l'illusion et l'imagination. C'est ainsi que si l'imagination permet d'ajouter des nouvelles réalités et d'enrichir notre sensibilité, l'illusion, quant à elle doit son existence uniquement à la négation de la réalité immédiate. Alors à partir du travail de l'imagination, l'art montre les risques de vivre à travers des doubles. De telle sorte que si l'on veut décrire de manière générale la philosophie de Rosset on peut la qualifier de réflexion sur le réel et son double parce qu'il ne se contente pas uniquement de décrire la simplicité du réel, mais aussi d'aller à la recherche des manifestations esthétiques et philosophiques du double.

[178] Cf. Hans Christian Andersen, « L'ombre ». L'auteur insiste sur le même sujet : l'ombre peut avoir sa propre vie, voyager par le monde libéré de son propriétaire, mais surtout devenir plus importante que celui-ci au point de l'annuler complètement.

4. L'illusion romantique

C'est justement la reconnaissance de la figure du double que va lui permettre de lire la littérature romantique comme l'éloignement volontaire du réel et ainsi de continuer à montrer les signes de cette tendance des humains à vivre éloignés du monde. De telle sorte que la présence du double représentée par des paradis artificiels, est l'évidence du mépris de la réalité immédiate. Ainsi Rosset commente une époque dont l'esprit est le plus éloigné de sa propre conception, la fin du XVIIIe siècle, moment où l'on peut faire démarrer le Romantisme. Rosset trouve à cette époque-là tous les aspects qu'il récuse : l'idée de nature (le naturalisme de Rousseau), les idées de progrès (d'ordre politique ou technique) ou bien toutes les valeurs morales (l'exaltation du puritanisme qui tente de contrôler les coutumes des villes industrialisées). Alors cet esprit de l'époque est manifeste dans la littérature romantique, que Rosset trouve remplie de toutes les illusions, de tous les doubles qui servent pour passer à côté du réel, par « l'art de percevoir juste, mais de tomber à côté dans la conséquence ». La littérature est traversée par cette incapacité humaine d'agir avec le réel et la tendance à déplacer sa force vers le monde des rêves. De telle sorte que Rosset indique le profil du personnage illusionné propre aux romanciers, qui perçoit le réel, mais n'agit qu'en fonction des illusions : il a un regard double, il ne croit jamais que le réel est le réel ou bien il se laisse facilement persuader que ce qu'il a regardé est faux et qu'il y a une réalité occulte qui lui est plus favorable. Il est par conséquent, un illusionné incurable.

Ainsi, en se repérant selon les différents exemples que donne Rosset du double romantique, nous proposons quatre possibilités d'éloignement du réel : la première consiste en une « paresse mentale » que fait que l'on préfère écarter le réel que recommencer une nouvelle vie ; la seconde opère par bêtise, puisque malgré toutes les évidences que peut donner une situation, on continue à penser que le réel n'est pas réel ; il y a troisièmement la cruauté d'une situation qui la rend tellement insupportable, que l'on préfère croire que ce qu'on voit n'est pas réel, ce troisième moment est celui de l'incapacité à endurer la cruauté du réel; la quatrième concerne la vision d'une réalité tellement pauvre et sans intérêt, qu'il est préférable de la remplir avec des illusions.

A partir de chacun de ces points, la littérature nous montre que vivre à travers les doubles n'est pas exceptionnel chez les humains, mais la forme plus récurrente : est le dégoût du réel et le refus du tragique (les aspects propres à la vie). Ainsi pour développer les idées de Rosset nous proposons de revenir sur quelques romans, dans certains cas indiqués par lui-même, dans certains autres nous les proposons à partir des suggestions données par Rosset lui-même. Nous allons ainsi considérer *Boubouroche* de Georges Courteline [179] qui nous permettra de traiter « la paresse mentale », la bêtise et la cruauté du réel; Enfin, *Madame Bovary* de Flaubert et *Le Lys dans la vallée* de Balzac sont de romans où nous trouvons un monde de rêves créé par la sensation de l'insuffisance du réel, et par sa pauvreté qui laisse ces personnages insatisfaits. En plus, ces derniers romans rendent compte de l'effet des passions qui ruinent la réalité et empêchent le contact avec l'immédiat (Rosset parlera du régime sec de passions, parce que le

[179] Georges Moinaux écrit sous le pseudonyme de Courteline. Cette pièce fera partie du répertoire de la Comédie Française en 1910.

réel es toujours absent) ainsi que de la morale (autre forme de double) qui également bloque tout contact avec l'empirisme du réel, pour vivre suivant des principes (des codes sociaux, moraux et religieux).

D'abord *Boubouroche* de Georges Courteline, pièce écrite pour le Théâtre-libre en 1893, où l'on peut trouver les trois raison qui empêchent le contact avec le réel : la paresse mentale, la bêtise et la cruauté du réel. C'est justement la coïncidence de ces trois aspects qui font de Boubouroche un bon exemple d'éloignement du réel. Ainsi Rosset revisite la pièce pour montrer l'effet de l'illusion, c'est-à-dire de percevoir juste et passer à côté de la conséquence. Alors pour revenir sur les aspects fondamentaux de cette pièce, il faut indiquer d'abord que ce personnage, *Boubouroche* a une maîtresse depuis huit ans à qui il donne une rente chaque mois. Un jour, un voisin de palier l'interpelle et lui demande un entretien. Ils partent vers un café où ils boivent et mangent et finalement l'homme déclare à *Boubouroche* que sa maîtresse lui trompe. Il ne le croit pas parce qu'il considère sa maîtresse Adèle tellement honnête qu'il ne l'estime pas capable de une telle trahison. Alors le voisin insiste, *Boubouroche* reste ferme et insiste sur la fidélité d'Adèle. Or le monsieur déçu de ne pas pouvoir convaincre ce cocu, bon exemple de la bêtise humaine, part en proclamant : « O homme ! Enfant aveugle et quatorze fois sourd! ». [180] Phrase qui le rapproche d'Œdipe, puisque les deux hommes n'arrivent pas à percevoir le réel. Toutefois, *Boubouroche* est bouleversé : son corps ainsi que son esprit sont altérés par la déclaration et la douleur vient à s'installer :

[180] Courteline, Georges, *Boubouroche,* p. 7.

Alors il sembla à *Boubouroche* qu'une main le prenait à la nuque, le soulevait, le lançait à travers le boulevard, au hasard des fiacres comme une balle. Le même élan affolé qu'il avait transporté d'un trottoir à l'autre, sans que seulement il s'en fût rendu compte, le poussa, le monta jusqu'à la porte d'Adèle, où il se trouva tout à coup, seul dans la solitude éclairée de l'escalier, ne sachant ni ce qu'il faisait là, ni comment il y était venu. Les oreilles lui chantaient vêpres et une brûlure lui mordait le visage : la cuisson sèche d'une apoplexie qui se prépare. [181]

Tous les signes décrits dans ce fragment nous montrent le personnage qui souffre face à la cruauté du réel. Or il perd la notion du temps et de l'espace, de même que son corps est soumis à un excès du réel, c'est-à-dire à une situation insupportable. De telle sorte que si *Boubouroche* peut être vu comme un exemple de bêtise humaine, il nous laisse voir aussi le double, au moment où il subit cette réalité inacceptable. Ainsi quand il commence à ressentir l'effet de la cruauté du réel, il essaie dans un premier temps de comprendre si le réel est le réel, c'est-à-dire s'il peut confirmer la vérité que lui a révélé son voisin de palier. Alors il arrive chez sa maîtresse et lui demande des explications, celle-ci est tellement fâchée par le soupçon de tromperie, qu'elle demande à *Boubouroche* de fouiller l'appartement. Ainsi elle lui demande de regarder dans tous les coins avec une lampe et elle continue tranquillement à jouer du piano. Complètement bouleversé *Boubouroche* se met à fouiller l'appartement remarquant des choses qui étaient invisibles pour lui, ou bien confirmant à travers les objets et sa disposition

[181] Courteline, Georges, *Ibid.,* p. 8-9.

l'amour qu'il éprouve pour Adèle. Et sous l'effet du vent, sa lampe s'éteint et paradoxalement c'est dans l'ombre qu'il remarque un buffet énorme. *Boubouroche* l'ouvre et se trouve face un homme qui parle avec politesse et lui donne sa carte de visite. A ce moment-là on peut dire que le réel à coïncidé avec le réel, et que l'illusion s'est évanoui, cependant, c'est l'inverse, c'est à ce moment là que le double (l'illusion) prend plus de force. De telle sorte que face à une telle évidence *Boubouroche* incite l'homme à partir et lui promet, sur son insistance, de ne pas faire de mal à Adèle. Enfin, il retrouve sa maîtresse dans le salon et lui demande des explications sur l'homme qu'il vient de rencontrer dans le buffet de chêne. Celle-ci avec l'intention de soutenir l'illusion d'être une femme honnête, proclame que l'homme dans le buffet est mêlé à une affaire de famille et qu'elle ne peut rien déclarer à ce sujet. Ainsi elle brouille les signes du réel à force d'arguments et de larmes, ce qui réinstalle l'illusion : *Boubouroche* n'est pas cocu, ou en tout cas il ne voulait pas l'être, donc il croit tous les mensonges de sa maîtresse (signes aussi de la paresse mentale, de la négligence à penser dans une nouvelle réalité). C'est dans ce sens que l'illusionné, *Boubouroche,* perçoit juste : l'homme dans le buffet existe, mais il passe à côté, et ne tire aucune conséquence et continue à croire à la fidélité d'Adèle. Rien n'est changé pour lui, et malgré la confession du voisin et la rencontre avec l'amant de sa maîtresse, il reste dans la même situation. Or selon la logique de Rosset, *Boubouroche* ne perçoit pas la condition unique du réel parce que son regard est double il a éclairci le réel, mais il habite l'illusion. Il préfère passer à côté de tous les signes que lui montrent que sa réalité n'est pas le réel. Ainsi il se protège de la cruauté du réel : la solitude, le désamour et la tristesse de savoir qu'Adèle ne l'aime pas. *Boubouroche* est par conséquent, un homme, qui se bouche les yeux,

celui que ne supporte pas le tragique, lui tourne le dos, préférant cultiver ses illusions. *Boubouroche* est, selon Rosset, un bon exemple de celui qui passe par dessus la conclusion d'une situation et continue à agir par rapport à une idée du réel. Alors pour Rosset, Courteline trouve le moyen de montrer le double et indiquer le décalage avec le réel Ainsi on reconnaît encore une fois la tendance de Rosset à réaffirmer ses arguments à travers l'art (théâtre dans ce cas là) plutôt que dans le discours théorique. Car Rosset revient à Courteline pour prendre avec humour la tendance des humains à vivre dans le monde des illusions, qui peuvent être tellement fortes, que la réalité n'a aucun sens.

Madame Bovary (1857), enfin, est un bon exemple de l'habitante d'un monde de rêves, qui ne supportant pas la simplicité du réel, cherche l'égarement. Emma Bovary est l'incarnation du stéréotype romantique que face à la simplicité et banalité de sa vie, met en avant un monde d'illusions où tout est noble et beau. D'abord il faut se rappeler que Emma Rouault avait été élevée dans un couvent où elle s'adonnait à la lecture de romans pour fuir sa vie monotone. Par une transposition des personnages, Emma devient la princesse de ces récits et se fabrique un monde d'illusions. Ainsi elle est la version féminine de la figure du Quichotte, qui pour sa part se croyait l'incarnation d'un chevalier du Moyen Age. Toutefois, Rosset remarque une grande différence entre ces deux figures : si Emma Bovary habite le monde des illusions, don Quichotte, pour sa part, demeure dans les territoires de l'imagination. Ainsi si la première méprise sa réalité et vit dans un monde nébuleux, en revanche, le Quichotte, enrichit le monde où il habite avec ses histoires de chevaliers. Donc nous voulons attirer l'attention sur le fait que selon la théorie des doubles de Rosset, il est possible de discerner deux types de romans : les uns faisant référence à l'illusion et l'autre à l'imagination. Or dans

le cas d'Emma Bovary, c'est plutôt l'illusion, et par conséquent un double, qui a été nourri.

Alors si l'on revient au roman, quand elle épouse Charles Bovary, Emma est d'autant plus déçue qu'elle ne fait que retrouver une vie monotone en compagnie de son mari, un médecin de province. Cependant, elle rêve toujours à la vie de la Cour, où elle se déplace à travers des salons décorés avec luxe et occupés par des êtres d'un extrême raffinement. A mesure que ses rêves augmentent, sa vie réelle la dégoûte de plus en plus : la simplicité de son mari, sa fille qu'elle trouve laide, et en général, l'ambiance provinciale qui lui semble pauvre, pâle et vide d'intérêt. Or, Emma s'emploie à incarner ses rêves romanesques : elle trouve des amants, Rodolphe et León et donne libre cours à ses dépenses. Alors à cause de son incapacité à s'accommoder de son existence, elle anéantit sa propre réalité : les rapport avec son mari et sa fille, l'économie familiale et sa propre vie. Elle est un bon exemple d'un personnage qui agit par rapport à l'illusion en refusant le réel. Emma Bovary est ainsi une habitante du double, parce qu'elle ne supporte pas la réalité dans sa condition simple et unique. De telle manière que Rosset peut bien la montrer comme une négatrice volontaire du réel qui est à la poursuite de mondes – pas faux parce que ses amants sont très réels – illusoires sans rapport avec la réalité vécue. Ainsi Mme Bovary est la femme du monde des Idées, qui pense que sa réalité n'est pas réelle. Rosset fait ainsi une nouvelle lecture de l'œuvre de Flaubert, puisque l'héroïne n'est plus la femme rebelle, que refuse d'être soumise au système bourgeois, ni un drame bourgeois réaliste, mais plutôt une figure romantique qui se révolte contre le réel, qui ne supporte pas la condition du tragique de son propre être et de ceux qui l'entourent et choisit la perfection du monde des idées : l'amour, la beauté, le

raffinement et l'élégance. Une perfection qu'elle est loin de trouver chez les êtres proches. A la différence de Courteline, qui prend avec humour son personnage et ainsi dévoile la présence du double, Flaubert, ne fait qu'incarner l'esprit de l'individu romantique : celui que ne s'accommode pas du réel. Sans faire une critique du double il exalte son personnage, en démontrant qu'Emma, d'une certaine manière avait raison de s'égarer, puisque le réel était pauvre et insuffisant. Donc si Courteline est du côté de la suffisance du réel et ridiculise son personnage, au contraire Flaubert serait, dans la classification de Rosset, du côté de l'insuffisance du réel : il est préférable de vivre dans des mondes irréels que dans l'immédiat.

Dans le réalisme de Balzac, Rosset retrouve l'atmosphère propre au Romantisme, par exemple dans son roman *Le lys dans la vallée* de Balzac. Ce texte est à l'opposé de Madame Bovary (la rebelle qui ne s'accommode pas de la famille bourgeoise), puisqu'il nous montre la femme qui fait taire son désir pour rester dans les conventions que dicte la morale de son époque. Donc on a l'impression tout au long du roman que la réalité pourrait être différente, que les personnages ont l'ambition de bâtir une nouvelle réalité, mais qu'ils ne se décident pas. Donc le temps passe et ils restent dans une réalité qui semble insuffisante en ce qui concerne leur désir. [182] Ainsi ce roman revient sur l'image de la femme propre aux romantiques : désirée pendant des années, mais inaccessible, elle finit par être l'idéal de perfection. Félix de Vandenesse, est un jeune homme qui rencontre dans une fête une belle inconnue (Mme de Mortsauf) et pris par une impulsion passionnelle, la couvre de baisers sur les épaules. Cet

[182] Rosset trouve que dans ce roman la passion est bien réelle dans la mesure où les personnages se regardent, partagent la vie, etc., cependant nous estimons que ce roman fait partie de cette tendance romantique où le désir reste latent et où les personnages souffrent, toujours insatisfaits.

événement inattendu est le point de départ d'une longue idéalisation pour chacun des protagonistes. En prenant connaissance de la condition de la femme : mariée et habitante d'une vallée de Touraine avec son époux, Félix qui brûle d'amour pour elle, arrive à être présenté et à devenir un ami de la maison de Clochegourde (le château où ils habitent). Alors si le désir les rapproche, la morale, et les codes sociaux les séparent : elle est malheureuse dans un mariage qu'elle doit supporter, lui, pour sa part, commence une carrière politique, avec une vie mondaine assez riche. Or, le livre se présente quatre parties : la cristallisation de l'amour idéal, la mort du mari, la jalousie de Mme Mortsauf pour les amours que commence à trouver son jeune « amant » (toujours restant dans l'idéalisation de l'amour), enfin sa propre mort.

Dans chacun de ses moments, ils se rencontrent. Félix est aux côtés de cette femme aimée pour la voir rire, rougir, souffrir, en restant toujours dans l'expectative. Tout est chargé de signes pour lu : le visage, la robe, le petit déjeuner, les fleurs sur la table. Ses jours sont bercés par l'illusion et l'espoir que peut-être enfin, son désir va se réaliser. En ce qui concerne la femme, celle-ci oscille entre le malaise, la culpabilité et l'anxiété, elle cherche à garder sa passion intacte et, par conséquent, à la laisser hors du réel. Enfin, elle mourra épuisée, après que son corps a refusé de consommer de la nourriture et des boissons, comme si celui-ci avait voulu incarner le régime sec des passions qu'elle a subi pendant sa vie. Ainsi sur son lit de mort, elle connaîtra un moment de lucidité et finira par s'exclamer :

- Oui, vivre ! dit-elle en me faisant lever et s'appuyant sur moi, vivre de réalités et non de mensonges. Tout a été mensonge dans ma vie, je les ai comptées depuis quelques jours, ces impostures. Est-il possible que je meure, moi qui n'ai pas vécu ? Moi qui ne suis jamais allée chercher quelqu'un dans une lande ? [183]

On perçoit ici le malaise qu'elle ressent en prenant conscience qu'elle a laissé de côté le réel : la possibilité de vivre son désir avec ses risques, avec toutes les épreuves du temps. Elle reste dans une vie dictée par les mœurs, de son époque et mène une vie ennuyeuse et tourmentée à côté d'un mari colérique qu'elle n'aime pas. Enfin, elle se rend compte, malgré ses efforts, qu'elle a gâchée sa vie, et c'est alors que remonte la cruauté du réel, tel un sentiment irrécusable, puisqu'elle n'échappe pas à ce moment de lucidité où sa vie complète est vue par elle-même comme un échec. On comprend alors pourquoi Rosset nous dit : le réel revient toujours et demande sa dette avec usure. Alors dans le cas de l'héroïne de ce roman, le réel se révèle dans le regret qui émerge à la fin de sa vie où elle comprend qu'elle aurait pu vivre de manière différente. Elle regarde son passé comme une imposture, et son visage s'empreint de douleur. Nous sommes bien conscients que ce roman de Balzac fait une description des mœurs de l'époque, cependant cette dernière réflexion ouvre aussi le débat sur une femme qui reconnaît avoir vécu à partir d'une idée fixe : l'idéal de femme mariée de l'époque qui a gâché sa vie. Mais également, ce roman nous permet de voir la place de la passion : elle enflamme les personnages, mais en tant que hors du temps, elle produit une image abstraite de chacun sans donner jamais la possibilité de rencontre amoureuse. A la différence de Phèdre de Racine il y a ici, une proximité des personnages, il y a le

[183] Balzac, *Le lys dans le vallée*. Librairie Générale Française, 1984, p. 321.

plaisir du partage quotidien, c'est seulement qu'il y a aussi la confrontation entre une possibilité de vivre le réel immédiat et l'idéal de femme qu'impose la société. Donc entre ces deux éléments contradictoires le double vient à s'imposer : une dénégation volontaire du désir de chacun des personnages. Ainsi à la manière de Courteline et Flaubert, Balzac aide à appréhender les idées de Rosset concernant le réel et son double. Balzac où Rosset a trouvé l'illustration du tragique, nous permet de réfléchir sur l'insuffisance du réel, sur l'inaction des humains (le désir jamais réalisé) et sur la cruauté du réel. De telle sorte qu'une série de questions éthiques se posent : pour Rosset, le réel est-il la coïncidence entre le désir (de vivre) et l'immédiat ? Est-ce que ce lien peut être construit par les humains ou apparaît-il en dehors de leur volonté ? Est-ce que Rosset nous laisse dans une passivité absolue face au réel, comme il l'a montré par rapport au tragique, ou bien concède-il aux humains une possibilité d'agir sur le réel ? Enfin, est-ce que la seule possibilité d'agir est justement d'arriver à se débarrasser des doubles ? Certaines de ces questions seront abordées quand nous traiterons de sa pensée sur le réel.

5. La passion : une négation du réel

Par ailleurs, chez *Madame Bovary* et *Le Lys dans la vallée,* il y a une autre question qui se pose : la place qu'occupent les passions dans la vie des humains, qui ont été considérés par Rosset comme de manifestations de double dans le *Régime de passions et autres textes* (2001). Dans *Le monde et ses remèdes,* Rosset conçoit les passions comme des« données » tragiques qu'il faut accepter, car comment lutter contre l'avarice, la jalousie ou l'égoïsme de

quelqu'un ? Dans le « Régime de passions », texte qui donne son nom au recueil, il modifie complètement sa perception et les montre comme des obstacles (doubles) pour habiter l'immédiat. Ainsi si dans le cas du *Monde et ses remèdes,* les exemples proviennent, entre autres, de *La Comédie humaine* de Balzac, et de *Tartuffe* de Molière, avec lesquels Rosset fait une description du caractère insurmontable des passions, sa position est complètement différente dans « Le régime de passions ». Dans cette courte étude, il retourne à Balzac, *Le Curé de Tours* et réintroduit *Phèdre* de Racine, pour indiquer un argument à l'opposé de celui de son œuvre de jeunesse : que les passions ne sont plus les manifestations du tragique, mais au contraire qu'elles sont anti-tragiques, qu'elles sont l'évidence de l'égarement volontaire du réel, et partant des doubles. Si les passions sont indiqués dans le premier livre, comme des automatismes rigides qui se plaquent dans l'être vivant et lui introduit une partie de mort (d'où sa condition tragique), dans le deuxième livre, elles sont des fantômes, du vide (des doubles) sans existence réelle Ainsi l'on passe d'une perception très réelle des passions, le tragique insurmontable, à une conception où elles sont complètement irréelles : l'invasion définitive du double et partant, la négation volontaire de la réalité. De telle manière que si dans *Le monde et ses remèdes* les arguments de Rosset reposent sur la conception janséniste, en particulier celle de Pascal, qui questionnait la vision de l'humain comme une expression des valeurs acquises et exaltait, pour sa part, des « données » propres aux humains qui sont immuables (des passions qui conforment la personnalité des individus). En contrepartie, dans « Le régime de passions », celles-ci sont des manifestations de sentiments tristes qui nous écartent du réel. Or on se rend compte que cette deuxième vision est plus du côté de Spinoza et par conséquent d'une éthique. Ainsi dans *Le monde et ses*

remèdes le tragique et la passion ne font qu'un, alors que dans « Le régime de passions », ils sont dans des champs opposés : on se trouve d'un côté le tragique ou le réel et de l'autre la passion.

Ainsi pour soutenir cette dernière perspective, Rosset revient à l'étymologie gréco-latine du mot passion *paskô, pathos, patior,* qui fait allusion à une souffrance dans les deux sens : « le passionné souffre d'être "en souffrance" de l'objet qui lui fait toujours défaut. »[184] Sous cet angle, le passionné manque de quelque chose de laquelle il ne peut jamais se rassasier. Or, son style de vie est de se mettre en rapport avec la souffrance, à cause de sa soumission à ce qui Rosset appelle le régime sec des passions. De telle sorte que Rosset nous décrit ce personnage tourmenté par des non-objets, par des abstractions intouchables, qui restent en dehors du réel. Régime sec parce qu'il n'y a pas aucune intention de calmer son désir, mais au contraire de vivre dans la possession d'une passion qui se garde intacte. Donc le personnage se met à souffrir de deux façons : à cause de l'anxiété d'un désir jamais satisfait, ou bien à cause de la déception qui vient après l'obtention de son objet de désir, que finit par apparaître banal et sans importance. On reconnaît ainsi dans cette deuxième approche comment Rosset rejoint Montaigne qui déclarait à propos de ce sujet :

> **…nous voyons aussi que l'âme dans ses passions se trompe elle-même en se construisant quelque objet imaginaire et faux, même**

[184] Rosset, *RP,* 373.

contre sa propre croyance, plutôt que de ne point agir contre quelque chose. [185]

Parce que Montaigne s'éloigne des passions, Rosset l'inscrit dans une philosophie tragique que se donne pour tâche de penser le réel. C'est-à-dire que Montaigne ne tombe pas dans la tentation de cultiver les illusions et préfère habiter le monde avec tous les aspects qu'il comporte, comme le temps qui passe et détruit tout. Cet aspect fondamental est écarté de la passion, que selon Montaigne, ne fait que bâtir de faux objets. Pour sa part, Rosset perçoit dans les passions la source d'actions des individus illusionnés qui déploient toute leur énergie à se faire des doubles sans rapport avec la réalité qui les entourent. Ils s'approvisionnent de doubles pour être sûre de ne jamais les rencontrer. La passion est faite de « rien » : son socle est d'air, donc on tombe immédiatement quand on tente de s'appuyer sur elle. C'est dans ce sens qu'elle est un double, un être abstrait, parce que dès qu'on veut la saisir, elle disparaît. On observe que la passion résulte d'un objet manquant, du masochisme qui, s'il est atteint n'amène pas à l'apaisement, mais, au contraire, à la déception. Nous confirmons deux sentiments cruels : d'un côté, agir pour une idée du futur qui n'arrivera jamais, de l'autre côté, envisager le caractère vide de la passion. Enfin, nous voulons rappeler de manière annexe, que cette façon d'aborder les passions, génératrices de sentiments tristes, nous renvoie à la rencontre de Spinoza – selon la vision qu'en a donnée Deleuze –, qui a démontré que la passion est une affection passive

[185] Montaigne, « Comment l'âme décharge ses passions sur des faux objets quand les vrais lui manquent » in *Essais,* Paris, Gallimard, 2002, p. 29.

qui diminue notre puissance. C'est ainsi que chez Spinoza on repère deux types d'affects : passifs et actifs. Les premiers proviennent de l'extérieur et réduisent notre puissance (c'est le cas des passions), les deuxièmes proviennent du corps et renforcent notre capacité d'agir (le désir). Or, les passions sont des affects impuissants, puisqu'elles plongent les humains dans l'attente d'un but irréalisable.

Ainsi, on peut penser que Rosset est influencé par la lecture de Spinoza pendant cette période, qui lui fait modifier sa conception des passions. De la même manière, il revient quelques années plus tard vers les passions pour marquer la différence avec le désir. Ainsi dans *La nuit de mai* (2008), il indique la différence entre le désir multiple autant que volatile et les passions vues comme sentiments meurtriers qui annulent notre rapport avec le réel. De telle sorte qu'il ne pense pas « l'objet de désir » en rapport avec la passion, mais au désir comme puissance de vie, telle qu'on peut l'entendre chez Spinoza. Enfin, c'est à partir d'une modification de perspective que Rosset parlera dans *La nuit de mai* d'une pluralité de désirs et d'une pluralité de joies parce que « sans ce que j'appellerai le combustible du désir, c'est-à-dire tout un mélange d'autres désirs et de raisons de désirer, le désir ne décolle pas » [186]. De telle sorte qu'être en accord avec le réel apparaît ici comme une relation multiple avec le désir, qui peut être aussi décrit comme puissance de vivre. [187] C'est ainsi que par l'introduction de Spinoza (et du côté jubilatoire de Nietzsche) que Rosset prend plus de distance avec

[186] Rosset, *La nuit de mai,* Minuit, 2008, p. 27.

[187] Pluralité du désir qui ajoute sans réduire ni momifier. Ainsi les machines désirantes de Deleuze et Guattari parlent toujours en termes de et, et, puis …, dans la mesure que « seule la catégorie de *multiplicité,* employée comme substantif et dépassant le multiple non moins que l'Un, dépassant le multiple non moins que l'Un, dépassant la relation prédicative de l'Un et du multiple, est capable de rendre compte de la production désirante : la production désirante est multiplicité pure c'est-à-dire affirmation irréductible à l'unité ». Cf. G. Deleuze ; F. Guattari, *L'Anti-Œdipe,* Paris, Minuit, 1973, p. 50. En revanche si l'on revisite les œuvres de René Girard, on se rencontre avec un désir unique qui a besoin d'un « médiateur » pour construire son objet et dans cette mesure il parlera de désir mimétique, alors dans ce cas son cas c'est plutôt une question des passions.

Schopenhauer qui est resté maître tutélaire de sa pensée, malgré ses propres résistances.

Alors comme on l'a vu, Rosset tente par différentes voies de penser la figure du double, mais toujours avec cette même finalité très précise : nous conduire vers le réel (l'empirisme des choses). Or si l'on reconnaît une intention éthique chez Rosset, elle peut être indiquée dans cet exercice de discernement entre le réel et son double. Une éthique qui justement a comme objectif de faire apprendre à détecter les doubles – et évidement à les effacer – pour rester uniquement avec le réel : vivre sans fantômes, sans l'illusion des doubles pour rester avec l'unicité du réel. Ainsi entre la littérature et sa description des doubles (*Madame Bovary* et *Le Lys dans la vallée)*, Rosset préfère entendre la musique, par exemple la fin de *L'amour sorcier* de Manuel de Falla, où il se trouve avec la disparition définitive de tous les doubles qui occultaient le réel. Et c'est à ce moment-là qu'il considère que la musique nous met en contact avec la joie : la mise en rapport avec le réel.

On verra par la suite comment l'entreprise philosophique de Rosset n'a d'autre finalité que de faire comprendre ce qu'il a entendu à travers la musique : l'existence du réel. C'est ainsi que l'on va revenir sur les termes avec lesquels il se propose de parler d'un sujet apparemment très évident : le réel. Rosset s'est fixé cette tâche parce que selon lui, la philosophie n'a eu d'autre intérêt que de démontrer l'insuffisance du réel, or pour sa part, il va faire l'inverse : proclamer la suffisance du réel.

CHAPITRE VI : LES FIGURES DU REEL

« Une amélioration éventuelle du monde ne saurait en effet passer par un miraculeux accomplissement des désirs, puisque ceux-ci font précisément défaut. Les meilleurs des mondes n'est pas un monde où l'on obtient ce qu'on désire, mais un monde où on désire quelque chose. »

Clément Rosset. Principes de sagesse et de folie.

Avec l'intention de suivre le concept de philosophie tragique dans l'œuvre de Rosset, nous avons fait jusqu'ici un parcours où nous décelons les différentes acceptions du tragique : la surprise et le hasard. Egalement nous avons attiré l'attention sur les discours anti-tragiques : le discours de la morale, le discours des doubles. Alors dans ce nouveau chapitre nous proposons de revenir sur un terme fondamental de la pensée de Rosset : le réel. Ce terme finit par se découvrir comme la grande intention philosophique de Rosset, de telle sorte qu'il y reviendra dans plusieurs textes pour toujours ajouter une nouvelle réflexion, une nouvelle pensée.

Ainsi l'inquiétude sur le réel qui apparaît à partir du texte *Le réel et son double* est le point de départ d'une longue réflexion autour du réel et de ses fantômes, ce qui restera d'actualité jusqu'aux derniers textes de Rosset. Cela se

confirme dans la parution en 2008 du livre *L'école du réel,* [188] où le premier chapitre, intitulé « Le réel et son double *»,* vient à nourrir, à côté d'autres livres, la question du réel et du double (terme que nous avons déjà analysé dans le chapitre précédant et qui a servi à Rosset pour énoncer les différentes formes d'éloignement du réel).

Donc, en considérant que Rosset a consacré trente ans de réflexion à cette question du réel, il nous faut maintenant répondre à la question : que signifie pour Rosset le réel? Pour commencer, dans l'avant-propos de *L'école du réel* il nous dit : « ce que j'appelle le réel est très voisin de l'enquête sur l'être qui occupe les philosophes depuis les aurores de la philosophie »[189]. De telle sorte que si la philosophie a séparé la question de l'être et celle du réel (entendu ici comme réalité empirique), pour l'envisager comme une copie pauvre du premier, Rosset quant à lui, les estime indiscernables. Dans la lecture qui oppose l'être et le réel, Rosset identifie ce qu'il appelle une vision métaphysique qui, selon lui, fuit le réel à cause de ses caractéristiques inquiétantes qui le rendent insaisissable et fragile. En d'autres termes, Rosset perçoit dans l'être les mêmes caractéristiques du réel : il est insaisissable et fragile. Cependant comment Rosset réussit-il à annuler la tendance philosophique à séparer entre l'être et l'étant, l'idée et la chose singulière ? Donc, comme on le verra, Rosset aborde ce problème à partir de différents termes : l'idiotie, la simplicité, l'insignifiance du réel pour tenter d'annuler une lecture double et nous mettre en contact avec le réel immédiat. On trouvera également, à la fin de ce chapitre comment pour Rosset le réel n'est pas

[188] Rosset, *ER.* Ce texte reprend des livres déjà édités de manière autonome et leurs mettent en rapport avec nouvelles chapitres. Ainsi on trouve là-bas : « le réel et son double » (1976), « mirages », le principe de cruauté » (1988), « principes de sagesse et de folie » (1991), « le démon de la l'identité », « le régime de passions » (2001), « impressions fugitives » (2004) et « fantasmagories » (2006).
[189] Rosset, *ER,* Avant-propos, 2007.

une question de constructions théoriques, mais plutôt une question de sensibilité, d'affect, manière de se laisser affecter par les objets immédiats. Cela permet de conclure que son approche au réel est esthétique plus que métaphysique puisque surtout dans ces derniers travaux, Rosset considère le réel à partir d'expériences corporelles et met l'accent ainsi sur la force du présent.

Mais avant de commencer cet itinéraire et nous retrouver avec plusieurs moments où Rosset lutte pour produire une philosophie non métaphysique, il faut insister sur le fait que l'équivalence être=réel, apparaît seulement dans *L'école du réel* (2008). Elle est une conclusion, après plusieurs années d'écriture et devient la clé avec laquelle Rosset ouvre la porte vers une philosophie non métaphysique.

1. Le réel : l'unique

Rosset introduit l'idée de l'unique dans son livre *Le réel. Traité de l'idiotie;* ainsi à partir de ce texte, il commence un parcours par lequel il arrive à un principe d'identité : le réel est le réel. Sa conception du réel est pourtant très complexe, puisqu'il reprend toutes ses réflexions sur le tragique (surprise, hasard, irresponsabilité, absence de liberté). Ainsi chaque fois que Rosset déclare : c'est le réel, il mène à penser à toutes les valeurs tragiques précédemment indiquées. De cette manière Rosset ne voit pas l'un et le multiple comme des oppositions, mais comme une fusion que peut bien décrire la « nature » du réel. Alors si les paroles semblent conduire à une contradiction entre l'écriture de Rosset dans *Logique du pire* (1971) (extase face au multiple), et ses études sur le réel à partir du livre *Le réel. Traité de l'idiotie* (extase face à l'un), on verra que le fond se soutient sur le

même principe : le réel n'est qu'une variation du hasard qui se donne toujours de manière différente. Il nous faut maintenant nous tourner vers ces textes pour trouver la cohérence de la pensée de Rosset.

1.1 L'extase de la théologie négative

D'abord, dans la préface de son livre *Logique du pire* Rosset se propose de décrire une extase : celle du multiple. De telle sorte que s'il reprend l'extase propre à Plotin, il ne le fait pas pour regarder l'Un, mais pour indiquer le hasard qui doit être compris comme les causes multiples qui produisent les êtres et les événements. Ainsi à l'heure de récupérer l'extase de la théologie négative, il indique :

> ***…à l'extrémité opposée de la « simplicité du regard » - vision de l'Un -, une*** **diversité du regard –** ***vision du multiple qui, poussée à ses limites, devient aveugle, aboutissant à une sorte d'extase devant le hasard (qui n'est, paradoxalement pas sans rapports peut-être avec l'extase de Plotin).***[190]

.

A l'opposé d'une philosophie de l'identité et de l'Un, on se trouve avec le multiple, que nous contemplons émerveillés. Le multiple est ainsi pour Rosset, une expérience du hasard qui questionne l'idée de l'Être et s'ouvre vers une

[190] Rosset, *LP,* préface.

pluralité de causes. De telle sorte que dans *Logique du pire,* Rosset donne à la philosophie tragique un nouveau sens : montrer qu'elle est à l'opposé d'une ontologie de l'Être, parce qu'elle proclame un discours qui est plutôt celui du hasard. S'il fait allusion à Plotin c'est seulement pour reprendre l'extase mais la placer dans autre endroit : elle se donne dans la connaissance du multiple.

Si l'on voit apparaître le terme « extase » dans *Logique du pire* pour exprimer le sentiment qui donne la vision du hasard, Rosset y revient dans le livre, *Le réel. Traité de l'idiotie.* D'une part, c'est l'extase face au hasard, d'autre part c'est l'extase face au réel. Ou bien c'est d'une part, l'extase face au multiple et de l'autre part, l'extase face à l'un : expérience aveuglante et presque mystique qui dans les deux cas, parle du profond mystère qui accompagne l'existence des êtres. Si dans le cas de *Logique du pire* c'est le multiple insaisissable, dans le cas de *Le réel. Traité de l'idiotie*, c'est justement une simplicité que ne fait allusion qu'à elle-même sans compter avec un double, un reflet ou un original. Dans le cas du multiple ainsi que dans celui de l'un (le réel immédiat), on se trouve avec l'absence d'une cause unique et avec la vision non nécessaire de l'existence des êtres. Ainsi Rosset reprend la théologie négative non pas seulement pour indiquer l'expérience du hasard (l'activité de la matière), mais aussi celle du réel (ou de l'être). Il semble que c'est dans l'extase exprimée par Angelus Silesius, qu'il trouve une alternative pour expliquer ses sentiments face au réel. Alors il nous rappelle deux vers de Silesius, où est indiqué l'admiration pour l'existence de l'être :

…la rose est sans pourquoi, fleurit parce qu'elle fleurit

N'a souci d'elle-même ne désire être vue. [191]

Deux vers qui parlent de l'indifférence de l'être : il est là, et un poème comme celui-ci ne fait que constater sa présence. Ainsi l'être comme la rose ne s'expliquent pas en dehors d'eux-mêmes parce qu'ils sont intempestifs : il n'y a pas de causes qui donnent raison de son existence. L'être compris de cette manière est la meilleure preuve aussi de l'insouciance du réel qui également est sans pourquoi (réel compris comme un ensemble d'êtres non nécessaires).

De telle sorte que pour Rosset, l'extase d'Angelus Silesius : l'expérience de l'Un qui on ne peut expliquer qu'à partir de lui-même (l'Un est l'Un), permet définitivement d'échapper aux doubles parce que l'être n'est pas compréhensible à partir d'une entité différente de lui-même. Ainsi Rosset nous propose de ressentir face à l'existence de chaque être, la même extase décrite par le poète à l'heure de regarder sa rose. Alors si l'on combine sa première approche à l'extase face à la vision du hasard, avec celui-ci, face à la présence de l'un, on n'est pas forcement dans la contradiction mais dans une unité d'opposés : l'un et le multiple. De telle sorte que l'être vu habituellement comme unité, n'est que la cristallisation du hasard qui a pris forme d'une certaine manière (sans que l'on sache pourquoi c'est ainsi et pas d'autre forme). Ainsi chaque existence est une composition d'un et de multiple : une forme toujours variable, qui a surgi de l'activité de la matière (hasard). Dans d'autres termes, Rosset propose un principe d'identité qui part de l'Un de Plotin et Silesius, pour indiquer quant à lui, que le réel (composition d'êtres singuliers), doit être pensé en lui-même, sans avoir

[191] Rosset, *TI,* 42.

besoin de le lier, l'opposer ou le dégrader dans un rapport avec un double. Ainsi grâce à l'extase de la théologie négative, Rosset efface complètement les doubles et les montre comme une simple spéculation de la métaphysique. On doit accepter que Rosset ne fait pas des élaborations théoriques très complexes : il trouve le constat du poète face à l'Un et pour sa part il indique une formule analogue : la simplicité du réel (réel=réel). Ici l'on trouve une certaine impossibilité à ajouter quelque chose de plus sur le réel. Mais justement toute l'inquiétude de Rosset se résume dans cette déclaration : dire que le réel n'est pas un double que l'on ne peut pas l'expliquer en dehors de lui-même, donc on ne doit que s'émerveiller face à l'existence de quelque chose, plutôt que de rien.

Alors l'extase se donne précisément par l'acceptation d'une telle formule (l'unicité du réel) qui annule toutes les représentations et reste avec la singularité du réel. Ainsi on reviendra plusieurs fois au principe d'identité propre à Rosset ; on voulait insister sur le fait qu'il y a dans cette idée non pas une négation de la différence, mais paradoxalement une réaffirmation, parce que Rosset ne dit pas que le réel est éternellement identique à lui-même, mais plutôt que le réel ne peut pas être changé par une entité hors du sensible ; donc il doit être reconnu dans sa variation propre du monde empirique. Ainsi sous cette formule Rosset n'est pas à la recherche du même, mais de la différence : le réel et l'être se montrent toujours d'une autre manière, puisqu'ils ne sont pas des entités solides, c'est la raison pour laquelle on ne cesse pas de s'étonner de sa présence. Alors peut-être pour plus de précision il faut parler des possibilités de l'être, pour souligner l'idée de variation.

1.2. Le réel : l'expérience d'un type d'ivresse

Si l'extase sert à Rosset à exprimer l'étonnement de l'existence des êtres, il trouvera également, un autre biais pour indiquer le même sentiment : un type particulier d'ivresse qui plus que nous éloigner du monde, permet une approche de l'empirisme des choses. C'est ainsi qu'il va lire *Au-dessous du volcan* de Malcolm Lowry.[192] De telle sorte que le Consul (personnage principal de ce roman), conduit par son état éthylique, arrive à une certaine conscience qui lui permet de percevoir la présence des êtres. Or, le Consul énonce, pour sa part, comme le faisait Angelus Silesius, qu'une fleur est une fleur ou un chat est un chat. Qu'est-ce que nous montre Rosset quand il nous indique le regard fixe du Consul ? D'abord, que la vision de ce personnage ivre ne fait que constater la présence des êtres pour remarquer l'impossibilité à avoir un contact direct avec eux : ils sont là, c'est l'unique vérité. Mais aussi son regard insiste sur une idée chère à Rosset : le réel est singulier, il ne se duplique pas, parce que l'on ne peut pas donner des explications supplémentaires sur la condition des êtres (et du réel). Alors de cette fermeture des êtres, pour ainsi dire, Rosset tire une conclusion : l'idiotie du réel. C'est-à-dire le réel est inexplicable en dehors de lui-même, puisqu'il n'y a pas une instance qui puisse donner compte des raisons pour comprendre le réel. De telle manière, que pour exprimer sa conception, Rosset élabore un énoncé que l'on ne trouve pas ailleurs : l'idiotie du réel. Pour préciser ces termes, il fait appel à l'étymologie du mot idiotie, que si dans un premier moment fait allusion à l'imbécillité et la bêtise, porte aussi autre sens : celui de la simplicité. Ainsi pour mieux comprendre comment Rosset considère le réel, il est nécessaire de

[192] Lowry, Malcom. *Au-dessous du volcan*. Paris : Gallimard, 1984

l'entendre à propos du terme idiotie, qui n'a pas l'intention de mépriser le réel ou de le banaliser, mais avant tout de récuser toute idée de double :

> **Un mot exprime à lui seul ce double caractère, solitaire et inconnaissable, de toute chose au monde : le mot idiotie. *Idiôtès,* idiot, signifie simple, particulier, unique; puis, par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapables donc, et en premier lieu, de se *refléter,* d'apparaître dans le double du miroir.**[193]

Alors on voit apparaître ici être et réel comme une unité, puisque l'on ne doit compter qu'avec la réalité immédiate : l'instant du moment où se présentent les êtres. Ceux-ci ne proviennent pas d'une conscience du sujet parce qu'ils existent sans dépendre du regard qu'on porte sur eux, sans donner des raisons du pourquoi de son existence. Donc Rosset trouve dans le Consul de Lowry la capacité à voir les êtres dans leur solitude (sans double) : une certaine sensibilité peut-être propre à lui et renforcée par l'alcool. Ainsi les déambulations du Consul à travers un paysage aride (au Mexique) est pour Rosset une expérience du monde empirique où les choses apparaissent une seule fois dans leur simplicité, fermées à toute comparaison ou opposition et sans être plus que cela que l'on perçoit (elles

[193] Rosset, *TI,* 42.

gardent le mystère du pourquoi de leur existence). C'est dans ce sens que Rosset considère que l'ivresse du Consul lui permet d'être dans un état privilégié et de comparer son regard à celui poète, parce que tous les deux perçoivent l'idiotie du réel. Ainsi selon lui, chaque objet permet au Consul de se poser des questions sans réponse : comment les choses en sont-elles arrivées là ? Pour qui existent-t-elles? Mais sans réplique, il continue sa marche dans un monde indifférent à sa propre existence. Ainsi le Consul est le personnage ivre et sans racines, qui se rencontre la réalité des choses : elles qui semblent très concrètes à son regard vacillant que paradoxalement est très lucide.

1.3 Deux visions du réel : lisse et rugueuse

De cette manière d'être en contact avec le réel ou bien de le récuser, à travers les doubles, Rosset discerne deux regards : rugueux et lisse. Dans le premier, on peut indiquer les deux exemples déjà donnés, la vision d'Angelus Silesius et du Consul de Lowry. Dans le regard lisse, on peut classer toutes les formes d'illusions que s'éloignent du réel. Un regard qui prend les caractéristiques de la surface du miroir : mobile, insaisissable, liquide. Et le rugueux, lui, fait penser aux plis des pierres, à une certaine concentration de la matière qui apparaît au regard, mais qui garde un certain mystère. Rosset nous explique dans les termes suivants ces deux mises en rapport avec le réel : où l'on se met en contact soit avec l'empirisme des choses soit avec des fantômes (idées, reflets) :

Il y a en effet deux grandes possibilités de contact avec le réel : le contact rugueux, qui bute sur les choses et n'en tire rien d'autre que le sentiment de leur présence silencieuse, et le contact lisse, poli, en miroir, qui remplace la présence des choses par leur apparition en images. Le contact rugueux est un contact sans double ; le contact lisse n'existe qu'avec l'appoint du double.[194]

Dans le premier cas, les êtres sont des constats directs, sans passé ni futur, mais juste comme des présences fermées; dans le deuxième cas, ils appartiennent à un monde flou, plein de brumes, de représentations et d'intentions de futur : les doubles. Mais pourquoi les termes rugueux pour décrire le réel et le lisse pour décrire le double ? A partir du premier, on a l'impression que Rosset pense à la matérialité des êtres : une composition en elle-même qui ne cherche pas à être comprise à travers une image. Ainsi c'est un contact précis, dur : la chose apparaît sans signes, sans se laisser interpréter. En contrepartie, le contact lisse fait allusion à une connaissance qui ne s'approche jamais des êtres, mais qui tente de les apprendre à travers leur image, à travers des projections d'eux-mêmes. Alors selon la vision de Rosset le contact rugueux est de l'ordre de l'extraordinaire, c'est-à-dire que la plupart des humains voient l'image de la chose, son double, tandis que seulement quelques uns voient la chose en soi. Donc ainsi on croit habiter le réel, cependant Rosset montre, que le contact avec celui-ci est exceptionnel et que c'est justement un regard altéré qui peut se mettre en rapport avec la réalité. De telle sorte que l'on peut se demander qui sont qui sont ces

[194] Rosset, *TI,* 43.

personnages qui selon Rosset vivent en dehors des doubles et se mettent en contact avec l'empirisme des êtres ?

D'abord, il trouve cela dans la modification sensorielle de certains personnages ivres, comme c'est le cas du Consul de Lowry, qui plus que s'éloigner du réel ou être affectés par un dédoublement du regard, arrivent à avoir un rapport direct avec les choses, qui se mettent en face d'eux dans la solitude et le mystère. Or on peut affirmer, selon la thèse de Rosset, que le regard de cette forme d'ivresse est rugueux : il ne s'éloigne pas des choses, mais au contraire se concentre sur elles, jusqu'au point d'envisager sa composition plissée qui reste impénétrable. Egalement, Rosset trouve un cas exceptionnel de contact avec le réel, dans la perception de la déception amoureuse. C'est justement l'effet produit par cette situation violente qui permet au déçu amoureux d'avoir un contact privilégié avec le réel : ses illusions sont cassées, son monde doit commencer à nouveau. Or, il est obligé de ressentir le réel dans lui-même, sans faire appel à un double illusoire, donc c'est par ce biais que le déçu amoureux perçoit les choses dans leur singularité (dont on ne laisse pas de percevoir une certaine froideur, d'un monde qui se donne directement). Alors soit par l'altération des sens, que produit certain type d'ivresse, soit par la déception amoureuse, Rosset considère qu'il est possible d'avoir une rencontre avec la simplicité des choses. Ainsi dans les deux cas se produit une forme de désillusion qui donne un goût amer, qui peut être aussi comprise comme une forme de cruauté face à l'existence qui se montre sans raison. Laissons ici la parole à Rosset, pour voir comment il décrit le contact avec le réel du déçu amoureux :

Le réel, c'est-à-dire l'usage qu'on en faisait, n'a plus cours, est tombé en désuétude. Il faudra repartir de zéro, réapprendre petit à petit ce qu'on savait et qu'on a oublié tout d'un coup, récupérer pièce à pièce les lambeaux du réel en attendant d'être en mesure, plus tard, d'en reconstituer l'étoffe. Commencer par les choses simples, faciles, élémentaires : réapprendre, au matin, le réveil (j'existe, il y a un monde aussi qui existe, quelque part autour de moi) ; la salle de bains (il existe des lavabos, il existe de l'eau) ; la cuisine (il existe du café, il existe du sucre). Petit nez-à-nez matinal avec le réel, qu'on n'aurait peut-être jamais rencontré de si près si l'aventure amoureuse ne s'était ainsi brusquement interrompue. [195]

Dans la situation imaginée par Rosset la force de l'événement empêche toute interprétation, toute appropriation du réel à travers le langage ; or son protagoniste ne fait que ressentir un monde qui se donne directement et goûter petit à petit cette nouvelle réalité de la solitude qui était auparavant protégée par l'illusion de la relation amoureuse. Alors il n'y a plus de « doubles » parce que chaque chose s'énonce de manière tautologique, selon la formule : A est A, proposée par Rosset. Ce qui signifie que chaque être est identique à lui-même et sans rapport avec un original (un autre). Ainsi se lever et s'endormir, boire et manger, ainsi que la tasse, l'horloge, le lit, les vêtements, chaque action et chaque chose nous étonnent par leur présence, simple, directe, face à nous, qui restons alors sans paroles ; ce n'est plus le lit qu'on partage avec quelqu'un, ce n'est plus

[195] Rosset, *TI,* 45.

le café du matin, qu'on boit en compagnie de celui ou celle qu'on aime, c'est juste le lit, le café, la maison, sans plus de contenu, sans sentiments ; or dans ces moments de violence du réel, on se sent égal aux choses, pris dans leur état même. On est dans une réalité squelettique, forte d'elle-même ; une réalité qui dans sa cruauté, ne cache rien.

Ainsi à partir de ces deux exemples : un type d'ivresse et la déception amoureuse, on doit accepter que la philosophie de Rosset n'est pas très joyeuse et qu'au contraire elle nous amène à penser les pires des situations pour nous désillusionner d'être à la recherche d'un monde meilleur. Donc sa vision du réel commence à nous apparaître de manière froide et tragique : les humains ne sont pas habitants d'un monde de rêves, ils doivent supporter la vie, qui est chargée des situations très difficiles et surtout insurmontables. C'est à ce point là que l'on ne doit pas oublier la formule poison/pharmakon sur laquelle on revient tout au long de ce travail et à partir de laquelle on se propose de porter un regard sur la philosophie de Rosset : son insistance sur le pire des mondes possibles n'a d'autre intention que de nous préparer à vivre dans le monde réel avec tous les risques qu'il porte. De telle sorte qu'il se propose de donner la santé en nous montrant les pires des scénarios ; ainsi Rosset agit en tant que philosophe tragique : nous faire sortir de l'optimisme et du pessimisme (idées du réel), pour que l'on assume le réel en lui-même (qui est une autre manière d'appeler l'innocence du devenir propre à la philosophie de Nietzsche).

A ces deux possibilités d'être en contact avec le réel, Rosset en ajoute deux de plus (toujours dans le contexte du livre *Le réel. Traité de l'idiotie)*:

l'œuvre d'art et la philosophie.[196] Comme si une manière de pratiquer l'art ou de faire de la philosophie permettait d'aiguiser notre rapport avec le réel. Avant de penser les idées exposées par Rosset, on peut dire d'abord, que l'art est l'axe plus réaliste des humains puisqu'il est toujours du côté de l'expérimentation. Il se produit dans la variation, dans la différence, dans le devenir. L'art est ainsi un contact privilégié avec le réel, parce qu'il ne cesse pas de produire des réalités différentes et de modifier notre perception, l'art porte l'évidence de la mobilité du réel. Egalement, la philosophie, en tout cas la philosophie tragique, se met en contact avec le réel quand il se donne comme but de sortir du monde des idées, et de parler avec les sensations, le corps, l'immédiat. C'est une philosophie qui prend la vie comme champ de réflexion : l'ici comme dit Rosset, sans l'utiliser comme alibi pour penser un ailleurs (monde des idées).

Pour sa part, quand Rosset commente ces deux formes d'accès au réel : l'art et la philosophie, il trouve dans la première l'intention de l'artiste de travailler avec la matière ou bien de nous donner accès à des réalités qui nous sont impraticables. Ainsi, selon lui, l'œuvre d'art est un moyen privilégié de contact avec la « choséité » (l'empirisme des choses) qui ne se donne pas toujours de manière directe, parce qu'elle est occultée par le double. De telle sorte que dans un paragraphe de la nouvelle édition du *Réel et son double* (2008)[197] intitulé « L'abandon du double et le retour à soi », Rosset propose la peinture de Vermeer comme un bon exemple de contact avec la « choséité » du monde, avec la matérialité qu'il montre dans sa richesse et sa vitalité. Ainsi, selon Rosset, Veermer peint des choses et non des événements, parce qu'il donne tellement

[196] Rosset, *TI,* 45.
[197] Rosset, *ER,* 69.

d'attention aux objets qu'il a en face de lui, qu'il arrive à attraper ces instants pour les inscrire dans l'intemporel. Ainsi, après Rosset, Veermer montre le spectacle muet des choses : les couleurs, les textures de la matière où résonne le temps qui passe. Cependant cette capacité que Rosset reconnaît chez Veermer, provient du fait, qu'il le voit comme un peintre où le « moi » a disparu au profit du monde. C'est-à-dire selon Rosset, pour Veermer faire de l'art ce n'est pas une question narcissiste, mais une manière de laisser les traces du monde et de rendre compte de la force des objets. Or, pour arriver, il abandonne son image, qui n'apparaît jamais dans ces tableaux, pour nous donner le goût de regarder la matière en mouvement. Veermer est ainsi un peintre de la matière, des êtres qui se montrent dans leur singularité. C'est dans ce sens qu'avec lui, Rosset peut argumenter que l'art est un moyen privilégié de contact avec le réel, puisque plus que s'occuper des reflets de l'artiste, autoportraits, il purifie notre regard des doubles et attire notre attention sur les choses, qui parfois restent invisibles dans la vie quotidienne.

Enfin, le contact privilégié avec le réel propre à la philosophie, que Rosset esquisse dans *Le réel. Traité de l'idiotie,* va dans le même sens que celui qu'on a indiqué pour l'art : c'est la capacité de parler des choses immédiates. C'est ainsi que Rosset décrit l'existence philosophique comme un perpétuel état artistique, ivre et amoureux : un étonnement presque mystique par l'existence des choses. De telle sorte que l'on voit revenir le matérialisme de Rosset, parce que pour lui, la philosophie ne doit pas rester du côté des idées, des doubles, mais dans la terre, dans l'unicité des choses, or, son travail tel qu'il le fait, c'est de décrire le réel. Mais que nous dit Rosset sur le réel ? En réalité, il n'arrive pas à une élaboration trop complexe du concept du réel, parce que justement, il met en

question toutes les interprétations qui cherchent à se mettre à la place de l'empirisme des choses. Il nous propose des énoncés simples : l'insignifiance du réel ou bien la tautologie du réel, pour soutenir son propre engagement philosophique de ne pas passer du côté des doubles. Donc si l'on a le sentiment qu'avec Rosset on n'apprend pas grand chose sur la « nature » du réel, on doit à la fois reconnaître qu'il y a chez lui, une invitation à se surprendre avec les situations de la vie, à ne pas classer notre regard, à donner la place à la matérialité immédiate, qui parfois passe inaperçue à notre contemplation du monde des idées. C'est dans ce sens que l'on trouve dans ses énoncés du réel, une résonance qui s'approche de la théologie négative : une extase face à l'existence du monde matériel, qui est le seul possible.

3. Le réel comme fusion du nécessaire et du non nécessaire

Alors si à partir de 1976 la pensée de Rosset tourne autour de la question qu'est-ce que le réel ? On trouve dans le contexte de *Le réel. Traité de l'idiotie,* non seulement les arguments autour de la simplicité du réel, mais aussi une nouvelle description : le réel est une fusion du nécessaire et du non nécessaire. Cette approche garde tous le éléments déjà indiqués et se propose, en plus, de signaler le réel comme une composition du hasard nécessaire (terme qui provient de Nietzsche et qui a été bien exalté par la lecture de Deleuze).

Pour clarifier les termes de Rosset, on doit revenir à sa lecture de *Au-dessous du volcan* de Malcolm Lowry. D'abord, il faut se souvenir que Lowry

raconte les dernières vingt-quatre heures de la vie du Consul : tous ces mouvements depuis le matin, dans un constant état d'ébriété, jusqu'au moment de sa mort à la fin de cette journée. Alors, Rosset argumente que toutes les actions du Consul ne se font pas de n'importe quelle manière, mais d'une seule façon, ce qui serait pareil à dire que tous ses mouvements sont nécessairement/non nécessaires. Ainsi chaque pas que fait le Consul, se trouve dans le territoire du hasard, parce qu'il n'est pas prévisible, mais surtout parce qu'il n'a aucun sens ; cependant, comme dans une tragédie, chacune de ses démarches le conduisent directement à sa mort, à la fin de la journée. Rosset nous montre ainsi comment les gestes insignifiants du Consul vont cristalliser une certitude qui se fait évidente à la fin du livre. Dans d'autres termes, on ne peut pas dire qu'il y a un Sens implicite qui conduit les pas du consul (il n'y a pas un sens de l'histoire), cependant, tous ses actes insignifiants et chargés de non-sens prennent un sens à la fin du roman (c'est pareil pour la tragédie *Œdipe roi*). De telle sorte que l'insignifiance qui s'accumule, devient la seule signification possible. Alors, on voit comment l'incertitude totale du matin, quand le Consul est ivre à côté de la piscine se marie à la certitude totale à la fin de l'histoire avec sa mort : on passe ainsi du hasard (un rien où tout peut être écrits), vers le hasard/nécessaire, puisque l'accumulation de gestes hasardeux finit par produire un déterminisme, qui devient complètement nécessaire. C'est la manière à travers laquelle Rosset tente de montrer le travail du hasard qui se donne de manière tellement vague, mais se concrétise dans de formes très précises.

Alors Rosset repère le Consul en train de choisir sa promenade : donc on peut dire qu'il y a une « volonté » qui sélectionne une route, mais uniquement à condition de comprendre que cette « volonté » est complètement dérisoire parce

qu'elle ne fait que lier des actes que ne diffèrent pas des séries hasardeuses. Le Consul n'est pas l'homme en train de choisir son destin, mais plutôt celui qui adopte des gestes au hasard qui compose son destin : il marche, il parle avec quelqu'un, il attend l'arrivée de sa femme… Le soir il boit dans un bar où il rencontrera les policiers que le tueront plus tard. Tous ces actes pouvaient bien ne pas avoir eu lieu, mais ils sont donnés de n'importe quelle manière et d'une seule façon. Ainsi cette expérience du nécessaire/non nécessaire, permet à Rosset d'argumenter sur le caractère insignifiant du réel, qui se donne comme preuve de cette volonté dérisoire qui choisit de n'importe quelle manière. Rosset se souvient de quelques vers d'*Antigone* de Sophocle qui peuvent faire comprendre ce jeu du hasard nécessaire: « ayant tous les chemins, sans chemin il marche vers rien, quoi qu'il puisse arriver. »[198] C'est une description des humains (ainsi que du réel de Rosset), qui en ayant tous les chemins se fait un seul chemin qui va le faire retourner vers le rien (l'indéterminé). Ainsi selon Rosset, les vers de Sophocle remarquent le non-sens implicite à l'action humaine (l'individu provient du hasard, croit se faire un chemin, mais en réalité en restant sous son effet, et ne fait que retourner vers le hasard : ce « rien » indifférencié, d'où il est né).

Alors le caractère insignifiant du réel provient précisément du couplage des antinomies telles que : déterminé/indéterminé, hasard/nécessité, nécessaire/non nécessaire, de toute façon/d'une certaine manière. C'est justement le caractère fortuit et nécessaire qui donne l'insignifiance du réel: il n'y a pas de sens, celui-ci pouvait être de n'importe quelle manière, mais est donné d'une certaine façon. Alors l'insignifiance du réel est avant tout, l'absence de sens : il n'y a pas un sens caché dans l'élection du Consul; donc si le hasard se fait

[198] Rosset, *TI,* 21.

nécessaire, c'est à partir de gestes insignifiants. De telle sorte que des termes tels que destin ou finalité ne sont que la mise en forme du hasard. Alors avec Rosset on voit s'effacer l'opposition hasard et destin parce qu'on se fait un destin, à partir des gestes involontaires (fortuits). Ainsi il n'y a ni cause ni finalité, ce qui annule toute idée de sens, mais il n'y a pas non plus un sujet qui agit, puisque comme on disait auparavant, toutes ces décisions sont dérisoires et absentes de raison. Or, dans aucun cas on se trouve avec une conscience individuelle qui agit, mais plutôt avec l'activité du hasard.

Ainsi selon Rosset, la réalité c'est une composition *incertum* et *certum,* comme le clinamen de Lucrèce : un contact indéterminé des atomes qui cependant prend des formes très précises. Le réel sort de l'ensemble des alternatives à partir d'un geste involontaire qui s'impose comme unique; c'est l'imprévisible qui finit par être « oui » : le réel c'est le rien (hasard) qui se transforme en tout. C'est le geste arbitraire, qui après d'être fait, devient la seule vérité : c'est le hasard nécessaire.

Alors Rosset rend visible la transition du hasard vers la nécessité à travers de récits où le futur est derrière et le passé devant nous : comme c'est le cas d'Œdipe roi et du Consul de Lowry (deux exemples pour comprendre comment se donnent l'accumulation du fortuit). C'est ainsi qu'avec l'insignifiance du réel on voit surgir le sentiment tragique (inévitable) de l'existence, parce que tout se produit dans une certaine « gratuité », et se tourne, ensuite, la seule réalité de l'individu. Cette insignifiance du réel déclenche un sentiment tragique parce qu'on croit reconnaître un sens dans nos actions, et par conséquent une certaine familiarité, mais en réalité ils sont indifférents et par conséquent condamnés à disparaître. Insignifiant/signifiant, couple implicite et très tragique, qui parcours la

vie : l'être surgit du hasard, devient nécessaire, et puis il retourne à nouveau au hasard (l'indifférencié et indéterminé). Ou bien pour Rosset le réel nécessaire/non nécessaire est remarquable quand on se trouve avec la condition de l'humain : en comptant avec tous les chemins, il est démuni de chemin. Alors dans cette vision du réel propre à Rosset, on peut voir également un élément cruel puisque l'idée de sens est complètement la mise en question: du monde et de notre propre existence, pour nous mettre face à l'arbitraire, pour nous laisser avec les valeurs propres d'une philosophie tragique, sous l'empreinte de Rosset: irresponsable, irrémédiable et indispensable. Ainsi on voit comment cette conception du réel reprend des aspects déjà étudiés par Rosset : non seulement ses élaborations du tragique, mais aussi ses inquiétudes sur le hasard à travers lesquelles il n'avait autre intérêt que démontrer l'insignifiance de l'humain à la fois exalter les forces qui le surpassent. Cependant, Rosset ne tombe pas dans le pessimisme d'un individu que souffre pour être dans les mains du hasard, au contraire, il emphatise l'élément différentiel propre à la condition du hasard : le réel est une variation à jamais. De telle sorte que si sa réalité est insignifiante, elle n'est pas monotone. Donc, il est nécessaire de revenir sur les aspects à partir desquels Rosset construit cette vision du réel :

> **1) toute réalité est nécessairement quelconque, - oui, hormis le fait de sa réalité même qui est l'énigme par excellence, c'est-à-dire tout le contraire du quelconque ; 2) toute signification accordée au réel est illusoire, le hasard suffisant à tout expliquer, - oui, mais en précisant que le hasard rend compte du réel en tant qu'il advient,**

nullement en tant qu'il est ; 3) il n'y a pas de secret de l'Histoire, - oui, mais il y a un mystère de l'être. [199]

Le premier point, l'énigme du réel, laisse en suspens « la nature » de la réalité, puisque l'on revient sur la question, pourquoi elle se produit-elle d'une certaine manière ? De telle sorte qu'on habite dans une dimension qui reste complètement inconnue. C'est par cette forme d'argumentation que l'on trouve chez Rosset une récusation à toute explication ou interprétation, donc il préfère proclamer un mystère qui reste impénétrable. Et c'est bien une énigme, puisque l'on ne trouvera jamais les formules pour savoir comment le hasard devient nécessaire. Mais tout de suite, le réel est le contraire de quelconque parce qu'au moment où il existe, il nous apparaît comme absolument nécessaire et inchangeable par une autre réalité.

Le deuxième point indiqué par Rosset annule comme on l'avait déjà précisé, l'idée de signification du réel. Ce qui implique qu'il n'y a pas de sens à découvrir, qu'il n'y a pas un chemin ni pour l'humanité, ni pour chacun de nous et, en contrepartie, c'est seulement avec « le hasard » qu'on doit compter. De telle sorte que s'il y a d'une part la signification ou le sens du réel – arguments d'ordre rationaliste -, d'autre part, il y aurait le hasard. C'est dans cette mesure que l'appréciation du réel propre à Rosset est antimoderne, parce que si la modernité

[199] Rosset, *TI,* 40. Cela montre à nouveau les liens entre Rosset et Nietzsche, qui écrivait « La "chose en soi" reste totalement insaisissable et absolument indigne des efforts dont elle serait l'objet pour celui qui crée un langage. Elle désigne seulement les rapports des hommes aux choses, et pour les exprimer il s'aide des métaphores les plus audacieuses. Transposer une excitation nerveuse en une image ! Première métaphore. L'image à son tour transformée en un son ! Deuxième métaphore. Et chaque fois, saut complet d'une sphère à une autre, tout à fait différente et nouvelle ». Friedrich. Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral,* Paris, Gallimard, 2009, p. 11-12.

est à la recherche du sens (à la manière de la dialectique hégélienne), il ne fait que mettre en soupçon toute idée de signification et exalter le hasard, tel que le faisaient les tragédies anciennes (les décisions arbitraires des dieux). Dans les termes de Rosset, le Sens est une autre représentation du double (vision téléologique) et une forme d'illusion qui ne supporte pas l'intervention du hasard. Alors dire que le hasard « advient » du réel, c'est comprendre sa visibilité uniquement quand il a cessé d'agir : c'est dans la cristallisation d'une réalité que le hasard existe. Ainsi le hasard seul, c'est le « rien » dont nous parlait Rosset dans *Logique du pire,* et le hasard/nécessité, c'est le réel.

Enfin, le troisième point que nous indique Rosset : « il n'y a pas secret de l'Histoire », met en question tous les sens téléologiques de l'Histoire vers une fin, où se révélerait une « vérité ». Sens de l'Histoire qui dans le cas de Hegel devait arriver avec la complétude dialectique où justement n'existerait plus le tragique ; et l'on se donne définitivement au Réel (l'Idée qui viendrait à remplacer le réel sensible). Pour sa part, Rosset modifie la formule : il n'y a pas un secret de l'Histoire (sens caché à découvrir), mais un mystère de l'être : que l'on peut traduire également comme un mystère du réel, parce comme on a dit, Rosset n'oppose pas l'être au réel, mais forme une unité avec eux. Donc on ne peut pas savoir par quel biais le hasard devient nécessaire, ni savoir non plus comment un être existe. Alors c'est précisément par l'acceptation de ce mystère que Rosset arrive à une définition tautologique du réel qui a ses dettes avec la répétition différentielle et la théologie négative : on tombe dans une extase mystique quand on perçoit que le réel est le réel et l'être est l'être, non pas comme identités, mais comme différences. Ainsi chaque fois que l'on énonce le réel ou l'être, on est en

train d'indiquer non pas des essences, mais des variations du réel et de l'être, or on n'est pas dans une logique du même, mais dans une logique de l'altérité.

4. La tautologie du réel

Si le réel a été indiqué comme unique, simple, insignifiant, Rosset tente une nouvelle interprétation pour interpeller un regard complexe et insister sur sa simplicité, et débouche ainsi sur la tautologie. Dans cette dernière manière d'exprimer le réel on peut trouver une synthèse des précédentes tentatives et un sentiment jubilatoire, puisque enfin se donne à vivre le réel tel qu'il est. Ainsi après plusieurs années (1976-1997) consacrées à réfléchir sur le réel, Rosset accepte que toutes ses intentions de pensée puissent être regroupées sous cette formule tautologique : le réel est le réel ou A est A.

D'abord, Rosset nous indique à travers cette formule reprise de Fichte, mais détournée du sens que lui donnait le philosophe allemand, une nouvelle manière d'annuler les doubles et insister encore sur le fait que le réel ne peut pas s'expliquer en dehors de lui-même. Alors paradoxalement, Rosset construit un principe d'identité pour arrêter toute tentation d'expliquer le réel à partir d'autre chose qui pourrait supplanter sa singularité. De telle sorte que pour éviter de mettre dans l'ici (le réel), un ailleurs (le double), il prend le risque de bâtir une formule tautologique : A est A, qui donne l'impression qu'il retourne à une philosophie du même. Mais cela est-il possible ? Est-t-il concevable que Rosset revienne sur une philosophie de l'identité quand toutes ses études précédentes

cherchent la différence ? Comme l'on verra, c'est un risque qu'il accepte, qui l'amène à une philosophie devenue simpliste, mais qu'il arrive à sauver avec la figure du « démon ». C'est justement ce terme qui va lui permettre d'échapper à un principe d'identité fixe, et d'introduire la différence. Ainsi le « démon de l'identité »[200] c'est la variation à l'intérieur du même. On verra dans quels termes Rosset s'explique et comment ses travaux sur le tragique et le hasard restent d'actualité dans ces dernières études.

D'abord, il faut signaler que Rosset replie l'idée du réel sur lui-même, pour éviter toute tentation de mettre une idée différente à sa place, cependant ce pari tautologique le conduit paradoxalement à exalter la richesse du réel. Alors si depuis son premier livre on a vu chez Rosset une récusation à toute sorte d'explications ou interprétations: le tragique, le hasard, le réel sont inexplicables, il arrive à une fermeture de sa pensée avec la formule le réel est le réel ainsi comme A est A ou bien l'être est l'être, donc il n y rien de plus à ajouter. De telle sorte que si cette tendance de sa pensée est déjà visible dans *Philosophie tragique,* il prend une ampleur majeure à partir de *Le réel est son double* où il se donne comme tâche de mettre en question tout ce qui n'est pas réel ; mais le problème est que si le réel n'est pas définissable, on ne peut pas bien savoir comment rester avec le réel. Et c'est peut-être une des raisons parmi lesquelles, ce livre fait avant tout une description des « doubles » (les illusions), sans bien rendre compte de son opposé le réel. Ainsi Rosset recommence un parcours intellectuel, où l'absence de définitions est la norme, puisqu'il ne considère pas que la différence, soit définissable (cas du tragique, le hasard ou le réel). Donc avec cette tendance, on arrive à ses derniers travaux où Rosset cherche à se débarrasser de tous les

[200] Rosset, in *ER,* 309.

discours qui occultent le réel (que nous tentons de comprendre comme l'empirisme de l'immédiat), qu'il invite à penser avec la formule le réel est le réel. Alors c'est justement par ce travail de synthèse, remarquable dans ses textes : *Démon de la Tautologie, Le Démon de l'identité* ou bien *Principes de sagesse et de folie* (1997), que Rosset considère avoir annulé définitivement la figure du « double ». On est passé ainsi du monde des illusions, vers le monde du réel, par le biais d'une définition, qui justement n'est pas une définition, parce qu'elle ne fait que se répéter, mais qui pour Rosset est le seul moyen d'indiquer la « non nature » du réel. Il s'exprime dans les termes suivants :

> **C'est pourquoi il est vain de demander à la philosophie une autre et plus précise définition du mot « réel », puisque celui-ci ne peut être défini que par son fait même d'être réel, ce qui constitue certes une sorte de définition mais une définition qui, si elle est recevable et la seule à l'être, est également tellement « minimaliste » (et aussi « nominaliste » puisque associant l'idée de réalité à celle de singularité, à l'instar des nominalistes médiévaux) qu'elle ne peut que décevoir ceux qui attendraient d'une définition du réel un supplément d'information philosophique.** [201]

Rosset parle au nom de la philosophie quand il donne la formule le réel est le réel, donc il considère avoir rencontré la définition plus exacte du réel, semblable à celle présente à la base de l'ontologie : l'être est l'être. Donc dans

[201] Rosset, *DI,* 334.

chacune de ses formules, Rosset voit plutôt l'étonnement et le mystère face à l'existence de quelque chose qui pouvait être différente ou n'avoir jamais existé. Rosset est conscient de décevoir avec une définition tautologique du réel, mais il a la tendance à tromper les attentes de ceux que cherchent des informations supplémentaires. Or parmi les perceptions que l'on peut donner de sa philosophie, on peut indiquer celle de la désillusion qu'il renforce chaque fois qu'on lui demande de donner de réponses précises.

Cette singularité du réel, Rosset la lie cette fois-ci au nominalisme médiéval. Cette approche, sur laquelle il ne reviendra plus, récuse les universaux d'Aristote et les Idées éternelles de Platon, pour reconnaître seulement les singularités des existants et refuser toute existence aux concepts qui les nomment. Pour le nominalisme, le langage ne fait qu'exprimer les idées mentales que nous nous faisons des choses. Par exemple quand on dit Chien, on n'énonce pas tous les chiens, mais seulement celui auquel on se réfère lorsqu'on parle. Donc si Rosset s'approche de la vision nominaliste c'est précisément parce qu'elle permet d'abandonner les doubles (Idée, Universaux) et de tourner le regard vers les choses immédiates. Ainsi Rosset récupère les singularités propres aux nominalistes pour penser la présence des êtres, pour se mettre en contact avec l'empirisme des choses.

Cependant, il ne faut pas oublier que Rosset ne voit pas dans l'approche du réel une question de langage ou l'intervention d'une subjectivité, donc il ouvre un troisième biais : le réel se montre en dehors de toute volonté humaine. Alors, pour revenir sur nos idées, il y a : 1) le Réel des Idées platoniciennes et des universaux aristotéliciens ; 2) le réel singulier élaboré à partir de l'esprit d'un observateur, vision propre au nominalisme ; 3) enfin, la formule de Rosset, le réel

est le réel. Rosset récupère la singularité des choses du nominalisme, donne, pour ainsi dire, une autonomie au réel, qui ne dépend ni du langage, ni de la volonté humaine pour apparaître (c'est le monde ci).

Mais d'où provient la définition de Rosset : le réel est le réel ? Alors si l'on continue à réfléchir à cette question, on trouve dans *Le démon de l'identité,* le débat qu'il entame avec Wittgenstein en ce qui concerne la tautologie. Ainsi dans le *Tractatus logico-philosophicus,* Rosset se rend compte que Wittgenstein décrit la tautologie comme « simple pauvreté du discours »[202]. Donc pour mieux comprendre la perspective de Wittgenstein et savoir comment il arrive à une telle conclusion, Rosset insiste sur trois aspects fondamentaux à propos de la tautologie, donnés dans le *Tractatus* : 1) une proposition creuse et vide qui à la limite ne constitue pas une proposition ; 2) elle est un modèle de vérité ; 3) elle est le contraire d'un principe de réalité, puisque elle ne représente pas la réalité sinon n'importe quel état de choses.[203] Il nous faut revenir sur chacun de ces points pour comprendre les raisons pour lesquelles Rosset abandonne la vision de Wittgenstein sur la tautologie et adhère à une ligne plus ancienne, celle qui vient de Parménide. D'abord, à propos du premier des aspects de Wittgenstein, selon Rosset, la tautologie serait contraire à une proposition, c'est-à-dire qu'elle arrive justement à énoncer *rien*. Elle est un arrêt de la pensée pour deux raisons : ou bien elle se consacre à produire une vérité absolue, ce qui serait ne rien dire parce que c'est seulement dans la confrontation avec la fausseté que la vérité se montre, ou bien la tautologie n'énonce rien parce elle se contente seulement de répéter, sans

[202] Rosset, *DI,* 312.
[203] Rosset, *DI,* 313-318.

ajouter des nouvelles informations. De cette manière la tautologie est complètement mise en question.

En deuxième lieu : la tautologie est un modèle de vérité, ce qui signifie qu'elle est revendiquée. Donc cette expression philosophique porte un impérialisme que l'on voit apparaître chaque fois que l'on énonce la proposition : « Il en est ainsi », qui n'est autre, qu'une forme générale de l'expression particulière de la tautologie. Alors Rosset trouve que chaque fois que la philosophie s'énonce par des tautologies, elle dit vrai, et pour cette raison le départ de la réflexion philosophique est tautologique, sans donner possibilité de récusation : c'est le cas de la formule l'être est l'être. De telle sorte que : « il n'y a dès lors plus moyen d'échapper à l'alternative : ou parler de façon tautologique et dire vrai, ou parler en s'écartant de la tautologie et dire faux »[204] Dans tous les cas et dans tous les mondes possibles la tautologie reste vraie, et c'est dans cette mesure, qu'elle reste un modèle d'énonciation certain. Or Rosset trouve que cette caractéristique de la tautologie est acceptée même par Wittgenstein, que cherche à démontrer la pauvreté de la tautologie et la vanité de ceux qui attendent sa richesse.

Troisième point : la tautologie est le contraire d'un principe de réalité. Ainsi bien qu'elle soit un modèle de vérité, Wittgenstein, selon Rosset, ne la trouve pas comme un moyen de s'approcher de la réalité. De telle sorte que c'est précisément cette logique d'égaler une chose avec elle-même, qui neutralise toutes les représentations et empêche d'arriver à une définition du réel. On est conscient qu'à ce point là, Rosset prend ses distances avec Wittgenstein, puisqu'il pense le contraire : que la tautologie est la description plus exacte du réel. C'est elle qui

[204] Rosset, *DI,* 314.

permet de se contenter de la chose, sans penser que cela qu'on a en face est un copie ou une reproduction d'un original, qu'il faut remplacer à long terme. Par conséquent, la tautologie est l'expression de la complétude de l'être et de la réalité suffisante. De cette manière Rosset revient sur la théorie de Wittgenstein, pour argumenter à l'inverse de celui-ci : donner toute l'autorité à la tautologie et la changer non seulement dans une moyen d'accès à la connaissance, mais aussi dans une alternative pour indiquer ce contact avec l'empirisme du monde qui est très difficile à saisir. Pour finir, on veut revenir sur le « démon » de Rosset. Il faut indiquer que deux de ses livres font allusion à cette figure : *Le démon de la tautologie* et *Le démon de l'identité*. Donc il semble qu'elle est très importance pour construire le lien : réel=tautologie. Alors à propos de cette présence au cœur même de la tautologie, Rosset s'explique :

> **Tel est bien le secret que recèle la tautologie et que l'on pourrait appeler son « démon » ou encore le « démon de l'identité » - au sens d'ensorcellement ou de cercle magique : que tout ce qu'on peut dire d'une chose finisse par se ramener à la simple énonciation ou re-énonciation, de cette chose même.** [205]

Il faut insister sur le fait que Rosset n'est pas pris par une philosophie du même : il ne s'occupe dans aucun cas, de défendre des entités éternelles. Au contraire, il pense le réel à partir de la mobilité et du changement, donc sa philosophie ne tombe pas dans le piège du double parce que justement cette figure est fixe et isolée du monde empirique entant que Rosset prend en main la

[205] Rosset, *DI,* 347.

tautologie pour produire le contact avec le réel. Pour mieux se faire comprendre Rosset cite Borges[206] chez qui il trouve comment une représentation peut coïncider avec le réel, au point que la première disparaît au profit du deuxième. C'est ainsi que l'élaboration d'une carte peut arriver à une telle perfection qu'elle cesse d'être une représentation du territoire, pour devenir la forme exacte de celui-ci : de telle sorte que la carte de l'empire et le territoire de l'empire finissent par être un seul. Alors c'est justement cette unité qui intéresse Rosset et qu'il indique comme « ensorcellement » : l'annulation de la représentation qui n'implique pas un acte de pauvreté, mais au contraire, s'ouvre à tous les arguments et contre arguments. Donc selon Rosset, s'il y a un étouffement de la philosophie, il ne provient pas de l'énoncé tautologique (que l'on a l'impression qu'il pense comme une décantation de la pensée), mais justement de cette prolifération d'arguments qui ne se contentent pas de la tautologie.

Alors le travail du « démon » se produit dans l'annulation des doubles, et dans la rencontre avec le réel. Réel dont on a l'impression, qu'il n'existe pas pour Rosset dans le discours philosophique, mais plutôt dans le monde empirique ou dans la musique. De telle sorte que si comme on a dit « le démon » introduit de la différence, il se donne dans l'expérience d'entendre et vivre des sensations qui ne sont pas en rapport avec d'autres mondes, mais pensés comme perceptions complètes d'un goût pour l'immédiat qui devient à jamais différent. Enfin, le « démon » est une autre manière de penser « l'innocence du devenir » de Nietzsche : l'expérience du présent et la singularité de l'immédiat.

---

[206] « De la rigueur scientifique », in *L'Auteur et autres textes,* Gallimard, coll. « L'imaginaire », p. 197-198.

5. Parménide comme penseur de la tautologie de l'existence immédiate

Après avoir mis en valeur la tautologie, et récupéré les aspects qui l'intéressent dans l'approche wittgensteinienne, Rosset revient sur autre tradition plus ancienne de la tautologie, qui selon son avis, donne à celle-ci toute la puissance pour énoncer le réel. Il s'agit de Parménide, chez qui Rosset trouve la première sentence tautologique dans la proposition : « ce qui existe existe, et ce qui n'existe pas n'existe pas. » [207] Non seulement Rosset trouve ici la définition la plus précise du réel, mais aussi avec une manière d'unifier l'être et le réel à travers une seule sentence. Alors si l'on revient sur sa lecture, on trouve que Rosset envisage dans *Le Poème* de Parménide, non pas seulement le point de départ de l'ontologie, mais aussi un hommage à l'existence. Pour mieux comprendre comme Rosset arrive à cette approche qui semble inconcevable et surtout à contre-courant des autres interprétations, nous voulons revenir sur les aspects fondamentaux de sa lecture. Pour commencer, on doit reprendre le fragment choisi par Rosset et qui devient la pierre de touche de son interprétation. C'est le fragment VII du *Poème* de Parménide :

> ***Il faut dire et penser que ce qui est est, car ce qui existe existe, et ce qui n'existe pas n'existe pas : je t'invite à méditer cela.***

[207] Rosset, *PSF,* 271.

Tu ne forceras jamais ce qui n'existe pas à exister. [208]

Rosset qualifie ces sentences de paradoxales et terrifiantes. D'une part, paradoxales parce qu'elles partent du principe que les humains ont tendance à admettre plus facilement cela que n'existe pas, que ce qui existe. Ou bien ils croient que des choses inexistantes ont de l'existence et par cette voie, ils mettent de l'irréel dans le réel. Alors ces premiers vers ont pour Rosset un but: remarquer et discerner clairement entre ce qui existe et ce qui n'existe pas pour ainsi attaquer la tendance de la plupart des humains à mélanger les deux terrains. C'est ainsi que pour énoncer cette vérité irrécusable, Parménide, selon Rosset, prend main de la tautologie, pour empêcher que du non-être ne s'introduise dans l'être. Ce qui lui permet aussi d'affirmer, que Parménide avait l'intention – comme le ferait Lucrèce quelques siècles plus tard – de désillusionner ceux qui croyaient à l'existence de choses inexistantes.

D'autre part, terrifiantes parce que ces sentences confrontent les humains à une réalité sans leur donner l'alternative d'y échapper. Or pour Rosset le fragment de Parménide est le constat d'une vérité irréfutable : l'existence du réel que l'on ne peut pas contourner. De telle sorte que Rosset veut démontrer, à différence de la tradition, que Parménide est un matérialiste, qui peut bien être à côté de Lucrèce : tous les deux parlent de la nature des choses. Ainsi la Déesse avec laquelle commence *De rerum natura* se réclame l'annonciatrice d'une vérité implacable : la condition des êtres, soumis au temps et à la destruction. Egalement

[208] Rosset, *PSF,* 253.

dans la Déesse du *Poème* de Parménide qui formule « … ce qui est est … », Rosset ne reconnaît pas l'allusion à autre monde, mais plutôt une proposition très matérielle : il n'y a que la réalité que l'on a en face. Donc Parménide et Lucrèce ne parlent que de la singularité de ce qui existe ici et maintenant, *hic et nunc*. Ce qui pour Rosset produit un sentiment terrifiant puisqu'il n'y a pas manière d'échapper à un ailleurs, sans autre alternative que d'accepter le monde.

Alors Rosset revient sur les caractéristiques de l'être de Parménide qui ont permis de l'interpréter comme le fondateur de l'ontologie : inchangeable, impérissable et immobile. Toutefois, sont ces mêmes caractéristiques vont lui permettre de faire une approche complètement éloignée de l'ontologie et de reconnaître chez Parménide une description de l'existence qui insiste sur la condition du réel : sans passé et sans avenir, mais ici et maintenant. Or toute réalité, prise dans l'instant, est suffisante en elle-même, sans relation avec le passé ou le devenir. Ainsi pour Rosset rien dans le *Poème* ne permet de voir la séparation entre l'être et l'étant, puisque si cela était le cas, Parménide serait faux au départ : il dirait deux choses et pas une seule, donc il serait à l'antithèse de la tautologie. Alors si comme le suggère Nietzsche, Parménide nie l'expérience sensible, il aurait dit l'être = l'être + le monde sensible, ce qui implique une duplication. Donc il aurait écrit le *Poème* en opposition à quelque chose qu'il n'admet pas, et qui serait du « non-être : le monde sensible. Donc Rosset incite le lecteur à choisir entre deux visions de Parménide :

> **Il faut ici choisir. Ou bien l'être n'est pas tout l'être, et Parménide se trompe dès le début. Ou bien l'être est tout l'être, et alors il**

englobe toute espèce d'existence, pour s'y confondre nécessairement. [209]

De telle sorte que si l'on préfère la lecture de Rosset à celle de Nietzsche, on doit entendre dans l'être de Parménide, un constat de l'existence dans sa totalité, compris comme l'intensité du moment présent (ce qui est, est). Ainsi pour Rosset, chaque fois que Parménide nie le devenir, il ne fait qu'affirmer le présent de chaque chose qui se met en face de lui et par conséquent, donner toute la place à l'existence. C'est par ce biais, que Rosset arrive à voir l'unité être = réel, parce dans l'être parménidien, il reconnaît une description du réel, en tant qu'empirisme de l'immédiat. Donc c'est à partir de cette nouvelle lecture de Rosset, que Parménide devient matérialiste et que l'être est synonyme du réel.

C'est précisément parce que Rosset envisage Parménide comme un empiriste, contrairement à toute la tradition qui le considère depuis Platon comme le père de la métaphysique idéaliste, que l'on peut revenir sur notre idée de la répétition différentielle, ou d'une conception de l'identité qui rassemble l'un et le multiple, sans les regarder comme des oppositions : c'est l'instant présent dont on constate l'existence de l'être singulier, qui dans le moment d'après a disparu, sans jamais revenir. Dire que l'existence est un constat *in situ* de l'être, sans passé et sans avenir, et uniquement dans l'instant présent, peut s'approcher sans grande difficulté de la propre définition de Rosset : le réel est le réel. Tous les deux, Parménide et Rosset, font un constat de l'existence de « quelque chose », sans l'opposer à une entité différente d'elle-même : le café, la table, le livre. Ces

[209] Rosset, *PSF,* 259.

choses sont des réalités empiriques sur lesquelles on ne peut pas donner des explications, mais justement contempler leur existence.

Donc pour Rosset, Parménide n'est pas le fondateur de l'ontologie, mais celui qui confirme l'existence des choses sans aller à la recherche d'un arrière mondes. Parménide, est pour Rosset, celui qui parle des instants présents, qui s'émeut avec ce qu'il regarde, et finit par l'éprouver avec une formule tautologique. De telle sorte que l'on remarque ici, la même « extase » que l'on a décrit au départ, propre à Angelus Silesius - face à l'existence de la rose qui est sans pourquoi -, et celui que l'on trouve dans le regard de Parménide. Or, ce n'est pas de l'ontologie, de l'éloignement du monde dont on parle, mais de la simplicité de celui qui observe le monde. Ainsi Rosset ne cherche pas un principe d'identité fixe ni avec la tautologie, ni avec son approche de Parménide, mais à échapper définitivement aux fantômes du double qui selon son avis, ont peuplé le réel.

Pour Rosset il n'y a chez Parménide ni de la métaphysique idéaliste, ni de la transcendance, mais seulement la réalité immédiate. Or, sa lecture va à contre-courant de celles qui trouvent précisément chez Parménide le premier à avoir énoncé l'Être. Pour faire contraste avec les idées de Rosset, on propose ici de revenir à Nietzsche, qui envisageait chez Parménide une négation du devenir d'Héraclite. D'abord, Rosset ne cherche pas à démontrer que Nietzsche se trompe,[210] mais plutôt à ajouter une nouvelle réflexion sur *Le poème* de Parménide qui peut être aussi d'incertaine que celle que l'on connaît habituellement. Pour commencer, Rosset considère que la vision de Nietzsche sur Parménide est anachronique puisqu'elle est prise par l'Idée fixe de Platon et

[210] Rosset, *PSF,* 258. Rosset pense à Platon, Nietzsche, Heidegger, Jean Beaufret, sans prendre la peine de les récuser, Rosset propose lecture différente de Parménide.

d'Aristote, apparue un siècle et demi plus tard que celle du philosophe présocratique.

Il faut se souvenir que Nietzsche propose le débat dans son livre *La philosophie à l'époque tragique des Grecs,* [211] où il oppose le devenir d'Héraclite à l'être de Parménide. Ainsi pour Nietzsche, si Héraclite pouvait dire que l'être peut être non-être à la fois, pour sa part, Parménide arrive à la négation du devenir par l'immobilisme de l'être quand il énonce que ce qui existe existe, et ce qui n'existe pas n'existe pas. De telle sorte que si dans l'être, on peut ne pas avoir de non être, c'est parce que Parménide récuse complètement le devenir. Alors selon Nietzsche, si Héraclite envisage l'être en tant que variation et comme un flux qui ne cesse pas de couler, pour Parménide l'être est une essence qui ne change pas. De telle manière que Parménide est celui qui a sacrifié l'empirisme des choses du monde, qui sont en mouvement, en devenir, pour élaborer et après sauvegarder, l'idée de l'être. Pour Nietzsche, Parménide est celui que s'occupe uniquement d'un concept froid : l'être, une abstraction qui n'explique rien et reste sans rapport avec la vie. Et il poursuit:

> **Parménide, dans sa philosophie, laisse préluder le thème de l'ontologie. L'expérience ne lui a fourni nulle part un être semblable à celui qu'il imaginait, mais du seul fait qu'il pouvait le penser, il a conclu qu'il devait exister. Cette conclusion repose sur le présupposé que nous possédons un instrument de connaissance**

[211] Gallimard, 1975.

qui pénètre l'essence des choses, et qui est indépendant de l'expérience. [212]

Il signale Parménide comme le fondateur de l'ontologie parce qu'il crée un concept qui n'est pas fourni par l'expérience. Il intellectualise la pensée philosophique et la charge avec ses propres idées, contribuant ainsi à la séparer de l'empirisme du monde. Or, dans la proposition : l'être est l'être, Nietzsche ne trouve pas un instrument de connaissance, comme le fait Rosset, mais plutôt son occultement à partir d'un concept dépourvu d'expérience. Ainsi Nietzsche trouve chez Parménide, tous les aspects qu'il récuse pour la philosophie : l'absence d'expérience, la création d'un concept abstrait, la séparation de la pensée et du corps, et la séparation entre les idées et le monde sensible. Alors Nietzsche ne reconnaît pas dans le concept de l'Être propre, selon lui, à la pensée parménidienne, une contribution à la vérité philosophique, mais juste une réflexion intellectuelle qui n'ajoute rien à la connaissance du monde. Donc dans beaucoup d'aspects, la pensée de Nietzsche est à l'opposé d'une ontologie : une philosophie du devenir, une philosophie du corps, une philosophie qui inclut l'empirisme et par conséquent, l'expérience, une philosophie du sensible. Rosset inclut tous les aspects propres à la philosophie de Nietzsche dans sa conception du réel, cependant, malgré son « esprit » nietzschéen, il ne se met pas en opposition à Parménide, mais il trouve dans celui-ci un moyen d'enrichir sa lecture du réel.

Alors Rosset détache Parménide du lien avec Platon et le met du côté de l'empirisme philosophique. Il trouve que dans la proposition l'être est l'être il y a

[212] Nietzsche, *La philosophie à l'époque tragique des Grecs,* Paris, Gallimard, 1975, p. 49.

de l'expérience : que Parménide regardait le réel et le décrivait *in situ.* Or Rosset confirme cette idée quand il nous montre l'opposition entre Parménide et Platon. Alors si Parménide est celui qui affirme l'existence, Platon est celui qui affirme le non-être, le double, au sens où le comprend Rosset. Pour soutenir son point de vue, Rosset reprend un passage du *Sophiste* de Platon :

> **…où l'Etranger d'Elée, se retournant contre son propre camp philosophique, invite Théétète à réfuter la maxime canonique de l'éléatisme et à commettre ainsi le fameux « parricide » à l'égard de Parménide. Ces formules déclarent qu'« il faut que ce qui n'existe pas existe en quelque façon » (*Einai pôs ta mè onta dei)* et qu'« il nous est nécessaire de forcer ce qui n'existe pas à exister sous quelque rapport » (*anagkaion èmin […] biazesthai to te mè on ôs esti kata ti), [Sophiste, 240e et 241d],* cette seconde formule prenant le contrepied littéral de ce qu'enseignait Parménide dans le fragment VII de son *Poème :* « Tu ne *forceras* jamais ce qui n'existe pas à exister. [213]**

Selon Rosset, Platon récuse Parménide, et se met ainsi dans le pôle opposé du philosophe présocratique : il est l'inventeur des idées fixes, des abstractions sans rapport avec l'expérience. Si dans la tautologie de Parménide, Rosset trouve un principe de vérité, dans l'intention de Platon de forcer ce qui n'existe à exister, il reconnaît des mots insensés qui ouvrent la porte à tout type de folie philosophique. Rosset décrit comme folie philosophique cet effort

[213] Rosset, *PSF,* 292.

d'introduire du non-être dans l'être, c'est-à-dire dématérialiser le réel et évidement l'existence, au profit d'une abstraction : le non-être. Or quand Rosset disait que le double c'est passer à côté du réel pour habiter des arrières mondes, il pouvait bien avoir en tête la phrase de Platon de forcer ce qui n'existe pas à exister. Ainsi le double c'est le non-être, selon la logique de Rosset, qui s'oppose au réel. Il prend forme dans toutes les illusions qui s'inventent un grand nombre d'humains pour écarter le réel : l'empirisme de l'existence des choses.

Ainsi si selon Rosset, les paroles de Parménide sont claires, elles sont changées par d'autres plus insensées, où ce qui n'existe pas, peut d'une certaine manière, exister. Alors cette modification est pour Rosset, une manifestation de folie, puisqu'en s'écartant le réel, il donne de la validité à une irréalité en dehors des paramètres spatio-temporels. Donc selon Rosset, Parménide se rallie au réel et Platon se rallie à l'irréel. Parménide est dans le monde, et dans cette mesure il peut dire « ce qui existe, existe », tandis que Platon n'accepte pas le monde et s'en invente un autre : celui des idées, où le non-être devient être. Alors pour le dire d'une manière plus extrême, l'ancien philosophe de l'ontologie, devient avec Rosset un philosophe du corps, parce qu'il ne s'occupe que de la vitalité et de la matérialité de ce qu'il peut regarder ; aussi il est à l'opposé de toute métaphysique. Alors Rosset revisite l'histoire de la philosophie et la transforme ? Il faut dire qu'après 1976, Rosset fouille rarement l'histoire de la philosophie. Donc l'on peut indiquer uniment deux cas ponctuels : *La Force Majeure* où il propose une lecture de Nietzsche à partir du concept de « béatitude » et *Principes de sagesse et de folie* où il suggère cette lecture de Parménide. Alors sans forcement être d'accord avec lui, on constate le déplacement qu'il propose autour de la naissance même de l'ontologie et de l'empirisme. Ainsi avec l'intention de

renforcer sa vision matérialiste de Parménide, Rosset indique comment la proposition « ce qui existe, existe », permet une approche avec l'immédiat. Il le signale dans le passage suivant :

> **La réalité du café est celle de celui que je bois en ce moment, la réalité du Parthénon est celle des ruines que je visite aujourd'hui à Athènes. Pour le dire en bref, et faire un apparent paradoxe : *aucune réalité n'a jamais été sujette à l'altération, au passé ou au devenir.* Exister revient à être soi-même et soi maintenant, - ni autre, ni avant, ni après, ni ailleurs : inaltérable, inengendré, impérissable, immobile.** [214]

Rosset revient sur les caractéristiques de l'être propres à Parménide : inaltérable, inengendré, impérissable et immobile et trouve qu'ils sont en accord avec sa propre expérience du réel : le regard qui se pose sur les choses du monde ne fait qu'affirmer ces caractéristiques : le café n'est pas dans le passé ou l'avenir, il est dans l'immobilité du présent, c'est l'unique réalité sur laquelle je peux compter. Chaque chose est fixe dans chaque seconde, donc c'est dans ce sens que Rosset énonce la phrase : « *aucune réalité n'a jamais été sujette à l'altération, au passé ou au devenir ».* Réalité doit se comprendre ici comme existence, or pour Rosset elle une question du présent : on n'existe ni dans le passé, ni dans l'avenir,

[214] Rosset, *PSF,* 260.

c'est une forme toujours présente, « j'existe ». C'est la vitalité de l'actuel qui permet d'affirmer un tel énoncé.

Donc pour Rosset, la vision de Parménide ressemble à celle de l'ivrogne qui pose son regard sur les choses du monde et vérifie la fermeture de leurs existences : c'est la confirmation de l'empirisme des êtres, de sa pure condition matérielle qui échappe à toute interprétation. Ainsi, après Rosset, quand Parménide montre le mystère de l'être, sans chercher une vérité transcendante, il confirme le départ sombre et ambigu de la philosophie, qui réfléchit sur un sujet inaccessible à tout examen : la philosophie aurait ainsi un commencement tautologique. Cela ne signifie pas un début pauvre et simple, mais au contraire, l'étonnement et l'émerveillement pour un monde aussi complexe, qui ne peut être expliqué que par lui-même.

Ainsi, à partir de cette lecture de Parménide, Rosset montre comment réel = être devient une unité, où le seul sentiment est l'étonnement face à l'existence. Donc Rosset trouve que la tautologie chez Parménide a une fonction très précise : mettre en paroles cette expérience d'envisager les êtres - absents de toute éternité - , dans sa possibilité d'exister *hic et nunc*. Partant, avec l'intention d'échapper à tous les doubles qui nient le réel, Rosset prend le risque d'être lu comme quelqu'un qui pense à une réalité immobile, quand il dit : le réel est le réel, mais en réalité il est du côté de l'empirisme, où habite la variation (l'immobilité de chaque second). Donc, de cette manière nous comprenons l'énoncé de Rosset quand il dit que la pensée du réel est semblable à la pensée de l'être : il - réel ou être – est suffisant à lui-même, sans avoir besoin d'être justifié, interprété, ou doublé, puisqu'il est unique dans son espèce. Le réel=l'être est unique dans le moment présent parce qu'on ne peut pas se rendre compte des variations qui

viendront (peut-être on peut en avoir l'intuition, mais on ne sait rien). Or l'unique chose qui reste, c'est de faire un constat, une description du réel, de l'existence que l'on a en face. C'est ainsi que Rosset le propose quand il s'exclame:

> **Le monde est le monde et il n'existe rien d'autre que le monde. Tu es toi et je suis moi, sans plus et sans moins. Evidences que tout cela, dira-t-on. Sans doute. Mais il se trouve que ces évidences sont plus difficiles à penser qu'on ne l'imagine et que toute la force de la tautologie consiste à nous forcer à revenir bon gré mal gré à ses évidences, si désagréables qu'elles puissent être, et elles le sont fort souvent.** [215]

La tautologie est en ce sens, un principe de réalité : elle confirme les choses dans leur condition et ainsi oblige à accepter même les situations les plus tragiques. C'est le cas lorsque Rosset dit : « il n'existe rien que le monde», c'est-à-dire il n'y a pas un arrière monde meilleur où on peut habiter, donc il ne nous reste qu'à accepter ses caractéristiques : d'être sans cause ni fin, et par conséquent, sans aucun sens. Alors « Il n'existe rien que le monde » c'est le biais pour annuler tous les idéalismes et nous convoquer face à la matérialité de notre existence. De telle sorte que si Nietzsche accusait la philosophie d'avoir laissé de côté la vraie tâche de la philosophie : penser le monde et ne s'occuper que des

[215] Rosset, *DT,* 50

Idées, Rosset pour sa part, se donne comme objectif de rester dans le monde et de remplir cette manque philosophique.

Egalement, avec l'énoncé : « Tu es toi et je suis moi », Rosset ne cherche pas une entité solide où habiterait une identité personnelle, au contraire, il a insisté sur le fait que « moi » reste quelque chose d'imperceptible, que « le moi » est impossible à identifier en dehors d'une identité sociale.[216] Or, je suis tous les rôles que je joue, je suis ce que les autres voient de moi ou pensent de moi. De telle sorte que quand Rosset énonce : « tu es toi et je suis moi » il fait appel à tout cet univers qui forme l'existence de chacun, mais qui est tellement complexe et insaisissable, que la proposition tautologique ne fait que l'affirmer. C'est dans cette mesure que la tautologie ne fait qu'attester la richesse d'une chose, impossible à définir. Ou bien comme dit Rosset des « évidences difficiles à penser », de telle sorte que pour lui, la tautologie n'est pas une négation de la pensée, mais au contraire oblige à revenir sur le plus immédiat que reste le plus éloigné parce qu'il se considère très connu, ou bien reste occulté par un double. Ainsi ces réalités : le monde, toi et moi, sont des existences sur lesquelles on n'a pas une grande connaissance et la tâche de la tautologie c'est justement de nous obliger à rester en sa présence. Et qu'est-ce qui peut se passer après ? On se donne à l'innocence de vivre avec ces réalités incompréhensibles. Egalement face à des situations très fortes ou violentes voire inévitables, Rosset se souvient de l'expression très répandue: c'est la vie ! Ce qui n'est autre qu'une expression tautologique, qui signifie : c'est comme ça et il n'y a rien à faire. Donc l'évidence de l'existence de quelque chose porte aussi un sentiment tragique parce qu'il se donne d'une certaine manière et l'on ne peut que l'accepter : toi et moi, nous

[216] Rosset, *Loin de moi : étude sur l'identité,* Paris, Minuit, 1999 ; « que suis-je ? » in TR, 29-43.

sommes opaques dans le même degré qui l'est un événement tragique ou l'univers dans sa totalité.

Alors les sentences simples comme celle de Parménide, restent à la fois impénétrables, et paralysent d'une certaine manière toute action parce qu'elles se trouvent à la fois dans une combinaison d'innocence et de mystère : elles sont complètement affirmatives, et pas argumentatives, en nous obligeant à garder cette incompréhension. De telle sorte que nous estimons que chacun des sujets auxquels Rosset a consacré toute sa vie, ont ce caractère tautologique. D'abord le tragique, parce que face à sa présence on reste sans paroles, ensuite le hasard, parce qu'en tant que force incontrôlable, on ne peut pas savoir ce qu'il donnera, et enfin le réel – composition du tragique et du hasard – qui conserve une fraîcheur impossible à situer dans une identité précise. Alors on voit revenir tous les principes à partir desquels Rosset décrivait le tragique : irresponsable, irrémédiable, indispensable. La tautologie ne fait que renfoncer ces éléments qui sont au départ des réflexions de Rosset et qui peuvent nous servir pour définir le réel que l'on trouve dans ses derniers livres. Ainsi la tautologie est le terme qui rapproche *Philosophie tragique, Le démon de la tautologie* et *Le démon de l'identité :* c'est l'étonnement pour les existences qui se formule de manière très simple. Formulation que selon Rosset, Parménide a bien comprise à l'heure d'exprimer la présence silencieuse des êtres, à travers une proposition très exacte.

6. Expérience de la tautologie

L'approche de Rosset de la tautologie du réel permet aussi de penser à une éthique, puisqu'il y a une invitation à vivre dans l'immédiat et à se laisser affecter par la présence des objets quotidiens. Donc, on considère que Rosset cherche une modification de notre sensibilité que nous arrêtons de voir à travers des doubles (illusions) et que nous mettons en contact avec une réalité d'ordre simple, singulier et tautologique. Ainsi Rosset essaie de montrer qu'une chose « […] quelconque est la chose qu'elle est, sans qu'il y ait quelque possibilité que ce soit de modification ou d'altération »[217] . Or son effort éthique s'occupe de nous décharger d'un regard double propre à la métaphysique - que depuis son départ a nié le monde sensible -, et insister sur la suffisance du réel.

Ainsi en réfléchissant sur son œuvre, Rosset précise que son livre *Démon de la Tautologie* [218], est de quelque façon la réponse aux questions déjà ouvertes dans son premier livre *Philosophie tragique* [219]. C'est-à-dire, que toutes les questions sur le tragique et l'immobilité du temps, trouvent réponse dans la tautologie : c'est l'existence qui se montre au regard et nous laisse avec un langage répétitif qui rend compte de l'existence des choses. Donc l'on peut dire que son trajet intellectuel a comme but de nous faire accepter le réel, qu'on l'appelle tragique ou hasard. De telle sorte que chacun de ses travaux montre comment le monde empirique nous affecte, comment notre sensibilité est modifiée par ce champ de forces qui ne dépend pas de notre volonté et qui nous amène vers

---

[217] Rosset, *DT,* 33

[218] Comme le dit l'avant-propos de ce livre, il se détermine à répondre à deux critiques que les lecteurs lui avaient faites à propos de son œuvre : d'une part, qu'il a toujours un peu le même discours, en se bornant à répéter que le réel est le réel, sans préciser qu'est-ce qu'il comprend par réel. D'autre part, une question morale qui met en cause son silence face aux massacres qui endeuillent l'humanité. Rosset dédie tout le livre à travailler sur la première question, sans toucher la deuxième qu'il ne trouve pas intéressante, parce qu'il met très peu d'intérêt aux débats politiques.

[219] Charles, Sébastien, *La philosophie française en question, entretiens avec André Comte-Sponville, Marcel Conche, Luc Ferry et al.,* Paris, Librairie Générale Française, 2003.

un état d'immobilité. C'est ainsi que le terme « immobilité » fait le lien entre *Philosophie tragique* et *Le démon de la tautologie* : il est la preuve de l'expérience du tragique ou bien du réel, qui bloque complètement notre possibilité d'agir.

Alors nous constatons déjà dans l'immobilité du tragique un énoncé tautologique qui fait dire : le tragique est le tragique. Formulation proférée dans l'intensité de la situation, dont on ne comprend pas les raisons et cependant qu'on ne peut pas nier. Ainsi, selon Rosset, la personne soumise à une situation de violence perd son rapport avec le temps chronologique et tombe dans un état de paralysie. Alors cette immobilité est précisément l'expérience du tragique qui fait irruption, qui surprend. L'exemple que Rosset utilise dans *Philosophie tragique* c'est la mort d'un maçon inconnu (expérience que nous avons déjà analysée pour indiquer l'apparition du tragique). Il ne m'intéresse pas de revenir sur tous les détails de son exposé que j'ai déjà indiqués dans le premier chapitre, mais plutôt de signaler que la mort de quelqu'un coupe de manière forte la réalité à laquelle on est habitué, nous immobilise, et nous amène à proférer un discours tautologique. Ainsi par l'effet de la violence, on est en contact avec le réel plus immédiat qui se nous échappe régulièrement.

C'est à partir de « l'immobilité du temps » (temps tragique) que Rosset lie également *Philosophie tragique* et *Principes de Sagesse et de Folie.* Si bien que le premier livre ne fait qu'une description du tragique, et le second une célébration du réel : tous les deux se rejoignent sur le point où l'on peut se mettre en face de l'immobilisme de l'existence. Ce qui signifie que dans le cas de *Philosophie tragique* c'est la surprise produite par une situation incompréhensible qui paralyse, en effaçant le passé et l'avenir, comme dans le cas de *Principes de*

sagesse et de folie c'est la rencontre avec les choses dans leur existence empirique qui efface le passé et l'avenir. Rosset revient ainsi sur le temps tragique dans *Principes de Sagesse et de folie :*

> **Le « temps tragique », dont le point de départ est la rencontre d'un événement funeste, le point d'arrivée la prise de conscience des circonstances qui l'ont précédé et préparé dans le passé, constitue une sorte de temps inversé, fonctionnant à rebours du temps réel : il commence dans le présent et se conclut dans le passé. Temps paradoxal autant que tragique, puisqu'il tend à vous ramener de force là où il est précisément impossible de revenir.**[220]

Cette citation qui peut être confondue avec sa description du « temps tragique », indiquée déjà dans son premier livre *Philosophie tragique,* rend compte de la fidélité de Rosset à l'idée d'immobilité, qui traverse son œuvre et peut être conçue comme un des fils conducteurs. De telle sorte qu'il signale dans la *Philosophie tragique* que le« mécanisme tragique » parasite le temps chronologique et nous laisse statiques. Ainsi pour Rosset, le tragique ne se donne pas dans la mobilité, mais dans l'immobilité dans un hiatus entre une situation A et une situation B. C'est en ce sens qu'il l'appelle « mécanisme » dont on fait une transition, mais on n'en est pas conscient. C'est ainsi que comme dans les tragédies, on a le point de l'arrivée avec lui (le présent), et on retourne au point de départ (le passé), pour savoir comment une situation funeste peut avoir eu lieu. C'est en ce sens que le temps des tragédies est tragique, parce qu'il n'y a rien à

[220] Rosset, *PSF,* 261.

faire, l'événement est déjà donné ; or, on ne fait que revenir sur le passé, dans une espèce d'immobilité du présent, parce que c'est seulement le présent qui existe.

De la même manière, c'est par la détérioration du temps chronologique, que l'on confirme « ce qui existe, existe » sans passé ni futur : c'est l'effet de l'ici et maintenant. De telle sorte que le mécanisme tragique décrit dans *Philosophie Tragique,* met en évidence la transition entre la vie et la mort, que l'on peut penser comme un dispositif tautologique, tandis que celui-ci se présente d'une façon directe, douloureuse et incontournable : il est ininterprétable et frappe par sa cruauté. C'est dans les mêmes termes qu'une tragédie comme celle d'Œdipe, garde en elle-même un geste tautologique et très réel. Elle est la meilleure preuve du temps tragique : on connaît la fin et on revient au point de départ pour savoir comment Œdipe est devenu Œdipe.

Mais le temps tragique, aplati, propre aux tragédies et aux situations violentes, est aussi celui qui caractérise toute existence, telle que Rosset l'a trouvée chez Parménide : une existence sans passé et sans avenir, qui nous laisse avec la richesse d'un présent suffisant en lui-même. Ainsi *Principes de Sagesse et de Folie,* nous parle de l'immédiat, non pas seulement à travers Parménide, mais aussi à travers une autre voix : celle d'Aristophane. Chez celui-ci Rosset trouve une extase pour l'instant présent qui se transforme en une forme de jubilation propre à la réconciliation avec le réel et qui nous laisse dans une certaine immobilité. Rosset s'explique :

> **De tous les écrivains connus, Aristophane est un de ceux qui ont le plus parfaitement réussi à évoquer cette jubilation qui consiste à**

> **se sentir exister, à sentir exister les choses autour de soi, et qui constitue ainsi une sorte de pure dégustation d'existence, je veux dire un plaisir fondé moins sur la considération de la nature des choses qui existent que sur celle du fait de leur existence, sur la pensée qu'« il y a » de l'existence ».** [221]

Pour Rosset c'est « sentir » l'existence. Donc il n'est pas du côté de la connaissance, parce qu'il ne se demande pas pour la « nature des choses », mais de la « dégustation » de l'existence. Ainsi son approche est sensorielle et vitaliste. Sensorielle parce qu'il s'occupe de l'immédiat et vitaliste parce qu'il efface tous les idéalismes pour valoriser un principe nietzschéen : vivre dans le monde, en l'acceptant même dans sa condition tragique. De telle sorte que c'est avec la tautologie que l'on arrive à exprimer ce rapport sensoriel et vitaliste : elle permet la « dégustation » de chaque chose qui dans sa répétition reste immobile et se donne aux sens. Or, Rosset reconnaît un sentiment jubilatoire parce que finalement tous les doubles (illusions) qu'il nous a décrits, finissent par s'évanouir avec la tautologie. Ainsi on peut vivre avec l'unique, avec le réel qui s'exprime dans l'immobilité des choses existantes.

C'est l'existence comme un « ici et maintenant », l'*esti* de Parménide que cite Rosset, et qui produit à la fois de l'horreur et du charme, en sachant que ce que l'on voit existe : horreur pour sa condition inchangeable et charme par la jubilation de sa présence. Sentiments que l'on voit émerger aussi dans les drames tragiques quand on affronte les pires des vérités avec les meilleures paroles, ou

[221] Rosset, *PSF,* 279.

bien quand on est horrifié par la figure d'Œdipe : personnage absolument nécessaire et jubilatoire tel qu'il est montré à la fin d'*Œdipe à Colonne.*

Egalement dans la manière comment Rosset énonce le réel : insignifiant, singulier et tautologique, on peut trouver le double caractère de l'horreur et du charme. L'existence est d'une certaine manière, ce constat simple, mais une fois que vous l'acceptez, vous pouvez goûter le charme du présent. Or Rosset nous offre un poison qui va nous libérer de tous les idéalismes quand il arrive au point limite de dire que le réel n'est qu'un geste tautologique qu'il faut apprendre à digérer. Donc, si au départ dans son livre *Le Réel et son Double,* il croit que la plupart des individus ne supportent pas le réel et tentent de s'éloigner par tous les moyens, dans ses derniers travaux *Démon de la Tautologie* et *Principes de Sagesse et de Folie,* il a trouvé la formule qui va permettre la rencontre avec le réel et de ressentir son goût : la tautologie à travers laquelle Rosset souhaite faire apprendre aux humains à valoriser l'existence. Ainsi la tautologie que n'est autre que l'affrontement avec les « vérités » plus simples et évidentes, avec l'immédiat qu'on doit prendre le risque de regarder en face. Or trois sentiments restent dans l'air : l'horreur, le charme et la jubilation. Enfin, comment ne pas dire que Rosset propose cela travers ses réflexions sur le réel une éthique ?

7. Un principe de silence

Le silence chez Rosset a un fonction très précise : insister sur notre incapacité à comprendre les aspects fondamentaux qui guident la vie. Ainsi l'événement tragique, le rôle du hasard, la condition des êtres ou les différentes

formes du réel peuvent être commentés, interprétés, etc., mais ils vont toujours garder le silence sur les raisons de leur existence Alors c'est précisément par notre incapacité à interpréter le monde – qui existe sans causes ni finalités -, que l'on s'arrête dans un geste tragique et tautologique: le silence. Tragique parce qu'il est une limite, il apparaît avec surprise, produit de la peur, et de la joie. Mais aussi tautologique parce que le silence est la confirmation des êtres et de situations qui existent en dehors de notre volonté. Donc si l'on s'accommode de cette perspective, on peut bien ajouter une phrase de Montaigne qui disait : « les soucis légers sont bavards, les grands sont silencieux »[222].

En considérant l'ensemble de la pensée de Rosset, celui-ci met l'accent sur la présence du silence à plusieurs moments. Dans la *Philosophie tragique* où l'impression que produit au narrateur la chute d'un homme d'un toit, le laisse sans paroles, car c'est uniquement après que l'effet tragique est passé, qu'il peut commencer à articuler des mots, pour comprendre ce qu'il a vu. Egalement, dans *Le monde et ses remèdes* le constat de passions insurmontables, nous laisse dans l'impossibilité de donner des explications et par conséquent dans un état silencieux.

Logique du pire vient sur le même principe du silence face à l'impossibilité d'expliquer comment le hasard se cristallise en tant que nécessaire. Alors dans ce livre Rosset se met dans un moment préalable au monde et aux êtres où il n'y a qu'un « x inconnu » (le hasard), l'indétermination absolue, sur laquelle on ne peut rien dire. Hors des formes et du temps, le hasard est la manifestation première du silence, une espèce d'harmonie d'où sortent les dissonances : les êtres. On peut ainsi rapprocher Rosset de la poésie en prose de Clarice Lispector,

[222] Montaigne, « Sur la tristesse » in *Essais,* Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 20.

qui décrit à la manière de Rosset, le silence comme cette intuition d'un temps avant le temps, comme cet « x inconnu » de Schopenhauer qui se montre entre les intervalles de nos représentations et dans cette mesure silencieux. Ainsi Lispector nous donne le plaisir d'entendre :

> **Il y a une discontinuité qui est la vie. Mais ce silence ne laisse pas de preuves. On ne peut pas parler du silence comme on parle de la neige. Le silence est la profonde nuit secret du monde. Et on ne peut pas parler du silence comme on parle de la neige : as-tu senti le silence de ces nuits ? Qui l'a entendu n'en dit rien. Il y a une maçonnerie du silence qui consiste à ne pas en parler et à l'adorer sans mots.** [223]

Discontinuité que peut être comprise comme la mort, effet tragique, qu'interrompt le réel pour effacer les êtres, sans laisser de preuves de son existence. Ainsi ses formes cristallisées comme hasard/nécessaire que sont les êtres, se sont évanouies et nous laissent entrevoir le hasard et par conséquent, le silence. C'est dans ce sens que l'on peut comprendre les paroles de Lispector : « le silence est la profonde nuit secret du monde », que si l'interprète à partir de Rosset, signifie : le hasard est la profonde nuit qui habite dans le commencement et la fin de chaque vie. Mais également cette « maçonnerie du silence » dont continue à parle Lispector, c'est le travail jour et nuit du hasard que Rosset

[223] Lispector, Clarice. *Un apprentissage ou le livre des plaisirs.* Des femmes, Paris, 1992, p. 41.

envisage dans *Logique du pire,* comme les accumulations hasardeuses que l'on regarde chaque fois que l'on est face d'un être. Ainsi le hasard (silence) n'est pas seulement dans l'avant et l'après de la vie, mais aussi dans son devenir, c'est lui qui fait les plis des êtres. De telle sorte qu'il y a une condition tragique propre à chaque être, parce qu'on ne connaît pas les raisons de son existence, on méconnaît aussi le moment de sa disparition, mais en plus, on est aveugle sur son devenir. C'est en ce sens que l'on trouve aussi chez Rosset une adoration du silence : on peut dire qu'il rend hommage au hasard et au tragique ; il se met en face des êtres pour ne voir que leurs instabilités, leurs fêlures et leur destruction. Mais ce travail, Rosset ne le fait pas à partir des raisons, mais plutôt avec de la tautologie, qui se compose de silence, en annonçant : toi est toi, moi c'est moi et le réel est le réel.

Dans ces études sur le réel, depuis *Le réel. Traité de l'idiotie, L'objet singulier* et *démon de la tautologie,* on peut voir un fil implicite : le silence. Ainsi l'idiotie du réel n'est autre chose que l'insignifiance du réel face à la simplicité des êtres qui se donnent sans double. Or c'est précisément l'effacement de l'illusion d'une cause et d'une fin qui expliquerait l'existence des êtres, qui les font apparaître dans un profond mystère. Mais c'est justement ce mystère que Rosset observe dans chaque chose existante, qui devient une forme de silence, parce que face à l'absence d'interprétation, le langage se coupe et par conséquent nous laisse avec les faits. C'est l'effet fortement tragique de confirmer la singularité des êtres qui marque aussi sa condition tragique : ils sont une expression du hasard/nécessaire qui se manifeste sans raison et qui disparaîtra de la même manière.

Pour remarquer comment la singularité du réel nous conduit vers le silence, nous voulons attirer l'attention sur deux propositions de Rosset : 1) « Plus

un objet est réel, plus il est inidentifiable » et 2) « plus le sentiment du réel est intense, plus il est indescriptible et obscur. »[224] Qu'est-ce que signifie chacune de ces propositions ? D'abord, dans la première proposition Rosset nous parle du moment où les représentations des objets ne coïncident pas avec leur représentation, c'est-à-dire quand les objets du quotidien ne s'accordent pas avec la représentation que je me fais d'eux ; donc ils se montrent dans leur singularité incompréhensible et produisent un effet du réel. Ils sont inidentifiables parce bien qu'ils habitent le quotidien, ces objets ne sont plus supportés par leur représentations. Ainsi le pain, la table ou le livre, en dehors des représentations restent absolument inidentifiables et ne font qu'étonner par leur présence. Rosset nous confirme ainsi que l'habitude de parler du réel comme le plus immédiat, c'est oublier que c'est précisément cette proximité qui nous est le plus étrange et que quand on dit le réel, on est plutôt du côté des représentations de la réalité. Rosset invite à penser à un effet du réel qui met en question notre vision routinière, et fait voir que la présence des êtres que par son intensité reste indéfinissables et par conséquent, silencieuse.

Si l'on revient sur la deuxième des propositions, qui est une conséquence de la première, on trouve que Rosset allie l'intensité du réel à sa condition obscure et indescriptible. Alors s'il y a des moments où l'on peut envisager le réel, cela ne signifie pas que l'on peut comprendre sa « nature », parce que comme lui-même nous le dit plus loin : « Que *ceci existe,* je le reconnais paradoxalement à l'impossibilité soudaine où je suis de dire *quel il est* »[225]. Si dans le terrain des significations, on peut expliquer à quoi sert une chose, quelle est sa composition,

[224] Rosset, *OS,* 33. s
[225] Rosset, *OS,* 34.

dans quel registre social elle est inscrite, etc., dans l'effet du réel que décrit Rosset, tous les raisons s'effacent et l'on doit se résigner au constat. Ainsi par sa condition d'être indéfinissable et obscur, l'objet singulier qui n'est autre que la présence du réel, se montre avec son profond mystère et nous invite à garder silence, face à l'intention de donner des raisons de son existence.

Enfin, si le silence est un des fils conducteurs de la pensée de Rosset, on le voit revenir avec plus de force dans *Le démon de la tautologie*, où il considère que la formule A est A peut bien exprimer sa compréhension du réel. C'est-à-dire : cette formule remarque le fait que le réel est singulier, unique, mystérieux et indéfinissable et ne fait qu'envoyer à ceux qui voulaient savoir la « nature » du réel, au réel lui-même. Ainsi Rosset récuse toute définition du réel - qui serait une nouvelle représentation -, pour inviter à s'étonner face à l'idée qu'il puisse exister quelque chose plutôt que rien. C'est-à-dire que l'on peut voir les choses du monde comme des expressions singulières de la matière, comme la mise en forme du hasard/nécessaire.

CHAPITRE VII : UNE PHILOSOPHIE DE L'APPROBATION

« Nous sommes toujours ramenés à notre apparent paradoxe : nous savons être à l'aise dans les limites de la vie, nous qui en ressentons le caractère tragique, parce que nous sommes les seuls à avoir senti à quel point ces limites nous serrent jusqu'à l'étouffement ».

Clément Rosset, La philosophie tragique

Une philosophie sous la perspective de Rosset qui regarde en face le réel (les effets tragiques) est aussi prête à faire sa célébration. De telle sorte quand l'on dit philosophie tragique chez Rosset, on déclare également, philosophie de l'approbation. Cela nous fait revenir sur le lien paradoxal entre tragique et joie sur lequel nous avons déjà insisté : si l'on accepte le premier de ces termes, on fini par habiter le deuxième. Alors une philosophie tragique ne peut pas être pensée en dehors de ce rapport qui est la pierre de touche nietzschéenne pour déterminer une manière de philosopher qui s'occupe du monde. Rosset s'empare de ce lien paradoxal entre tragique et joie (approbation) et le tourne en son propre sujet d'étude.

Rosset cherche les moyens pratiques pour trouver la transition du « non » (une vision épouvantable de la matière et du hasard, de l'insignifiance et la décomposition des êtres) vers le « oui », l'acceptation d'une philosophie matérialiste et sa célébration. Ces moyens pratiques propres à une philosophie tragique sont éthiques parce qu'ils changent notre vision du monde : ils ont comme propos fondamental nous faire recouvrer la santé enlevée par les différentes formes de pessimismes ainsi que par toutes sortes d'idéalismes. Ainsi si Rosset se rapproche de termes tels que l'individu tragique, le hasard tragique ou la singularité du réel, ce n'est pas pour nous livrer à un monde condamné à l'échec, mais pour assurer une des conditions fondamentales d'une philosophie tragique : parler du monde et apprendre à l'habiter. Ces termes à partir desquels il avait décrit le tragique *:* l'irresponsable, l'irrémédiable et l'indispensable, réapparaissent maintenant dans l'expérience de l'approbation, qui parle de l'innocence d'un monde fait de matière et de hasard. Or, philosophie tragique et philosophie de l'approbation sont ainsi une seule proposition éthique, qui a comme but d'annuler les illusions et les arrières mondes pour nous laisser avec le regard de l'immédiat.

Cette conception éthique propre à la philosophie de Rosset, comporte ainsi le « non » tragique et le « oui » de son approbation. Alors tragique/approbation font partie de la logique paradoxale propre à la philosophie tragique, qui se construit, selon l'interprétation qu'en donne Michel Haar à partir de doubles non antinomiques. C'est ainsi qu'à l'heure de s'approcher de la pensée de Nietzsche, Haar propose une longue liste où l'on trouve ces liens paradoxaux, ces apparentes antinomies : Apollon/Dionysos, beau/sublime, jour/nuit, rêve/ivresse, sagesse/folie, travail/fête, mesure/démesure, mélodie/harmonie,

tristesse/allégresse. [226] Des échantillons d'une liste qui n'arrivent pas à s'épuiser et qu'exalte la tendance de la philosophie tragique à se produire, non pas par l'annulation de son contraire, mais justement à partir de ce lien d'opposés. De telle sorte que la philosophie tragique telle que l'inaugure Nietzsche est une pensée paradoxale, une pensée qui se donne dans un champ de forces contraires qui deviennent des unités. De la même manière, Rosset lie le « non » tragique à l'affirmation du « oui ». Egalement, Rosset en tant qu'il poursuit cette perspective philosophique nietzschéenne trouve l'individu lui-même comme une composition paradoxale traversée de contraires : sa réussite et son échec, sa capacité et son impuissance, ses possibilités de connaître et sa profonde ignorance. La pensée tragique nous confronte constamment à nos propres limites et récuse toute idée d'absolu. C'est dans ce sens qu'elle fait lien avec l'immédiat, l'activité de la vie où l'on se trouve sans cesse en transition, en passage d'une phase vers une autre.

De telle sorte que, comme l'indique Rosset, dans les moments les plus joyeux, on peut être envahi d'une profonde tristesse, impliquant par là que la fête soit le moment le plus solennel de la journée et que la joie ne puisse être que tragique. Ce qui nous amène à formuler ceci : le tragique est un sentiment paradoxal qui donne valeur à la vie, parce qu'il nous rappelle nos limites, notre mortalité, parce que justement son jugement attire constamment l'attention sur l'immédiat et nous donne conscience du présent.

Alors pour consolider sa propre philosophie tragique, Rosset élabore sa vision du « pire »: la condition tragique de l'individu et du monde, l'incapacité humaine à agir et par conséquent l'absence de liberté humaine ; le pouvoir du

[226] Dans son étude sur Nietzsche, Michel Haar parle d'antithèse non antinomiques parce qu'ils sont plutôt complémentaires. Cf. Haar, Michel. *Nietzsche et la métaphysique,* Paris, Gallimard, 1993, pp. 232-233.

hasard (irresponsable) qui démontre à la fois l'insignifiance de l'humain ; enfin, l'existence du réel en dehors de toute conscience. Mais cette énumération du « pire » en quoi consiste l'œuvre de Rosset, n'a d'autres propos que de consolider à chaque fois ce lien paradoxal du tragique et de l'approbation. Admettre ces aspects, non pour tomber dans le désespoir, mais au contraire pour les réaffirmer dans la continuation de la vie. De telle sorte que s'il y a une consigne que l'on peut déclarer après la lecture de l'œuvre de Rosset : tragique, hasard, réel je vous accepte.

Cette attitude face à une philosophie affirmative où l'individu n'est pas sidéré par le tragique, permettre la transition vers une deuxième phase : un sentiment libérateur (se détacher de tous les idéalismes, de toute idée de liberté, culpabilité et responsabilité). L'individu tragique n'est pas un optimiste, puisqu'il serait toujours déçu, ni un pessimiste, position dans laquelle il nierait complètement la valeur de la vie, mais avant tout quelqu'un qui a comme but d'apprendre à connaître le monde pour mieux le vivre.

Dans cette mesure, Rosset indique la différence entre une philosophie tragique telle qu'il l'entend et les autres réflexions sur le sentiment tragique (comme celles de Kierkegaard, d'Unamuno ou de Chestov), différence qui porte sur le rapport qu'elles entretiennent avec l'approbation.[227] Pour ces théoriciens l'approbation n'existe pas, et c'est bien le non-sens et l'incompréhension en face du monde qui finit par s'imposer. C'est dans le même sens que Rosset pense Schopenhauer (bien qu'il lui rende hommage sous d'autres aspects comme nous l'avons vu), et qu'il reconnaît comme source d'inspiration le sinistre Silène – compagnon de Dionysos–, pour qui le bien suprême consiste à ne pas être né ou

[227] Rosset, *LP,* 12.

dans le pire des cas, à mourir très vite. [228] Ainsi le désespoir (Kierkegaard), [229] le pessimisme passif (Schopenhauer) ou le suicide (désespoir de soi) [230] sont des preuves que l'approbation a été récusée, et qu'on en est resté au « non » au tragique. Selon Rosset, en rester ainsi au « non » relève en réalité d'une perspective anti-tragique où l'être a perdu le sens de sa propre vie. Ainsi il ne faut pas confondre les études sur le tragique comme des philosophies tragiques, parce que celle-ci ne se conçoit qu'avec l'approbation, hors de laquelle, elle cesse d'exister. Alors s'il y a d'un côté, le sens tragique lié à la souffrance et à l'incapacité à désirer, on trouve de l'autre côté, la philosophie tragique qui pense la douleur comme une dissonance propre à la vie. Rosset a détecté cette conception dans l'instinct dionysiaque de Nietzsche, qu'il énonce dans les termes suivants:

> **…cette idée puissante du tragique, du pessimisme [actif], liés à la robustesse, à la force vitale, à l'instinct de vie ; la source de désenchantement et de la tristesse, du dégoût de vivre, est l'optimisme, la source de la joie est le pessimisme [actif]. [231]**

Il a fallu marquer la différence entre les conceptions négatives du tragique, et la proposition de Nietzsche - qui conçoit la vie comme acte créatif -,

---

[228] Nietzsche. *La naissance de la tragédie, op. cit.*, p. 37.
[229] Rosset, *PT,* 77.
[230] Rosset, *PT,* 72.
[231] Rosset, *PT,* 50.

pour que la philosophie tragique se mette en place. Car c'est seulement après avoir appris à surmonter les pires des situations et à entendre les pires des discours (intention que l'on voit tout au long de l'œuvre de Rosset) que la joie arrive à contre-courant et réinvente la vie. Donc on parle d'acte créatif parce que c'est le tragique conçu sous cet angle, qui permet à la vie de s'affirmer. Rosset indique ainsi le virement entre la pensée de Schopenhauer et celle de Nietzsche : le premier envisage une vie épuisée par la souffrance, là où le deuxième reconnaît la douleur comme possibilité d'arriver à la joie. Si Schopenhauer part de deux principes : « le monde est mauvais » et « il y a pour le sage des moyens de se libérer du Vouloir omniprésent » (détachement progressive qu'atteint le *nirvâna),*[232] Nietzsche qui ne croit pas dans une vie en dehors de la souffrance, n'utilise pas ce constat pour renoncer ou se détacher de l'existence, mais pour tester le désir et la force vitale des humains. [233]

On a vu que ce type de réflexions a inspiré la pensée de Rosset au moment d'envisager l'unité tragique/approbation qui apparaît dès son premier texte *Philosophie tragique* et poursuit sa carrière tout au long de son œuvre. Pour mieux l'attester, il nous faut maintenant revenir sur trois moments de sa pensée où la relation entre tragique et approbation se clarifie : il s'agit des œuvres *Philosophie Tragique, Logique du Pire,* et *Force Majeure,* que nous avons déjà envisagé mais que nous considérons maintenant sous l'aspect de l'approbation. Dans ces ouvrages, Rosset détermine l'approbation de trois manières différentes :

---

[232] Rosset, *SPA,* 56.

[233] Le débat sur le désir oblige à une longue réflexion que nous ne sommes pas en mesure de mener ici, pour laquelle nous nous permettons de renvoyer au travail David Rabouin « En aucun cas, il ne s'agissait de prôner le « désintéressement », l'humilité ou le dégoût du monde. Voilà ce qui est reprochée à toutes ces « araignées porte-croix », ce que Nietzsche appelle par ailleurs l'éloge des "sentiments réactifs", des affects qui se portent contre la puissance de la vie sous prétexte qu'elle n'est pas la vraie vie mais le pâle reflet d'un outre-monde ». Cf. *Le désir*. David Rabouin, Paris, Flammarion, 1997, p. 106.

l'indispensable, l'intention terroriste et la joie paradoxale. Ce sont ces trois manières d'énoncer l'unité paradoxale d'une philosophie tragique qu'il nous faut maintenant tenter d'expliquer. Ces énoncés concernent tous le même effet : le tragique en tant qu'acte créatif qui affirme la vie.

1. Le tragique indispensable

Dans *Philosophie Tragique*, Rosset définit le tragique à partir de trois paliers : l'irréconciliable, l'irresponsable et l'indispensable. Et cela signifie, d'abord, que l'on ne peut pas oublier le tragique une fois en avoir fait l'expérience, il n'y a nulle allégresse qui ne soit traversée par son souvenir, le tragique a laissé son empreinte pour toujours. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'irréconciliable chez Rosset : on ne peut revenir au moment préalable à l'expérience du tragique, parce que celle-ci nous a changé à jamais. Ensuite, l'irresponsable doit être compris comme l'absence de causes, le tragique se donne sans raison, donc il n'y a pas un coupable à qui l'on puisse accuser pour la présence du tragique : le monde est tragique. Enfin, l'indispensable, reconnu par Rosset, propose le caractère nécessaire du tragique. Il ne considère pas comme les pessimistes ou les optimistes que le tragique puisse se résorber ou disparaître un jour, au contraire, le tragique/indispensable est la source d'où provient la force de la vie : la condition même pour que celle-ci existe.

Ainsi Rosset reprend les propos de Nietzsche : « si tu veux dire “oui” à la vie, sache dire “non”, car le non est le sens même de la vie ».[234] Ce « non » que Rosset pose comme la dissonance est la condition nécessaire pour savoir dire « oui », un « oui » absolu à la vie, cette dissonance est le niveau ultime et indispensable du tragique.[235] Dans ce contexte Rosset s’appuie sur le langage musical pour nous faire comprendre ses énoncés philosophiques : le « oui » c’est l’accord, et le « non » c’est la dissonance, mais les deux sont autant liés dans l’enchaînement musical que dans une philosophie qui cherche les moyens d’incorporer le tragique.[236] Nous reviendrons sur sa posture musicale, mais pour

---

[234] Rosset, *PT,* 73.

[235] Marcel Conche adresse une lettre le 9 février 1962 à Clément Rosset à propos de son livre *La philosophie tragique,* où il met en valeur son travail, mais il ajoute : « Pourtant j’ai pleinement conscience que mon accord avec vous demeure superficiel. Quand je lis que “la joie doit être recherchée dans la dissonance”, je songe aux enfants concentrationnaires, et je vois bien qu’il ne saurait être question de joie. Ce que vous dites est vrai pour les aspects du tragique auxquels vous songez, mais vous ne songez pas à tous ces aspects – sinon il y a certains choses que vous n’auriez pas pu dire – (par exemple : « la dissonance tragique est le bien souverain, la source de toutes les ivresses de joie », p. 152). Cf. Correspondance reçu : Fonds Clément Rosset, *Bibliothèque Nationale de France,* Département des Manuscrits. Robert Misrahi, interpelle Rosset dans le même sens en le demandant des explications sur le rapport, pour lui incompréhensible entre tragique et joie. Il faut reconnaître que l’œuvre de Rosset manque de pragmatique, donc on ne peut pas définir à partir de ses textes ses positions sur des problèmes politiques ou d’actualité sur lesquels il n’a rien dit.

[236] En ce qui concerne au langage musical, nous rappelons au lecteur quelques définitions.

Accord : « Ensemble de sons entendus simultanément et pouvant donner lieu à une perception globale identifiable comme telle. A défaut d’une identification de ce genre, on n’a plus un accord, mais un *agrégat* (ou une *agrégation)* : par exemple un ensemble de sons formé des notes *do, mi, sol,* quelles qu’en soient les dispositions ou répétitions, est un *accord* du fait que l’on ne perçoit pas isolément chaque *do, mi* ou *sol,* mais la sonorité globale que ces notes forment ensemble, et que l’on identifie en une perception globale d’ « accord parfait ». En revanche, un ensemble *do, fa dièse, la* bémol, *ré* bémol, ne se rattachant à aucune sonorité d’ensemble identifiable comme telle, n’est pas un accord, mais un agrégat. Les accords ont été classés au XVIIIe siècle selon la conception de l’époque en *consonants* (accord parfait avec ses renversements, accord de quinte diminuée) et *dissonants* (accord de septième, et plus tard de neuvième). L’évolution de la notion de consonance a, depuis longtemps, rendu cette classification caduque, mais elle n’en est pas moins restée en usage jusqu’à nos jours dans de nombreux traités ». Marc Vignal, *Dictionnaire de la musique,* Larousse, 1987, p. 3.

Harmonie : « Au sens général, dérivé du grec *harmottein (*« assembler »), l’harmonie est, selon l’*Arithmétique* de Nicomaque, la qualité à la fois esthétique, morale et même physique résultant dans un ensemble d’un juste équilibre dans le choix, la proportion et la disposition de ses composants, et cette définition s’applique à la musique aussi bien qu’aux autres arts et aux sciences, où elle donne lieu à divers dérivés (harmonieux, harmonique, etc.). » *Ibid.,* p. 356.

Dissonance : « Accord discordant à l’oreille qui doit être résolu d’une façon ou d’une autre si sa présence doit être justifié à l’oreille ; ce terme s’applique également à la note ou à l’intervalle produisant cet effet ». Cf. Denis Arnold, *Dictionnaire Encyclopédique de la musique,* Robert Laffont, 1988, p. 627.

Consonant : « Se dit d’un accord qui semble se suffire à lui-même, d’un intervalle du même genre ou d’une note faisant partie d’un tel accord ou d’un tel intervalle. On désigne le contraire par le terme

commencer, il nous faut préciser ces termes d'une philosophie tragique : la dissonance est la souffrance, avec laquelle se bâtit la vie et l'accord, chacun des moments joyeux qui également apparaissent de manière épisodique dans l'existence des humains. Toutefois il y a une troisième alternative : l'accord dissonant où ces deux opposés forment une unité, analogue à la composition tragique/joie (l'incorporation de la souffrance). C'est l'individu qui a appris à dire « oui » à la vie, même dans les pires situations, parce qu'il ne se laisse pas écraser par la douleur et garde sa puissance pour continuer à vivre. Si on le redit dans les termes de Nietzsche, l'accord est Apollon : la beauté, l'harmonie et Dionysos la dissonance, le sublime, la disharmonie. Alors, depuis Nietzsche le langage musical est complètement mêlé au discours de la philosophie tragique, ce qui nous fait penser non seulement dans une éthique, mais aussi dans une esthétique, que dans le cas de Rosset est traversé par la musique. Pour ce qui concerne Nietzsche, Michel Haar indiquait également :

> **Déjà dans *La naissance de la tragédie,* le tragique/dionysiaque trouvait sa symbolisation la plus originelle dans le phénomène de la dissonance musicale, plaisir ressenti à travers la douleur elle-même. La souffrance cesse ainsi d'être un argument contre la vie.[237]**

---

dissonant ou dissonance. De nos jours, les intervalles consonants comprennent tous les intervalles parfaits (y compris l'octave) et toutes les tierces et sixtes majeures et mineures, mais l'élément constitutif de la consonance n'est pas défini avec précision et il a beaucoup varié au cours des siècles » Cf. *Ibid.,* p. 492. L'accord dissonant se sauve avec un accord consonant.

[237] Cela s'inspire d'énoncés nietzschéens tels que : « Le dionysiaque, avec sa joie primordiale éprouvée même dans la douleur, est la matrice commune de la musique et du mythe tragique » [N.T., p. 24]. Cf. Michel Haar, *Nietzsche et la métaphysique,* Paris, Gallimard, p. 53.

Ainsi une des questions qui habite l'œuvre de Nietzsche est: comment éviter que la souffrance nie la vie ? Comment ne pas tomber dans des pensées nihilistes qui supposent que la vie a de tels degrés de souffrance qu'elle ne mérite pas d'être vécue ? Ce ne pas une attirance de masochiste qui consiste à rechercher la souffrance, mais de la reconnaître comme sous-jacente à la vie. Nous voyons chez Nietzsche s'ouvrir un plan esthétique où la figure de Dionysos (le sublime) fait composition avec Apollon (la beauté), la force du premier permettant la consécration du deuxième. Ce double rapport, Nietzsche l'a élargi à sa conception de la vie, et Dionysos, c'est le « non », la douleur avec laquelle compter si l'on veut vivre. Rosset pour sa part, poursuit cette conception du tragique qu'il exprime comme l'accord dissonant.[238] Plus que nier la souffrance et la considérer un malheur pour l'humain, la philosophie tragique invite à dire « oui » à ce « non » et à accepter qu'on ne puisse pas l'exclure, car apprendre à dire « oui » à la souffrance et la tourner un acte créative, amène vers un « oui » à la totalité de la vie. Il n'y a pas de chute ou de péché parce qu'il y a seulement un monde tragique qui donne une musique profonde faite d'accords dissonants. Si l'on revient aux termes de Rosset, on comprend avec lui, que dans sa manière de philosopher il y a une intention : savoir incorporer cet accord dissonant et à tisser avec lui la vie. Par exemple, se rappeler qu'on est éphémère - « non » implicite - dans les moments plus heureux consiste à renforcer le « oui » de cet instant. Pour dire les choses d'une manière extrême : chaque fois que je suis heureux, je me rappelle l'accord

[238] Pour comprendre la joie tragique chez Nietzsche, il faut faire appel à deux notions : le sublime (au sens kantien, hors de la raison pratique et de l'infini moral) et l'esprit de la musique (*Geist der Musik)* compris comme … « musique *antérieure* à toute musique *extérieurement* audible, à toute musique jouée, *essence* même du dionysiaque (d'où le mot « esprit »), « puissance qui met le spectateur *dans l'état de croire au miracle,* de tout voir comme enchanté », qui prive de force et de séduction la force de l'apparence, la « pliant à son service », l'exaltant avant de l'éclipser ». Michel Haar, *Ibid.,* p. 251. Egalement, cf., Nietzsche, « Sublimes » in *Ainsi parlait Zarathoustra,* Paris, Gallimard, 1971, p. 146.

dissonant, je sais que la vie n'est pas un paradis de plaisirs, que mes peines reviendront encore, et paradoxalement, c'est cette reconnaissance qui donne la possibilité de vivre mieux, puisque protégé par un « non » on se retrouve plus directement en prise avec la vie, sans être vaincu au moment que ces moments de bonheur finissent. Alors si notre lecture envisage le lien tragique/joie, dans les énoncés de l'accord et la dissonance, Rosset pour sa part, commence à l'envisager dans les termes suivants :

> **Plaçons-nous cependant en face du problème : comment rendre compte du plaisir à la dissonance en musique ? Qu'est-ce que la dissonance ? La notion de « dissonance », qui remplace au terme de mon étude la notion de « surprise », répond à la troisième et essentielle caractéristique tragique : l'indispensable… Il suffit de songer à l'utilisation de la dissonance dans la musique moderne, au sens de cette utilisation, pour comprendre en quoi la dissonance humaine est indispensable.** [239]

Il faut se souvenir que la surprise est pour Rosset l'expression même du tragique, donc si la dissonance est compris pareillement, elle aussi doit être assimilée à une coupure du temps, à un événement inattendu que ouvre une brèche entre un avant et un après. Au sens musical, Rosset nous dit que la dissonance permet la révélation de l'accord, mais aussi met en valeur l'accord parfait. Or, la dissonance est le « bruit », qui attire l'attention sur la note qu'il y a avant et après

[239] Rosset, *PT,* 66

et c'est pour cela qu'elle est indispensable. S'il n'y avait que des accords, la musique serait silencieuse, donc elle ne se produit que dans l'altération du son. Au sens philosophique, Rosset distingue deux types d'accords. Le premier, c'est l'harmonie primitive, un monde premier, une certaine « nature » ou *physis*, où l'arrivée de l'humain introduit la dissonance, toutefois c'est elle qui par contraste, permet de comprendre l'ancienne harmonie primitive. En d'autres termes, c'est seulement l'humain, en tant que dissonance qui peut nous raconter le premier accord : celui d'un monde « silencieux », d'un monde non humain. C'est ainsi que Rosset propose dans *Philosophie Tragique* la formule :

Harmonie + dissonance = Révélation de l'harmonie perdue.[240]

Et pour faire comprendre ces termes qui puissent être assimilés à une vision chrétienne, nous voulons revenir sur son texte où il indique :

> **Il y a d'abord l'accord *fondamental.* Encore une fois réjouissons-nous d'employer les mots dans tous leurs sens (ici à la fois le sens esthétique et philosophique), signe de joyeux augure pour la pensée philosophique. Cet accord fondamental, cette harmonie primitive, nous l'appellerons *l'harmonie.* Nous ne pouvons, en toute rigueur, écrire que la dissonance est indispensable pour la connaître. Ce qui est certain, c'est qu'elle est indispensable à nous révéler en tant qu'harmonie *perdue*.** [241]

[240] Rosset, *PT,* 66.
[241] Rosset, *PT,* 66.

Ainsi Rosset appel plutôt au langage esthétique (harmonie musicale et philosophique), sans penser à une vision religieuse qui serait loin de ses intérêts. Alors si nous tentons maintenant de comprendre d'une autre manière cette formule, nous pouvons le faire en accord avec les lectures que Rosset nous propose des théories atomistes antiques : l'harmonie concernerait le monde des atomes qui tombent régulièrement et la dissonance, le clinamen qui altère de manière infinitésimale le mouvement des atomes. Cependant, c'est seulement avec la modification introduite par le clinamen, que nous pouvons penser qu'il demeurait une harmonie primitive. De telle sorte que la dissonance, qui dans notre exemple est le clinamen, est indispensable, pour penser un monde atomiste inaltérable qui existerait préalablement.

Ce deuxième accord, la dissonance, permet à Rosset d'énoncer deux critères fondamentaux du tragique : l'irresponsable et l'indispensable, c'est-à-dire, le pouvoir d'accepter le caractère injustifiable et nécessaire du tragique. Selon Rosset, si l'on accepte ces énoncés, on se trouve dans une philosophie de l'approbation. En reprenant des termes musicaux, Rosset appelle dans sa philosophie l'accord dissonant, l'alliance pour toujours de l'humain avec le tragique, puisqu'il comprend que c'est la source de la vie et à la fois son secret. C'est à partir de là, que se produit la vie en tant qu'alliance de l'irresponsable et de l'indispensable, ou encore comme coalition du hasard et de la nécessité.

Ainsi quand l'individu incorpore l'accord dissonant (le tragique), il le fait par une valorisation de sa propre vie : dire « non » au tragique, c'est une manière de dire « oui » à sa propre existence. Ainsi c'est une manière paradoxale de dire « non » au tragique parce que ce « non » n'est pas une négation ni une intention d'annulation, mais au contraire une reconnaissance, que donne par conséquent

plus de valeur à sa propre existence. C'est dans un tel contexte que Rosset dit : « je vaux infiniment plus que la vie », puisque si la vie est tragique et qu'elle ne cesse pas d'écraser l'individu par des situations douloureuses, pour autant, celui-ci les surmonte avec un « non » qu'il apprend à dire et par lequel il s'oppose aux forces négatives. Le paradoxe de Rosset consiste à dire : il faut apprendre à dire « non », pour savoir dire « oui ». A chaque situation désagréable, à chaque obstacle, on reconnaît le « non » et pourtant on insiste à dire oui, je suis plus fort que ça, je suis plus fort que ce qui se met en face de moi, et cela non parce que je refuse mon « destin » (la condition tragique), mais parce que je peux survivre à lui. C'est dans ces termes que l'individu devient capable à partir de la puissance d'un « non », qu'il n'oublie jamais, à exalter son propre instinct de vie, un « non » sans lequel la vie serait impossible, parce qu'elle serait annulée au premier obstacle. De telle sorte que Rosset propose une deuxième formule:

Harmonie + Dissonance = accord tragique (accord dissonant). [242]

Ainsi quand les humains arrivent à en admettre le caractère indispensable, ils comprennent que le tragique n'est pas seulement un malheur, mais qu'il est nécessaire pour continuer à vivre. Si le tragique n'était pas indispensable, nous serions des dieux dans un temps éternel. En revanche, pour les individus, le tragique est une puissance contre laquelle ils doivent se battre, non pour l'éliminer, ce qui est impossible, mais pour pouvoir l'incorporer : il est le poison qui sert de *pharmakon*. A partir de l'acceptation du caractère indispensable, ils ressentent un nouveau sentiment : la joie tragique, que n'est pas pour Rosset, égale à toutes les joies, parce qu'elle provient de la conscience d'un monde gouverné par le tragique. Il ne faut pas penser que l'humain puisse vivre

[242] Rosset, *PT,* 67

hors de tragique, mais que c'est sa propre condition. Donc c'est ainsi que Rosset trouve que le caractère indispensable amène vers l'irresponsable, parce que :

> **Nous sommes libérés de l'illusion que nous avions d'être les pilotes de notre navire, d'avoir à tracer nous-mêmes notre route, car nous étions mécontents de notre pilotage. Non que nous nous brisions sur des écueils ou que nous nous égarions dans les ténèbres ; nous savions fort bien nous piloter, mais le pilotage était *ennuyeux*...** [243]

Pilotage pénible dans un monde sans routes, où se réaffirme sans cesse le hasard. Ainsi, nous ne sommes pas responsables du navire de notre vie parce qu'il est piloté par le tragique indispensable, c'est pourquoi le libre arbitre ou la possibilité d'agir restent inopérants dans ce monde où il n'y a rien à gouverner. Et si l'on peut tout de même bien insister en disant que « je fais ceci ou cela », ça n'est de toute façon qu'un pilotage ennuyeux parce qu'il n'existe pas de finalité et seulement des routes arbitraires. Ici, il est bon de se rappeler Œdipe, exemple du tragique indispensable. Lui, qui dans un premier temps cherche à échapper à son destin tragique en empruntant volontairement une autre route, mais qui en réalité se précipite directement à sa rencontre. Ce n'est qu'après coup, qu'il comprendra qu'il n'y avait pas d'autre alternative pour lui, qu'il n'y a pas un monde en dehors du tragique, et que son existence a comme unique raison de confirmer le hasard

[243] Rosset, *PT,* 57.

nécessaire. Il ne voulait pas accomplir le tragique, Et le tragique s'impose : oui c'est indispensable ! Donc ton pilotage va t'amène à confirmer ce que tu nies !

A la différence d'Œdipe, l'individu qui accepte le tragique indispensable, se sent libéré de récuser son destin et se trouve plutôt en accord avec lui et sa propre dissonance, non parce qu'il sache à l'avance ce qui va lui arriver, mais c'est seulement qu'au moment que le tragique arrive, il a le courage d'accepter que cela c'est vivre parce que son « destin » est d'être tragique. Donc, l'héroïsme tragique, tel que le conçoit Rosset, ne provient pas de l'opposition, mais de la réconciliation avec le destin, et « le héros » se laisse envahir par le sublime, il ressent, l'ivresse tragique, voit les abîmes qui fracturent le quotidien, pas pour renoncer à la vie, mais pour toujours surmonter ce tragique qu'il sait aussi que reviendra. Alors c'est avec ce « non » dissonant qu'il a appris à dire « oui » à la vie, car à partir de là, il ne se considère comme rien d'autre que tragique. Il se vit comme un accord dissonant. Ainsi, l'homme dionysien se reconnaît en tant qu'essence tragique ; alors comment agir sur soi-même quand on ne sait pas qui l'on est vraiment ? Et comme on a entendu après plusieurs lectures d'Œdipe, il est doublement tragique parce qu'il est le porteur de son propre destin : il croit agir par un acte de volonté, alors qu'il ne fait qu'être au service du tragique.

L'héroïsme consiste à savoir continuer malgré le tragique pour passer à un nouvel état : celui de l'innocence de l'enfant qui ne se sent pas ni responsable, ni coupable, ni malheureux, mais non plus obligé à être heureux. L'héroïsme c'est savoir dire « oui » au tragique et par conséquent à la vie. On peut revenir sur les deux formules de Rosset. La première : Harmonie + dissonance = Révélation de l'accord perdu. Sentence où nous avons interprété la dissonance comme nécessaire pour entendre l'harmonie perdue. Et si on fait un parallèle avec une

perspective chrétienne, on peut dire que c'est parce qu'il y a le péché et la chute du premier couple, que nous parlions d'un paradis primitif (mais sans laisser d'indiquer comme on l'a dit préalablement, que Rosset pense plutôt à l'harmonie musicale). De la deuxième formule: Harmonie + Dissonance = accord tragique (accord dissonant), on peut tirer non pas un regard, pessimiste ou quiétiste, mais plutôt innocent, au sens où on affirme la vie dans toutes ces conditions, même dans les situations les plus tragiques. Après cet accord de l'individu avec le tragique, il ne peut pas être écrasé par le malheur, sinon se sentir comme un être tragique. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'expression de Nietzsche : « qu'on songe à la réalité de la dissonance par rapport à l'idéalité de la consonance ».[244] Ou comme dit Rosset : « … le tragique est ce qui, d'aucune manière que ce soit, ne peut être surmonté, mais qui ne peut être qu'adoré -, c'est lorsque nous sentons et affirmons le tragique que nous communions à la vie ! »[245] Dès lors, nous accédons au secret de la vie et faisons la paix avec elle, ainsi comme sous le regard de Rosset, nous faisons la paix avec le réel au moment que nous effaçons tous les doubles.

Enfin, il ne faut pas oublier que ce premier regard du tragique et son approbation, proviennent du premier livre de Rosset, *Philosophie Tragique,* où il ne s'inquiétait pas du monde tragique comme il le fait dans *Logique du pire,* mais portait son attention sur l'individu tragique. Ainsi l'échelle est au niveau de l'humain, ce qui lui permet de se demander quel rapport doit assumer un individu face au tragique : comment en faire l'expérience, le sentir, ou souffrir, ce qui amène Rosset à définir ces prémisses d'irréconciliable, irresponsable et

[244] Nietzsche, N.T., *Fragments posthumes,* fin 1870-avril 1871, 7 [116], Gallimard, 1977, p. 201.
[245] Rosset, *PT,* 67-68.

indispensable. Ainsi pour Rosset la conscience du tragique se donne dans la connaissance de ces trois axes qui rendent compte de l'expérience d'un événement tragique.

Philosophie tragique est un livre de jeunesse, où Rosset montre l'état jubilatoire, que doit porter une philosophie si elle veut se nommer tragique. Toutefois, cette approbation ne provient pas de l'illusion de croire qu'on peut laver le monde du tragique, mais de la conscience de notre propre dissonance qui habite un monde dissonant. Ce texte où Rosset se consacre à expliquer le rapport de l'individu avec l'événement tragique, est le travail le plus nietzschéen de son œuvre, où la question traitée est la suivante : comment habiter un monde où le tragique reste ineffaçable ? La réponse provient d'une sentence de guerre : « si l'on ne peut pas vaincre l'ennemi, on doit se lier à lui ». Selon Rosset, le tragique est tellement fort que l'humain n'a autre alternative que d'apprendre à l'incorporer. C'est cette décision qui lui permet d'échapper aux discours moraux ou aux visions négatives : le tragique est le poison que donne la santé à jamais.

2. L'approbation terroriste

Dans *Logique du Pire*, la philosophie tragique de Rosset prend successivement les traits d'une philosophie « terroriste » comme nous l'avons vue, philosophie qui affronte le terrible et qui se lie également maintenant à une philosophie approbatrice. Ainsi il indique :

Le terrorisme tragique consiste à rendre exprimable une connaissance déjà possédée, non à imposer un savoir dont aurait pu être dispensé celui qui doit en souffrir. [246]

Le terrorisme est selon Rosset, le risque d'affronter la connaissance du tragique. Il prend l'exemple du médecin qui considère que c'est préférable de révéler à une malade le caractère fatal de sa maladie, en considérant toujours mieux la connaissance à l'ignorance. De la même manière un philosophe terroriste est celui qui sort les humains de l'ignorance, quand il les confronte à sa connaissance du tragique. Ainsi, nous avançons notre idée : l'approbation terroriste, c'est l'assentiment au savoir transmit par le philosophe terroriste. Savoir tragique qui dans le contexte de *Logique du pire* revient au hasard (l'indétermination qu'habitent les êtres).

D'abord, il faut se souvenir que dans *Logique du Pire,* l'individu tragique a disparu, parce que tout le discours de Rosset parle du hasard, et l'humain n'est qu'un hasard réussi, pareil à n'importe quelle autre chose existante. Alors que le terrorisme qu'il introduit ici, concerne la démolition de l'idée de nature en tant que système ordonné de genres et d'espèces, pour envisager le hasard originel, compris comme l'activité de la matière. Cette forme de hasard est préalable à toute définition humanisée du hasard : fortune, chance, etc. Dans ce contexte le hasard est tragique, parce que tous les axes qu'on utilisait pour parler des situations tragiques sont implicites à chaque chose existante. Ainsi quand on regarde un être, on ne fait que voir la mise en forme de l'irresponsable,

[246] Rosset, *LP,* 27.

irréconciliable et indispensable : une fois qu'il existe, il se met bien en place pour devenir nécessaire, mais il ne répond à aucune nécessité préalable.

De la même manière, pour Rosset, sont terroristes les philosophes qui ne se donnent pas pour tâche de construire des systèmes ou de parler à partir d'une nature, mais qui préfèrent exalter par différents moyens le hasard. Rosset propose une liste de philosophes qui ont eu cette capacité de créer de concepts pour énoncer le hasard originel : l'apparence (Nietzsche), l'arbitraire des lois et des coutumes (Montaigne), et la décomposition des êtres (Lucrèce). Pour Rosset, ces philosophes ne font pas de concessions, ils offrent des discours empoisonnés – parce qu'ils questionnent une nature qu'à l'égard de Rosset semble plus confortable - qui donnent compte de l'instabilité des humains et de ses formes sociales. Dans cette meure, ils ne sont pas les bâtisseurs d'une pensée idéaliste, mais les énonciateurs de la matérialité du monde. En d'autres termes, ils ne sont pas en consonance avec les idées fixes, mais cherchent avant tout à parler du monde. C'est ainsi que le reconnaît Nietzsche quand il exclame : « Ma philosophie : *platonisme inversé* : plus on est loin de l'étant véritable, plus pur, plus beau, meilleur c'est. La vie dans l'apparence comme but. » [247] Apparence qui deviendra, dans le langage de Rosset, l'artifice qui efface la séparation entre les êtres naturels et non naturels (tous les êtres sont des fabrications du hasard). Ainsi quand Nietzsche parle du monde des apparences, il ne fait que décrire la souplesse de la matière que produisent des formes sans essences (au sens platonicien) et Rosset pour sa part, place sur le même plan les êtres qui proviennent d'un geste du hasard ou de la volonté de fabrication humain.

---

[247] Nietzsche, N.T., *Fragments posthumes,* fin 1870-avril 1871, 7 [156], Gallimard, 1977, p. 228.

De la même manière, Rosset considère que les études de Montaigne sur les coutumes et les conventions sociales n'ont autre but que d'indiquer la faiblesse des règles sociales. C'est uniquement par le travail du temps qu'une règle complètement arbitraire devient une norme. Or, Rosset trouve que Montaigne avait vu le « rien » dissimulé par l'idéologie [248] (les codes sociaux), et ce « rien » (que n'est pas le néant), est dans ses termes, le hasard originel antérieur à la norme sociale et à laquelle on peut revenir si celle-ci est mise en cause. Ainsi d'après Rosset, Montaigne déduit sous une norme, convention ou coutume la stabilisation temporelle du hasard, que prouve le caractère artificiel ou fabriqué de la logique sociale. Par conséquent, tous les gestes de l'humain et de la société ne sont que l'artifice qui vient à s'inscrire par hasard.

Enfin, Rosset applique le même regard à Lucrèce quand il trouve que celui-ci fait une description de la nature des choses pour envisager le « rien » qui soutient tout discours sur la nature. « Rien » qui doit se comprendre, également, par le hasard qui conforme les êtres qui à continuation, restent soumis au temps. Face à ces deux « vérités » : le hasard et le temps, Rosset trouve dans le poème de Lucrèce un constat de l'inefficacité de l'idéologie (superstitions et croyances). Pour Rosset ces philosophes sont terroristes parce qu'ils profèrent des discours non idéologiques qui ne cherchent pas à consoler, mais à nous mettre en face de réalités tragiques. Pour lui, ils prononcent des énoncés épouvantables qui effacent tous nos certitudes pour nous laisser avec une idée aussi vague comme celle du hasard en tant que minimum pensable : impossible d'être théorisé, le hasard est pour Rosset le concept moins idéologique qu'existe et paradoxalement une possibilité d'actualiser le discours de la philosophie tragique. De telle sorte que

[248] Rosset, *LP,* 36.

tout le travail de *Logique du Pire* consiste à penser à partir de ce « rien », qui doit être inclus comme un des sujets parmi d'autres d'une manière de philosopher.

Cependant dans quel moment apparaît l'approbation ? A chaque fois que le « rien » est envisageable, puisque selon Rosset la tâche d'une philosophie terroriste ou d'une logique du pire, telle qu'il la reconnaît dans les penseurs préalablement indiqués, n'autre finalité qu'arriver à accepter, non pas la « nature », ni la stabilité, ni « l'éternité » des être, mais l'inverse : l'absence de nature, l'instabilité et la condition éphémère des êtres, d'où qu'au lieu de s'occuper de donner quelque chose pour apaiser l'angoisse humaine, ils cherchent à la renforcer à partir du « rien » (le hasard) qu'il envisagent. C'est pourquoi Rosset considère :

> **…la philosophie tragique est-elle un art des poisons, orienté vers l'inlassable recherche des pires, des plus violents, des plus meurtriers parmi les philtres de mort et de désespérance. Elle en a besoin, à chaque instant, et du pire d'entre eux immédiatement disponible pour elle, pour réussir à penser *quelque chose* de ce qu'elle éprouve : l'approbation. Penser le pire, pour rendre quelque honneur philosophique à son approbation : tel est l'enjeu de la pensée tragique.** [249]

D'abord, Rosset reconnaît dans la philosophie tragique un discours violent et empoisonneur qui écrase toutes les idéologies, les espoirs et les

[249] Rosset, *LP,* 49.

illusions. Donc elle est aux antipodes de toutes les formes de croyance parce elle nous fait entendre des paroles désagréables : vous êtes « rien » parce que le temps va vous démolir, ou bien vous n'êtes que des apparences, sans âme, essence, ou transcendance. Mais justement dans cette manière d'attaquer les illusions, dans cette intention terroriste, Rosset ne voit qu'une mise à l'épreuve du désir de vivre : il n'y a rien en dehors de l'existence, elle est sans raisons, mais elle doit être suffisante en elle-même, jusqu'au point que Rosset arrive à dire que même les « vies les plus pauvres [sont] bonnes à vivre. » [250]

Alors si Rosset envisage le « rien » dans cette vision de la philosophie tragique c'est pour passer à son autre face : donner son approbation. De telle sorte que toute la tâche de *Logique du Pire,* consiste à énoncer le hasard - le « pire » des pensées -, pour arriver à son affirmation. Donc Rosset agit en peu à la manière des tragédies anciennes : faire entendre l'épouvantable, non pas parce que cela permet au spectateur de se libérer de la crainte et de la pitié comme disait Aristote, mais plutôt parce que le drame autorise à voir et entendre des images et de mots qu'il est impossible de percevoir dans la vie courante. Les tragédies sont les pires des discours parce qu'elles vont contre toutes les règles politiques et civiques, mais à la fois elles donnent preuves de la puissance de vie. Ainsi malgré l'impossibilité d'agir du héros - qui ne fait qu'accomplir le destin tracé par les dieux -, il conserve sa vie. Cette idée se confirme avec Œdipe qui voulait effacer le tragique, mais qu'en prenant conscience de son échec, ne se suicide pas, sinon que se garde en vie, pour mieux souffrir son destin et donner témoignage que même sa vie « misérable » mérite d'être vécue.

---

[250] Rosset, *LP,* 44

C'est dans ce sens que Rosset nous dit dans *Logique du Pire* que l'approbation est le seul événement qui existe pour la philosophie tragique, qu'elle est l'unique possibilité qu'a l'humain d'agir. Donc si Rosset nie la liberté individuelle, il met en échange autre forme de liberté : savoir dire « oui » au tragique pour valoriser la vie. C'est le paradoxe de la pensée tragique, qu'en sachant accepter le malheur, donne l'unique événement possible aux humains: accepter le poison pour arriver à la santé. C'est à partir d'une telle logique, que chaque fois que l'on prononce « philosophie tragique » on doit savoir qu'on est face à une pensée paradoxale, qu'a appris à dire « oui » au « non » tragique, pour mieux proclamer le « oui » à la vie. Et Rosset se demande :

> **…pourquoi, de manière plus générale, la question de l'approbation est-elle l'unique question qui *intéresse* la pensée tragique ? Pourquoi, enfin, est-elle à la source de l'intention terroriste, dont elle définit le but spécifique ?** [251]

Et il répond que l'approbation est l'unique événement qui peut « sauver » l'individu de ne pas être étouffé par le sens tragique. Donc c'est dans ce sens que c'est l'unique question où la philosophie tragique exalte le rôle de l'humain, puisque sur tous les autres terrains, il apparaît insignifiant. Alors une philosophie de l'approbation tente de protéger l'individu des puissances négatives: c'est le rapport entre un « non » et un « oui » que lui permet de survivre. De telle sorte, qu'au moment où Rosset revient sur les trois philosophes qu'il considère les plus

[251] Rosset, *LP,* 44.

« terroristes », il trouve un accord implicite : la célébration de la vie qu'apparaît dans un moment donné de ses écrits. D'abord, dans le matérialisme de Lucrèce, il considère que l'allusion à la déesse Vénus au départ du poème, est une « invocation à la joie, dispensatrice du charme de l'existence ».[252] Alors si l'on réinterprète le poème à la lumière de premiers vers, on se retrouve, non pas avec un discours sur les êtres et sa destruction, mais avec la capacité génératrice de la vie que ne cesse pas de se renouveler. [253] Lucrèce n'est pas un poète qui cherche à exalter la mort, mais au contraire que fait un hommage à la vie. De la même manière, Rosset trouve que le scepticisme de Montaigne n'avait pas comme but nier la vie, mais la valoriser. C'est ainsi que sa phrase : « j'aime la vie », [254] implicite et explicite à sa description des pratiques humaines, Rosset reconnaît un hommage à l'existence.

Enfin, il pense à Nietzsche :

> **…en cela peut-être le premier à avoir fait la « philosophie » de la tragédie – affirme que l'approbation est le critère et le signe propre de la pensée tragique. Un tel lien, si souvent affirmé, entre tragique et affirmation n'est pas fortuit. [255]**

Rosset pense à *La naissance de la tragédie,* où Nietzsche s'interroge sur le rapport des Grecs avec la douleur, pour se trouver que l'époque de majeure splendeur a donné un discours épouvantable comme celui qui se montre dans les

[252] Rosset, *LP,* 44.
[253] Lucrèce, *De rerum natura,* Livre Premier. Paris, Belles Lettres, 2009, pp. 4-7.
[254] Rosset, *LP,* 44.
[255] Rosset, *LP,* 44- 45.

drames. Or, c'est précisément la mise à preuve de la force que fait naître la tragédie, ce n'est pas un discours décadent, mais au contraire, un récit que s'ouvre aux questions plus crues pour mieux mettre à preuve la capacité des humains à affirmer la vie. Si Rosset déclare que ce rapport tragique/affirmation n'est pas gratuit, c'est parce qu'il le trouve nécessaire à l'heure de parler de philosophie tragique.

Les visions du tragique exaltent la vie sans chercher à l'améliorer ou à trouver une solution à ses « maux ». La philosophie vue sous cette perspective, est touchée par un principe de joie que provient de l'approbation du tragique. Toutefois, il faut insister sur le fait que la philosophie tragique ne prend pas de plaisir avec le malheur parce que ce n'est pas d'une pensée masochiste dont on parle, mais de la capacité à surmonter le tragique sans oublier qu'il est là : que mes tristesses d'aujourd'hui, vont finir, mais d'autres reviendront sans que cela implique qu'on renonce à vivre. Cette conscience tragique n'est ni positive ni négative, c'est juste un savoir que se rend à l'évidence de la condition du monde. Evidement, on ne vit pas dans l'attente du malheur prochain, mais dans une certaine compréhension du tragique qu'empêche de tomber dans le désespoir, quand une situation inconfortable arrive. Pour mieux renforcer le lien entre tragique et approbation, Rosset nous dit qu'il est un acte solitaire, en tant c'est la seule possibilité d'agir. Rosset s'explique ainsi :

> **On peut ainsi considérer que la plupart des hommes s'accommodent de vivre sans jamais agir, remettant à plus tard la seule forme d'acte que reconnaisse la pensée tragique. Selon une**

perspective tragique, seuls donc auront « agi » en leur vie, d'une part les suicidaires, de l'autre les affirmateurs inconditionnels. [256]

Rosset ne trouve pas qu'un sujet agit parce qu'il s'oppose au tragique, donc sous son regard, Œdipe n'agit pas. De la même manière, que ne sont pas des individus d'action, ceux qui sont plongés dans la tristesse, mais au contraire, des êtres du malheur, condamnés à l'inaction. Ce qui l'amène à affirmer que la plupart des humains passent leur temps à nier la vie, sans renoncer complètement à s'en aller. Ainsi, autant ils méprisent le tragique, autant ils dédaignent la vie, parce que l'approbation dont parle Rosset doit avoir conscience du tragique : la mort, le hasard et l'insignifiance de l'existence, non pour désespérer, mais pour mieux savoir prouver et approuver le caractère fortuit de notre propre vie. Alors si Rosset admet la tendance des penseurs tels que Kierkegaard et Schopenhauer, d'en arriver aux pires des idées mais de les tourner contre la vie, il élargit cette perspective à une grande partie de l'humanité que vit dans une espèce de nihilisme où la vie n'a plus aucune valeur : dans tous les cas, ce sont des êtres qui d'après lui n'agissent pas.

Mais qu'est-ce que signifie alors agir dans le langage de Rosset ? Prendre une position pour ou contre la vie dans sa radicale adhésion ou annulation. Donc sous cet angle, il précise que seulement les suicides et les approbateurs agissent. Le premier, parce que ils ne se supportent plus et prennent la décision radicale de s'annuler, les deuxièmes parce qu'ont pris parti pour eux-mêmes et se valorisent au point de surmonter tous les obstacles. Mais mis à part les philosophes dont

[256] Rosset, *LP,* 47.

Rosset nous parlent, peut-on sortir l'approbation du discours philosophique pour l'incarner dans une pratique de vie ? Rosset donne une réponse affirmative à cette question et nous procure un premier contact avec la joie : une gaieté espagnole, forme de conscience du tragique, puisqu'elle n'occulte les pires aspects de la vie, mais arrive au contraire à rire avec eux. C'est dans ce sens que Rosset envisage une forme de joie tragique dans cette allégresse chargée de réalité [257] qui devient une veine pour les différents expressions artistiques : on peut indiquer le *Quichotte* et toute la littérature picaresque ; en musique, tragique et joie sont toujours liés, comme c'est le cas du flamenco et du chant gitan, ou même les « corridas » qui s'achèvent par un spectacle de la mort où le sacrifice de la bête devient une fête.

En deuxième lieu, Rosset reconnaît la joie de vivre qui porte certaines personnes, sans qu'elle provienne forcement de leurs conditions actuelles. C'est ainsi que même dans les pires situations certains individus restent joyeux, sans que cette attitude dépende de leurs conditions matérielles : l'intelligence, l'argent, l'amour, l'amitié, mais concerne avant tout leur rapport avec la vie, qui reste inexplicable, et finit par être le « secret » de la joie. Rosset nous dit à ce propos:

> **…que toute « joie de vivre » est irrationnelle et, philosophiquement parlant, abusive (c'est-à-dire : en trop). Or, une telle joie existe et s'expérimente quotidiennement sans le recours à une forme quelconque de justification (puisque chacune**

[257] Rosset, *Le choix de mots,* suivi de *La joie et son paradoxe,* Paris, Minuit, 1985, p.156.

de ces formes de justification est réputée, par la philosophie tragique, incroyable et incrédible). [258]

Ainsi la joie apparaît à la manière du tragique, incompréhensible et injustifiable, puisqu'elle est une qualité propre à certains individus qui sont nés avec ce « trop irrationnel ». Alors s'il y a une gratuité à l'heure d'indiquer le tragique, c'est pareil au moment de signaler la joie (elle est toujours sans pourquoi) et c'est en ce sens qu'elle n'est pas une joie circonstancielle, mais une joie de vivre qui accompagne certains êtres et qui reste injustifiable.

Alors, tragique et joie, pour Rosset, ne sont pas contradictoires, mais au contraire ont besoin l'un de l'autre pour exister dans l'univers paradoxal de la philosophie tragique. Non en vain, ils partagent les mêmes caractéristiques : sans cause ni finalité, hors de toute nécessité, et complètement irresponsables. Ainsi à l'opposé de toute transcendance, la joie de vivre doit être comprise comme un effet corporel - que Rosset qualifie de « philosophiquement abusif » - qui se donne dans un excès, dans un trop qui exalte la vie : il n'y a pas des semi-joies, donc quand elle arrive, la joie remplit complètement le corps et fait ainsi une approbation inconditionnelle de l'existence. De telle sorte que si Rosset dit : la joie « s'expérimente quotidiennement », il pense à une sensation qui apparaît par surprise, sans dépendre des circonstances externes et sans avoir besoin d'un entraînement philosophique ou artistique : elle juste un rapport avec la vie que portent certains êtres. Rosset applique à la joie la même logique qu'au sentiment tragique : elle n'est pas exclusive de grands penseurs parce qu'elle est une mise en relation avec les forces

[258] Rosset, *LP,* 47-48.

les plus élémentaires de la vie. Donc si l'on a compris le hasard qui produit les êtres, la variation de ceux-ci et sa condition éphémère - tous des valeurs tragiques -, on est prêt à ressentir la joie, que n'est autre que l'acceptation du fortuit, implicite à ma propre existence : ma vie est un « trop », parce que je pouvais bien jamais avoir existé, or ce constat me replis de la joie de vivre. Egalement, il faut se souvient qu'un des principes qu'accompagne une philosophie tragique c'est précisément la valeur de la vie. De telle manière que tous les écrits que Rosset reprend sont envisagés sous cet angle : mettre en valeur une perspective vitaliste qui n'a autre but que d'insister sur la « joie de vivre », ce qui implique que la vie pour elle-même est suffisante, qu'elle n'a pas besoin d'être justifiée. Ainsi la philosophie tragique est affirmative parce qu'elle n'a d'autre principe que parler de la vie qui résiste et continue malgré toutes les épreuves.

Le « trop » dont parle Rosset, savait dire aussi que la vie ne manque de rien, qu'elle est un excès - même dans les conditions les plus précaires – qui se produit dans un croisement de chemins et dans un champ de possibilités indéterminés. A partir d'une telle conscience, qui n'est pas exclusive du philosophe tragique, Rosset envisage celui-ci comme un « … penseur submergé par la joie de vivre, et qui, tout en reconnaissant le caractère impensable de cette jubilation, désire en penser au maximum l'impensable prodigalité. »[259] Ainsi la joie de vivre, expérience nécessaire, pour faire un discours propre à la philosophie tragique. Alors, selon son avis, le philosophe tragique porte une pratique affirmative de l'existence, seule alternative pour être considéré tragique, puisque sinon comment parler de l'approbation de la vie si lui-même ne l'estime pas ? Mais également, Rosset reconnaît un désir chez le philosophe tragique : penser l'impensable, qui n'est autre que la joie de vivre. C'est

[259] Rosset, *LP,* 48

ainsi que l'absence de cause, fait de la joie un impensable, or la tâche du philosophe c'est de donner la parole à cette sensation qui existe hors du langage. Alors comment le fait-il ? Peut-être un des intentions philosophiques de Rosset peut se résumer dans la recherche de mots pour énoncer le tragique et la joie.

Enfin, Rosset trouve le côté pratique de la joie dans le « pari tragique » : on prend le risque d'approuver l'inconnu sans savoir le résultat. On entend ici le pari pascalien, que Rosset reprend à sa manière pour démontrer qu'un tel choix non seulement renforce notre rapport avec l'existence, mais aussi la rend invulnérable, puisqu'on assume toutes les alternatives que peuvent arriver. Alors à partir de maintenant, l'individu peut traverser les pires des situations ou écouter les pires discours sans que l'approbation soit touchée.

Alors Rosset clarifie le lien tragique/joie à travers ces trois axes : l'approbation est la seule possibilité d'agir, deuxièmement, l'approbation est incompréhensible et injustifiable, parce qu'elle existe hors des circonstances externes. Enfin, troisièmement l'approbation est un pari tragique. Il ne faut pas oublier que dans le contexte de *Logique du pire,* le « pire » dont parle Rosset est sans rapport avec le pire des pessimistes. Chez lui, le « pire » c'est l'inconnu et l'incertain qui peut arriver du hasard, donc celui-ci c'est le « rien » dont on ne peut rien avancer. En contrepartie, chez les pessimistes le « pire », c'est le malheur duquel on doit partir pour noircir complètement la vision de la vie. De telle sorte que si pour Rosset la force tragique, c'est la capacité d'approuver le hasard, cela c'est le pari, pour les pessimistes le monde est raté d'avance, donc le hasard n'apparaît qu'après du constat du malheur. Sous cette logique, le destin des humains est clair : ils n'ont pas autre choix que vivre dans le malheur du quel a surgi le monde, or ils ne parient pas, ils souffrent. Pour sa part, Rosset propose de vivre dans le « rien » : ni idée de bonheur,

ni de malheur, mais dans le pari, que peut être aussi compris comme l'attente d'un résultat que nous laisse toute le temps à l'expectative, qui nous démontre le risque de vivre.

On trouve ainsi que chacun des textes de Rosset commence à donner une place fondamentale à la joie : *Philosophie tragique* et *Logique du pire* le font clairement. Donc si en le lisant on a le sentiment qu'il nous introduit dans le pire des mondes possibles et qu'il est un grand pessimiste, ensuite on se trouve avec son discours de la joie qui fait l'équilibre, qui produit l'opposition non antinomique de la joie tragique. Alors en ce moment là on se soulage, et on comprend que le trajet n'est pas vain, que Rosset est un nietzschéen et que son enquête n'autre but que de proposer une célébration de l'existence.

3. La joie paradoxale

Enfin, dans la description que Rosset fait de la joie (de vivre) dans *La Force Majeure* (1983), on voit revenir son opposition entre le présent et la présence. Ainsi, il dit s'éloigner d'une tradition philosophique que met d'une part la joie et de l'autre l'existence, en considérant que chaque fois que notre désir est accompli, notre joie disparaît. Donc l'existence se donne toujours dans l'insatisfaction et par conséquent, dans l'absence de joie. Rosset parle ainsi d'une tradition philosophique pour qui la joie est une expérience mystique, une sortie vers l'éternel que ne peut pas se donner dans la vie. C'est la ligne idéaliste, qu'il trace de Platon à Heidegger [260] où la joie reste sans rapport avec le plaisir d'exister, parce qu'elle porte les valeurs de l'être éternel. Donc la joie est avant

[260] Rosset, *FM,* 18.

tout une présence que ne se laisse jamais toucher dans le présent et qui fait allusion à une expérience mystique. De telle manière que Rosset considère que :

> **…très généralement, une telle joie apparaît comme une échappatoire au présent au profit d'une « présence » permanente, une échappatoire à l'existence fugitive au profit d'un être éternel.** [261]

Alors il prend la joie d'une manière différente quand il la rapproche du plaisir d'exister : la joie de vivre est présente parce qu'elle fait partie de l'existence. Elle n'est pas une expérience mystique en rapport avec l'éternel, au contraire, la joie porte toutes les valeurs propres à la vie: sa condition éphémère et changeante. Elle se donne par éclats et disparaît, parce qu'elle est périssable comme toutes les choses au monde. Ainsi pour Rosset la tradition philosophique qui écarte la joie et la lie avec l'éternel, ne supporte pas également les caractéristiques de l'existence : sa condition fragile et éphémère, donc elle finit pour opposer être et vie, joie et existence.

Ces aspects constituent la condition paradoxale de la joie : elle ne donne pas les raisons de son existence parce que et à la fois parce qu'elle est un sentiment très réel. Ainsi Rosset précise:

---

[261] Rosset, *FM,* 19.

…la joie est une réjouissance inconditionnelle de et à propos de l'existence ; or il n'est rien de moins réjouissant que l'existence, à considérer celle-ci en toute froideur et lucidité d'esprit.[262]

C'est-à-dire la joie apparaît au moment où on est conscient du hasard de l'existence, de ce degré aussi bas qu'on avait d'être né: sous cette optique la vie est un excès, que selon le langage de Rosset, donne l'expérience de la joie. Or, la joie qui renforce à chaque fois son caractère paradoxale, est à contre-courant de ceux qui croient précisément que la vie est indésirable par un manque de temps et d'espace. Puisque si la vie ne dure pas et s'il est tellement insignifiant dans l'espace comment c'est possible qu'elle produise de la joie ? Alors la joie paradoxale, telle Rosset la conçoit, donne valeur à ce presque rien qui est la vie : il propose une réconciliation entre l'exercice jubilatoire et la précarité de l'existence. Donc la joie paradoxale célèbre l'étrange « nature » d'un être que ne participe pas à l'éternel, pour se laisser prendre pour cette sorte de« vague à l'âme » qui s'offre et se cache et qui dans ce sens est inconditionnel: on ne sait pas quand elle va remplir la vie ou quand elle va s'évanouir. Toutefois, Rosset pense trois objections possibles à sa conception de la joie de vivre, que nous voulons résumer ici.

Premier objection : il n'y a pas de singularité dans la manière dont Rosset définit la joie et la tristesse qui se ressemblent terme à terme parce que ni de l'une ni de l'autre, on ne peut préciser la «nature », ni du contentement, ni de la mélancolie. Si Rosset trouve valable cette objection, il remarque que ces deux visions du monde sont complètement contraires dans leurs conséquences ; pour

[262] Rosset, *FM*, 22.

mieux se faire comprendre, il en revient à la séparation entre la vague joyeuse et la vague illusoire : [263] la première rassemble tous les signes du réel, entant que la deuxième se débat avec un monde irréel. D'un côté, c'est la réjouissance de la suffisance du réel et de l'autre, c'est la tristesse par le manque de quelque chose qui reste éternellement à préciser. On remarque ainsi que Rosset réunit toutes ses thèses : si on accepte le tragique, on peut alors ressentir la joie pour l'existence, et être prêt à habiter le monde dans sa condition réelle. Alors s'il y a un caractère inattendu et paradoxal de la tristesse et la joie, chacun mène des relations très différentes avec la vie : le refus complet ou bien s'accommoder avec elle, même dans les situations plus désastreuses.

Second objection : la joie ne peut pas fonctionner dans le vide, mais dans l'attente de quelque chose. Or pour Rosset, c'est tout le contraire, il se trouve ici du côté de Spinoza, pour qui, selon lui, la joie est « amour sans complément d'objet », à la différence de l'amour proprement dit qui est « la Joie accompagnée de l'idée d'une cause extérieure ».[264] Or la joie se suffit en elle-même et ne cherche pas des appuis ou des excuses externes. La joie est une affection qui modifie notre rapport avec le monde, et on peut très bien être en contact avec cet affect ou son contraire : la tristesse. Cependant, on ne connaît pas la source de cette élection, c'est un secret qui même si l'on tentait de le divulguer, on ne trouverait paroles pour arriver à l'exprimer.[265] De telle sorte, qu'on ne peut pas donner des recettes pour arriver à la joie. Or, la seule chose que reste c'est de la

[263] Rosset, *FM,* 9.
[264]Rosset, *TI,* 78.
[265] Rappelons nous dans quel termes s'exprimait Spinoza : « la joie est le passage d'une perfection moindre à une plus grande perfection […] Je dis passage. Car la joie n'est pas la perfection même ». Cf. Spinoza Baruch, *Ethique* III, Définition des affects II et III, Explications, Paris, L'Eclat, p. 207. Il précise le passage dans les termes suivants « un affect de joie ou de tristesse, c'est-à-dire que la puissance de l'esprit et du corps est accrue ou réduite ». *Ethique* III*,* prop. 15, démon. p. 169.

penser à partir d'une éthique, que c'est juste une invitation à penser notre propre vie.

La troisième objection est liée à ce qui la précède, puisqu'elle consiste en la mise en question de la joie comme réjouissance universelle, telle que la conçoit la philosophie tragique. Avant tout, il ne faut pas oublier que l'universel dont pense Rosset est sans rapport avec les identités inaltérables, de la philosophie platonicienne, pour qui la joie serait une entité fixe parmi autres. Après une telle remarque, la réjouissance universelle, insiste sur le fait que la joie, n'a pas besoin des circonstances particuliers, elle est suffisante en elle-même, d'où quelle peut donner force à la vie, même dans les situations plus pénibles. Donc Rosset rassemble ici la joie et la joie de vivre, ce qui lui permet de parler non pas d'une instance métaphysique ou mystique inaccessible aux humains, mais d'un goût pour le monde dans sa condition d'éphémère. C'est en ce sens aussi qu'elle est universelle, parce qu'elle n'a pas besoin de circonstances particulières : richesse, amour, pouvoir, beauté pour se manifester. Elle est un affect, un traitement du corps accessible à tous, et cependant, elle finit par être le don d'un groupe très restreint d'hommes, puisque comme dit Rosset on ne peut pas faire apprendre la joie, ainsi qu'on ne peut pas donner la condition du tragique à ceux qui ne le portent pas au préalable. Et cela peut-être parce que la joie exige trop : de ressentir la vie dans ses moindres instants, ainsi que d'accepter la condition périssable des êtres. En effet, pour Rosset :

> **…la saveur de l'existence est celle du temps qui passe et change, du non-fixe, du jamais certain ni achevé ; c'est d'ailleurs en cette**

mouvance que consiste la meilleure et plus sûre « permanence » de la vie. [266]

Il semble que les philosophes tragiques, à la manière de Rosset, ne cessent pas d'associer la fragilité et la joie. On pourrait dire que pour lui, la joie à l'égal de l'approbation est un sentiment inconditionnel et irrationnel de la vie. Egalement, elle est une expression universelle qui n'a pas besoin d'un milieu favorable pour exister et qui doit être inscrit dans une éthique de vie que l'on s'incorpore. Mais le plus important, d'où son caractère paradoxal, est qu'elle se nourrit de la condition éphémère de la vie et de l'étrangeté qui introduit le temps. La joie s'accommode bien de l'existence qui finit par être épuisée par le temps et effacée dans l'espace. Donc pour Rosset il y a un avantage dans ce « manque » d'éternité, parce qu'il permet de donner goût aux choses vécues, et ressentir la joie dans le changement et la différentiation. C'est de cette manière que Rosset interprète notre intérêt pour les souvenirs et leur reconstitution précise, que ne fait que nous donner, après coup, le goût de la joie de vivre : des instants que ne reviendront plus, et que seulement la remémoration permet de ressentir. Rosset évoque ainsi ce goût pour l'existence, qui se donne à travers les souvenirs, que ne sont pas forcement en rapport avec la nostalgie ou la négation du présent, mais plutôt avec le renforcer l'existence : de ce savoir appartenir à cette communauté que dans ce moment-là a vécu un situation particulière (même s'elle était banale). Alors avec ce ton particulièrement léger que Rosset a pris dans *La force majeure*, il s'exclame :

---

[266] Rosset, *FM,* 20.

On est en droit de se demander d'où provient un intérêt si vif porté à un passé généralement ressenti, lorsqu'il était présent, sur le mode de l'indifférence sinon d'un vague désagrément. Ce caractère pointilleux de la remémoration ne peut être interprété que comme la marque d'une reconnaissance, au double sens du terme, à l'égard de l'existence en tant que telle, de l'intérêt inhérent à toute existence quelle qu'elle soit. L'exercice de la mémoire témoigne ainsi en faveur de l'existence et de sa prérogative, encore qu'il n'en prenne conscience qu'après coup : sa manie d'exactitude, de conformité à la réalité passée, avouant tardivement que « les choses qui existent sont importantes, pour reprendre un mot de Claudel dans *Le pain dur*. [267]

Hommage à l'existence à travers les souvenirs, qui ne sont pas vus comme un manque du présent, mais au contraire comme une possibilité d'enrichir notre vie actuelle. Ainsi le temps est plié dans la mémoire qui s'ouvre au fur et à mesure, pour nous donner une échelle de sensations inépuisable : arrière-goûts qui s'actualisent comme une prérogative de l'existence. Et c'est dans ce sens qu'on doit comprendre la mémoire chez Proust : toutes les sensations qu'on garde du passé et qui nous viennent comme des éclats, pour réélaborer aussi notre instant présent. Par exemple, au moment où l'on regarde le même livre dans une librairie, où l'on mange le même plat ou encore quand on se promène sur la même place, c'est la joie du passé qui s'offre à nous de nouveau, dans la combinaison du présent. Or c'est dans cette perspective que l'on peut dire que la vie est une

[267] Rosset, *FM,* 22.

accumulation d'affects qui permettent de goûter le présent. De telle sorte que pour Rosset la mémoire n'est pas en rapport avec la nostalgie, mais une prérogative de l'existence : on confirme qu'on a vécu et que ce jour là, on partagé avec ceux, que pour leur part, ont leurs propres souvenirs. Donc la mémoire ne fait qu'assurer l'existence, les instants qui se sont coulé et qui ne reviendront plus.

Il s'agit ici de la joie de vivre que l'on ne peut pas définir, mais qu'on voit apparaître quand on s'inquiète pour l'exactitude de ses souvenirs. Elle est la force qui nous fait continuer, et si on ne la reconnaît pas tout de suite, pour autant elle habite chez nous sous forme d'un flux. Donc après Rosset, on peut exclamer que la joie de vivre est un affect silencieux qui donne valeur à toute existence. Mais aussi elle est paradoxale parce que c'est se réjouir des choses du passé, qui n'existent plus, renforce le côté tragique de la joie, puisque elle est cruelle dans ces donnés temporels, qui se prodiguent dans de petits grains.

Dans cette même logique, la joie est un accord dissonant, comme Rosset nous le disait dans *Philosophie tragique,* parce que l'on vit dans la conscience du temps qui passe et des souvenirs qui ne reviendront jamais. Alors c'est ressentir de l'allégresse, mais toujours avec un goût amer : un passé qui devient présent, mais qui réaffirme aussi notre condition éphémère, semblable à cet individu qui est en train de danser avec une femme qu'il aime et qui n'arrive pas effacer de son esprit l'idée qu'elle va vieillir et mourir un jour.[268] Sa joie provient de pouvoir la tenir entre ses bras et l'effet tragique de la fragilité de la situation : sensation double qu'on ne peut pas scinder, et que l'on ressent d'un bloc. Rosset tire trois conséquences de la joie paradoxale qui renforcent les commentaires précédents :

[268] Dans *TI*, Rosset n'utilise pas les mots approbation ou joie mais plutôt allégresse, seulement toujours dans ce même sens qu'on est en train de commenter.

D'abord, la joie est illogique : tout individu pris par la joie est irraisonnable. C'est à cause de cela qu'ont apparu des expressions populaires telles que : « joie folle » ou « fou de joie ». Expressions, qui éprouvent que ni la joie, ni le tragique ne sont des savoirs exclusifs de certains philosophes, mais ressentis par n'importe quel être humain. De telle sorte que pour Rosset il y a des manières populaires d'exprimer le tragique et la joie qui peuvent être qualifiées d' « intuitives », et parfois font mieux ressentir ces affects, que certains livres érudits qui prétendent s'en occuper. C'est le cas de « c'est la vie », où Rosset envisage une définition très précise du tragique : une situation irresponsable, irrémédiable et après coup, indispensable. Donc dans l'expression « c'est la vie », il y a une acceptation, des choses que l'on ne peut pas changer, et comme tous les concepts de Rosset sont liés, dans cette expression on peut lire aussi : c'est le réel. On est face à une évidence inattaquable sur laquelle on ne peut pas raisonner.

Deuxièmement, la joie est insouciante des situations malheureuses et corrosives, non parce qu'on s'en moque ou parce qu'on ne peut pas ressentir la douleur, mais parce que le tragique nous a donné la santé définitivement. On trouve ici comment travaille la philosophie de Rosset à partir de la formule : poison/pharmakon, puisque si toute la tâche du tragique a été de énoncer des discours très négatifs, c'est justement pour arriver à cette dernière phase, trouver la santé définitive et ainsi pouvoir ressentir la joie.

Enfin ce point est lié au précédent : troisièmement, la joie est la condition nécessaire de la vie menée en pleine conscience. Pour Rosset elle est un savoir-vivre qui nous protège des existences névrotiques ou mensongères. Elle est-ce secours avec lequel l'individu compte pour vivre le réel. De telle sorte que la joie est l'unique possibilité d'agir dans monde tragique. Manière qu'a Rosset de

répondre à la question de Cioran « y a-t-il une alliance possible entre la lucidité et la joie ? »[269], Question à laquelle Rosset répond affirmativement, puisqu'il ne voit pas une contradiction entre ces deux termes, l'inverse, toute la tâche d'une philosophie tragique se donne à démontrer le lien paradoxal entre tragique (lucidité sur la réalité et sur la condition de la vie) et joie (qu'uniquement ce donne dans l'existence du tragique). Pour sa part, Rosset indique que le mécontentement de Cioran, provient précisément de sa conception de la joie éternelle, de telle sorte que l'amertume de Cioran se donne dans son incapacité d'accepter la fragilité des nos désirs, et par conséquent de notre propre vie.[270]

Ainsi si l'on signale en termes musicaux la philosophie de Rosset, on peut voir que sa mélodie est la joie, qui a pris plusieurs noms : affirmation, approbation, allégresse. Un rythme qui se donne comme un *gai savoir* après avoir accepté la tempête tragique.

4. La béatitude ou la triple rencontre : Spinoza, Nietzsche, Rosset

Dans *La Force Majeure,* Rosset trouve un nouveau terme pour nommer la joie, il l'appelle : la béatitude. Donc son intention est démontrer que l'œuvre de

[269] Rosset, post-scritum : « Le mécontentement de Cioran », in *FM,* 95-102.
[270] Dans la correspondance que Rosset a entretenue avec Cioran pendant des années, nous y pouvons déceler une grande amitié, toutefois, Rosset ne laisse pas de se demander d'où provient le mécontentement de Cioran qui l'amène à écrire des livres comme *De l'inconvénient d'être né* ou *Syllogismes de l'amertume ?* Et il répond : « que la conséquence la plus dure de la chétivité de toute existence par rapport à l'infini est l'interdiction qui s'ensuit de constituer quoi et qui que ce soit en objet d'amour ou d'intérêt, quels que puissent être par ailleurs ses titres à l'un ou à l'autre » Tous les objets d'amour s'évanouissent, selon Cioran, parce qu'au moment où on les tient ils montrent leur absolu insignifiance et sa complète futilité. Or son mécontentement provient du sentiment de fragilité de l'existence : c'est dans ce sens qu'on perd depuis la naissance, puisque selon Cioran, on change tout un potentiel par « l'immonde fragilité ». Cf. Rosset, « post-scriptum : le mécontentement de Cioran in *FM,* 98. Si bien on déduit qu'il n'y a pas chez Cioran une acceptation du réel, Rosset reconnaît en lui, un des rares penseurs qui a su conserver l'esprit clair et la tête froide en dénonçant le retour de la religiosité dans les Sciences Humains, par la réintroduction du sens de l'histoire et de la scientificité.

Nietzsche peut être lue à travers ce concept autour duquel circulent les autres notions connus du philosophe allemand : surhomme, éternel retour, tragique, gai savoir, entre autres. Alors pour placer « la béatitude » au centre de la pensée nietzschéenne, Rosset s'appuie sur la conférence d'Henri Birault,[271] dont l'argument fondamental est d'indiquer la présence de ce terme chez le philosophe allemand. De telle sorte que pour mieux saisir le débat, nous proposons de nous arrêter sur les prémisses données par cet auteur, lequel reconnaît chez Nietzsche une définition de la béatitude complètement différente des acceptions habituelles. Ainsi si l'on trouve que la conception courant de la béatitude est indiquée comme un « bonheur parfait dont jouissent les élus » ou comme cette « sérénité apportée à l'âme par la contemplation »[272], de sa part Birault tire de Nietzsche une définition complètement différente. Selon lui, la béatitude n'est pas en rapport avec une expérience religieuse, un état de quiétisme ou la fin de la vie. Alors l'élaboration de la béatitude chez Nietzsche bouleverse complètement le sens habituelle de ce terme qui ne doit plus être lié à l'abandonne de la vie, loin de ça, mais attaché à la « la volonté de puissance » : une forme particulière d'agir sur la vie, une affirmation de nos forces et de notre possibilité d'action. Birault explique de la manière suivante la conception de la béatitude chez Nietzsche :

> **A tout ce qu'il y a de béat dans la béatitude, Nietzsche oppose la béance d'une création toujours ouverte, au sourire de Bouddha, le fou-rire de Dionysos, à l'homme de la béatitude, prêtre de son**

[271] Birault, Henri, « De la béatitude chez Nietzsche » in *Cahiers de Royaumont*, *Philosophie N° IV Nietzsche,* Minuit, 1967.
[272] Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. www.cnrtl.fr

> **idéal, le surhomme qui en est le maître, à la prêtrise, la maîtrise, à l'esprit de foi qui est comme l'affaissement ou la mauvaise pente de la création, l'étrange conjonction de l'amour et du mépris, à la science intuitive, infuse, diffuse, la perception, le sentiment « le pathétique de la distance » (*Das Pathos der Distanz),* et aussi le clair regard de celui qui ne veut plus connaître d'autres abîmes que des « abîmes de lumière », enfin, à la vieille volonté de « *trouver* » le vrai, la jeune volonté de le « *créer.* [273]**

Selon cette perspective, la béatitude chez Nietzsche n'est pas un état passif, mais au contraire très actif : une possibilité de création (avec la vie), propre du surhomme que se fait le maître de sa propre vie. Donc on voit comme à travers cette lecture, Birault trouve dans la béatitude de Nietzsche une possibilité d'action, que devient éthique et esthétique (capacité d'embellir sa propre vie) en posant un regard lumineux (lucide) sur l'existence. Alors qu'est-ce que le contraire de la béatitude? : La foi et l'idéal, ce que dans le langage de Rosset sont des opposés au réel. Donc des mains de Nietzsche, toujours selon Birault, la béatitude sort reconvertie ; elle n'est plus l'absence de désir, mais au contraire la possibilité de créer ses propres désirs. Elle n'est plus la contemplation neutre de Bouddha, mais plutôt l'expérience du dieu tragique, Dionysos, avec toutes ses valeurs : irrationnel, irresponsable, instable (propres aussi à Rosset). On se rappelle ainsi que Dionysos est pour Nietzsche, le « dieu » de sa philosophie, celui qui lui a permis de faire une transvaluation des valeurs, donc chaque fois que l'on trouve ce dieu, on est aussi face à la béatitude.

---

[273] Birault, Henri, *Op.cit.,* p. 17.

De telle sorte que pour le surhomme de Nietzsche, la béatitude n'est ni un idéal, ni un point d'arrivée, comme c'est le cas de la béatitude éternelle, mais plutôt un point de départ pour conduire ses désirs, qu'il ne cesse de réélaborer. C'est dans cette mesure que Birault parle d'« une création toujours ouverte ». Il nous dit aussi que dans la béatitude on trouve « l'étrange conjonction de l'amour et du mépris » (comme Apollon et Dionysos : des opposés non antinomiques parce qu'ils ne cherchent pas à s'annuler mais à cohabiter), de telle sorte que Nietzsche arrive avec ce terme à utiliser les opposés propres de la philosophie tragique. Enfin, la dernière phrase de cette citation nous rappelle la mise en question de l'idée de vérité qui a occupé longtemps la pensée de Nietzsche, puisque pour mettre en perspective les vérités admises, il a introduit la question de : « qui parle », qui ouvre le champ au sens historique sous la forme d'une généalogie. Une façon d'interroger le vrai qui efface toute intention essentialiste, parce que pour Nietzsche la vérité est une question de perspective, de pouvoir, d'intérêts personnels : c'est l'idée de toujours créer la vérité, sans se conformer avec celles admissent. C'est pourquoi à la vérité de la science, et des autres disciplines légitimes, Nietzsche oppose la création de l'artiste : grâce à l'art, le monde a la possibilité de ne pas mourir par la vérité, parce que tout acte créateur est en rapport avec la béatitude.

Pour renforcer cette idée, on peut considérer que pour Spinoza et Nietzsche, la béatitude est plutôt du côté de l'acte créateur, particulièrement pour Nietzsche, où l'artiste moderne doit sortir de sa fonction d'imitateur de la Nature. Après lui, l'artiste produit avec l'intime nécessité de faire des choses qui sont le reflet de sa propre plénitude et de sa propre perfection, alors son œuvre est une manifestation de sa propre béatitude. Ainsi, l'art n'est plus compris comme la

copie dégradée de l'original, mais plutôt comme l'état intérieur de l'artiste qui s'informe dans la matière. Ainsi il doit travailler à partir de sa propre vie qui le met au contact direct avec la matière, avec la chose et non avec la forme de la chose, puisque tel comme le disait Beckett sur Joyce : « son écriture n'est pas sur quelque chose, elle est cette chose elle-même. » [274] Egalement, le peintre Mark Rothko disait : « un tableau n'est pas l'image d'une expérience : c'est une expérience » [275] C'est en s'appuyant sur ce type d'énoncés que Paul Audi construit le mot *est/éthique* en tant qu'il désigne une attitude de l'artiste moderne à travers laquelle il transmet une expérience de vie. Ainsi à partir de chaque œuvre il peut :

> **Libérer, augmenter, intensifier, exalter le sentiment de vivre. D'assigner une telle mission à la création et à l'existence de l'œuvre d'art, voilà qui permet d'inaugurer une toute nouvelle conception de l'art. Un concept *Physiologique,* et non plus « naturaliste »… [276]**

Etablissement d'un art actif, dynamique qui fait penser à la vie qui se déchire dans sa propre création. C'est dans cette perspective que Van Gogh écrivait à son frère Theo « Je ne sais pas qui a appelé cet état : être frappé de mort

---

[274] Beckett, Samuel, « Dante… Bruno. Vico… Joyce », in *Disjecta, Miscellaneous Writings and Dramatic Fragment,* Londres, John Calder, 1983, p. 28.
[275] Nous devons cette citation à Paul Audi qui l'intitule : *le théorème de la forme moderne de l'œuvre.* Cf. Audi, Paul, *L'ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique,* Paris, Librairie Générale Française, 2003,p. 136.
[276] Audi, Paul, *Ibid.,* p. 132-133

et d'immortalité », [277] état que nous qualifions pour notre part: un sentiment de béatitude, qu'à différence de cela qui suggère Van Gogh, n'est pas en rapport avec l'éternel, mais avec l'intensité de l'instant présent. Expérience physiologique dans le sens où l'art passe par le corps de l'artiste et celui du spectateur, où la création se fait avec un mélange de sentiments : de joie et de souffrance, sentiments proprement tragiques. Cette approche peut être assimilée à la béatitude chez Nietzsche que comme on a vu est un acte créateur pas seulement artistique, mais avec la vie.

Après d'avoir reconnu que la béatitude traverse la pensée de Nietzsche, parce qu'il est en rapport avec ses concepts fondamentaux, Birault fait une synthèse de la béatitude, à partir d'un court dialogue entre un élève et son maître, dont le premier demande :

> **Was muss ich tun damit ich selig werde ? Das weiss ich nicht, aber ich sage dir: sei selig und tue dann, wozu du Lust hast"**

qu'il traduit ainsi :

> **"que dois-je faire pour devenir bienheureux ? Cela, je ne le sais pas, mais je te dis : sois bienheureux, et fais alors ce que tu as plaisir de faire.** [278]

---

[277] Van Gogh, *Correspondance complète,* III, Paris, Gallimard-Grasset, 1960, p. 77.
[278] Birault, Henri, *Op.cit.,* p. 18. Il cite Nietzsche XII, 2, § 274. *Die Unschuld des Werdens* II, p. 199. On doit se rappeler qu'à l'époque de cette conférence 1967, il n'est pas encore publié l'édition révisée des œuvres complètes de Nietzsche, faite par Colli et Montinari (1971). Ces chercheurs consultent les archives Nietzsche et offrent une version plus fidèle de sa pensée qui efface complètement la trahison commise par sa sœur.

Le point de départ de cet aphorisme est la béatitude à partir de laquelle il est possible de faire des choix. Elle est le *gai savoir*, c'est-à-dire non pas le malheur pour aller vers le bonheur, mais au contraire, l'excès de vie qui permet de supporter même les pires situations. Elle n'est pas déclination, mais au contraire le plein matin du monde. Egalement, dans cet aphorisme de Nietzsche on voit que le maître n'est pas celui qui sait ou qui a la bonne formule pour vivre, comme c'est le cas avec les religions, mais plutôt celui qui garde le silence, qui ignore et donne comme unique réponse l'action à travers laquelle on arrive à la béatitude; donc celle-ci n'existe pas un préalable, mais il faut vivre pour l'avoir ; alors le chemin et le but sont inséparables, puisque chaque moment est une fin, et c'est seulement en agissant, qu'on le comprend. Alors cet aphorisme nous dit aussi qu'il faut arrêter de chercher à être heureux, puisque cela signifie qu'il y a un manque dans l'individu qu'il faudrait surpasser tout au long du chemin. Au contraire, comme affirme Birault : « en disant « sois heureux », Nietzsche se montre mille fois plus impatient ; ce qu'il veut, c'est le tout du bonheur et non point seulement ses prémisses, et ce tout il le veut tout de suite. »[279] Philosophe affirmatif qui dit : sois heureux, même au cœur du malheur.

Ici on touche encore une fois l'expérience tragique : la béatitude n'est pas un moyen de surpasser le malheur, elle est, au contraire, l'affirmation de la vie qui se renouvelle même malgré le malheur, parce que, dans le « sois heureux » on peut entend aussi, « accepter l'inconnu », « être heureux avec l'imprévu ». Or la béatitude est un mode d'existence où le hasard reste le roi. Et si l'on s'arrête sur la phrase qui suit, « fais ce qu'il te plaît », cela implique un nouveau rapport avec le désir, parce que celui-ci ne procède plus d'un manque qui séparerait le sujet de

[279] Birault, Henri, *Op.cit.,* p. 25.

son objet de désir, mais plutôt de la béatitude avec laquelle on peut agir sur les désirs. Celui-ci n'est plus une instance externe qu'il faut obtenir, mais une puissance interne qui prend forme dans le monde. Nietzsche nous parle ainsi du « grand désir » : « celui qui veut donner et non plus prendre, remercier et non plus demander, bénir et non plus supplier. » [280] La richesse est le nouveau langage du désir : il s'offre dans la surabondance et remplit le monde des bienfaits.

Birault nous rappelle que c'est un désir qui valorise chaque instant et par conséquent, l'envie qu'ils se répètent. C'est dans ce sens qu'une réflexion sur la béatitude est liée à l'Eternel Retour, et tous les deux sont une réconciliation philosophique avec le réel : la joie de vivre que Rosset envisage dans notre goût par les souvenirs. Alors après la lecture de Birault, la réalité chez Nietzsche n'est pas constituée de sentiments désagréables qu'on souffre en attendant une réalité meilleure, elle est célébrée en elle-même, sans promesses d'avenir et liée au devenir. C'est ainsi que là où nous trouvons l'action au sens hégélien, marxiste, ou sartrien (comme action politique), nous pouvons mettre maintenant l'idée nietzschéenne de création. Si on se souvient ici du refus de Rosset concernant l'idée d'action, et on voit clairement qu'il le fait dans le même sens que Nietzsche : tous les deux trouvent que toute intention d'agir, au sens politique, a comme moteur des sentiments comme le mécontentement et la haine, alors que la création (la capacité de désirer) procède de l'amour : d'une immense gratitude à l'égard de ce qui existe. C'est dans cette mesure, que celui qui a comme point de départ la béatitude, introduit à chaque instant sa propre attitude éthique qui ne passe pas pour la politique ou l'intention d'améliorer le monde, mais par une expérience créative, ludique, artistique, qui est sous la protection de Dionysos. Or,

[280] Birault, Henri, *Op.cit.,* p. 27.

vivre sa vie comme une œuvre d'art : sens esth/éthique de Audi, c'est avoir la capacité de valoriser chaque instant comme unique (tel que Rosset le montre avec le réel dans l'immédiat). Ainsi on peut revenir sur Birault, pour réaffirmer cette élaboration éthique chez Nietzsche :

> **C'est alors que la béatitude est béatitude dans le ciel du hasard, de l'innocence et d'une indétermination pleinement positive… Dans cette béatitude dionysiaque, la nécessité se trouve réconciliée avec le hasard, l'éternité avec l'instant, l'être avec le devenir, mais tout cela en dehors du temps, de ses longueurs, de ses progrès, de ses moments, de ses méditations.** [281]

La négativité est complètement effacée et par conséquent le principe dialectique, car, plus que des oppositions on trouve des unités : le hasard et le nécessaire, l'instant et l'éternel, l'être et le devenir. Egalement, si l'on est dehors du temps, c'est parce qu'il n'y a pas une lecture téléologique, mais une concentration sur l'instant (le réel de Rosset). Donc s'il n'y a pas une ligne du temps, c'est parce que nous sommes dans le terrain de l'indéterminé que Birault exalte à travers l'idée de l'innocence et par l'affirmation positive de l'inconnu. Dionysos devient ainsi le dieu de la béatitude : celui qui compose avec des opposés pour tirer le paradoxe de la joie de laquelle nous parle Rosset, grâce à ces dialogues incessants avec Nietzsche.

---

[281] Birault, Henri, *Op.cit.,* p. 28.

Ainsi si Birault montre que toute la philosophie de Nietzsche passe par le terme de béatitude, pour sa part, Rosset revient sur la même idée quand il garantit que les concepts à partir desquels a été vue la pensée de Nietzsche: surhomme, volonté de puissance, gai savoir, doivent êtres maintenant relus à la lumière de la béatitude. Ce terme, qui doit être compris aussi comme la joie, est une clé pour ouvrer la pensée de Nietzsche. Et il ajoute, d'ailleurs, que d'autres termes sont aussi valables : joie de vivre, allégresse, jubilation, plaisir d'exister, adhésion à la réalité, puisque dans tous les cas, il y a le geste amoureux et créateur d'accorder avec l'existence. Or Rosset insiste en disant qu'au premier registre de la béatitude, il faut ajouter le registre du tragique. De telle sorte que l'on peut construire la formule : béatitude tragique, qui ne concerne pas uniquement ces derniers travaux, mais qui résonne déjà dans son premier livre. En tout cas, c'est ainsi qui le lit Rosset quand souligne :

> **Ce second registre de la pensée nietzschéenne, soit le dossier complet du malheur passé, présent et à venir, concerne ce que Nietzsche, toute sa vie durant et ce dès *La naissance de la tragédie,* a désigné sous le nom de « tragique » et associé au « dionysiaque », le premier étant la condition nécessaire du second.** [282]

[282] Rosset, *FM,* 42.

Pour Rosset la possibilité de la béatitude est liée à la tendance nietzschéenne à faire ruminer l'humain et puis lui faire digérer la pire des pensées : la mort. Mais pas dans le sens où l'on doit y penser sans relâche, mais au sens où on doit accepter son existence pour se rendre à la pensée de la vie. C'est dans ces termes que la béatitude implique un *Gai Savoir* qui ne lui soustrait rien et, au contraire, empêche de tomber dans des philosophies du bonheur ou philosophies remèdes (à la manière comme l'indique Rosset : un moyen de calmer l'angoisse humaine). Alors on considère que c'est en utilisant des termes approximatifs que s'exprime Spinoza pour décrire la béatitude: une progression dans l'entendement qui part d'une joie passive, imaginaire et inconstante à une joie adéquate provenant de la rationalité. C'est cette dernière, qu'il appelle la béatitude en tant qu'intuition immédiate de l'essence des choses, puisque après d'avoir discerné ce qui augmente ou réduit sa puissance, l'individu est disponible pour cette dernière instance : la béatitude. Spinoza nous le démontre dans la démonstration dans la proposition XV de *l'Ethique* :

> **Qui se connaît lui-même et connaît ses affections clairement et distinctement, est joyeux (prop. 53. p. III), et cela avec l'accompagnement de l'idée de Dieu (prop. préc.) ; et par suite (Déf.6 des Aff.) il aime Dieu et (*pour la même raison)* l'aime d'autant plus qu'il se connaît plus et connaît plus ses affections.**[283]

[283] La proposition XV dit : « *Qui se connaît lui-même, et connaît ses affections clairement et distinctement, aime Dieu et d'autant plus qu'il se connaît plus et qu'il connaît plus ses affections* ». Spinoza, *L'Ethique V,* p. 318.

On doit se rappeler que cette partie correspond au livre V de *l'Ethique* qui traite de la liberté, dont la possibilité commence par la connaissance des affections et l'accompagnement de Dieu. Ce dernier en tant que matière éternelle, auquel nous pouvons participer à travers la joie parfaite ou la béatitude. Ainsi le troisième niveau de connaissance : la participation de l'essence divine où n'existent plus ni les passions ni les tristesses. Pour le dire autrement, la démonstration nous fait penser qu'on peut être, d'une part, esclave des passions ce qui fait rester du côté du malheur, et ferme à Dieu, et d'autre part être dans l'entendement des passions et de la participation de la « nature divine ».

Or, la participation de cette « nature » implique que l'individu est créateur à la manière de Dieu, donc tant du côté de Spinoza que celui de Nietzsche, se libérer des faiblesses mondaines n'est pas l'absence de désir, mais au contraire, un désir plus fort, « le grand désir » qui permet l'enfantement créatif. Sur la philosophie de Spinoza il y a des travaux très profonds comme ceux de Deleuze ; notre intérêt ici est seulement indiquer les affinités entre la béatitude de Spinoza et celle de Nietzsche qui s'exclamait quant à celui-ci : « Je suis tout étonné, tout ravi ! J'ai un prédécesseur, et lequel ! Je ne connaissais presque pas Spinoza… ma solitude s'est transformée du moins en duo, c'est merveilleux ! »[284]

Ainsi cette proximité entre Nietzsche et Spinoza, nous permet d'envisager le lien entre Spinoza et Rosset parce que tous les questionnements de celui-ci aboutissent aussi vers une éthique à la manière de Spinoza (ce qui dans le cas de Rosset s'exprime comme la capacité d'accepter le réel, de vivre dans l'immédiat, rapport que par ailleurs est déjà un acte créatif). Enfin, on revient sur

[284] Nietzsche, lettre à Overbeck, du 30 juillet 1881.

toute la chaîne : un Nietzsche qui se pense spinoziste et un Rosset qui se retrouve nietzschéen, et par conséquent spinoziste. Alors si Rosset a vu Nietzsche à travers la béatitude, nous envisageons Rosset à partir de la joie qui apparaît depuis son premier livre et qui lui permet de déclarer, son acceptation du tragique, du hasard et du réel. Donc une philosophie tragique telle que la pense Rosset doit faire l'approbation du tragique et ainsi se donner à la joie de vivre. Pour Rosset c'est harmoniser avec l'accord discordant, avec le pire des pensées et l'acceptation du réel. La joie ou la béatitude est la conséquence d'une pensée tragique profondément nietzschéenne que l'on trouve dans chacun des livres de Rosset que ne fait que se confirmer dans son double visage : on voit le tragique (quel surprise !) et on l'accepte, ou bien, on se donne à l'évidence du hasard original (l'action de la matière) et on la célèbre. Enfin, peut introduire autre énoncé : on se trouve face à la singularité des choses et l'on s'extasie face à son silence (absence de cause et de finalité).

De telle sorte que ce chapitre n'avait autre but que montrer les différentes significations que Rosset donne à la joie, laquelle apparaît dans chacun de ses réflexions. Ainsi c'est la joie qu'il introduit dans tous les livres qu'annule la lourdeur du sens tragique, et empêche de concevoir Rosset comme un philosophe pessimiste ou du malheur. Donc c'est parce que Rosset se protège avec l'affect de la joie, comme Nietzsche l'avait fait avec Dionysos, que la philosophie de Rosset abhorre des visions noires ou désespérantes et doit être compris comme un discours sur la joie de vivre.

La joie est un affect léger qui permet une autre conception de la philosophie : ne pas être à la recherche de systèmes ou des idées fixes, et plutôt se donner à l'innocence de comprendre le monde et savoir l'accepter. C'est ainsi que

l'on croit qu'en se laissant guider par elle, la pensée de Rosset met l'accent sur de points fragiles et éphémères, mais qui expriment la joie de l'immédiat. Donc on propose de continuer notre réflexion par deux chapitres, qui concernent l'aspect « pratique » de la philosophie de Rosset : son esthétique de l'artifice et sa conception de la musique. Deux manières de se réjouir de l'immédiat et des élaborations éphémères et instantanées.

CHAPITRE VIII : ESTHETIQUE DE L'ARTIFICE

« En ce sens, il n'est d'autre esthétique que d'esthétique de l'artifice, et tous les artistes pourraient justement se dire, comme Maurice Ravel, « artificiels par nature. »

Clément Rosset, L'anti-nature

Nous avons considéré la philosophie tragique dans la pensée de Rosset sous plusieurs aspects : comme philosophie « terroriste », comme philosophie du réel. Il nous reste, comme nous tenterons de le comprendre dans ce chapitre, à l'envisager maintenant comme une philosophie de l'artifice. Ces trois approches sont unifiées sous l'idée d'une philosophie tragique. Il nous faut par conséquent, revenir sur les trois concepts que chacune d'elles traite : le hasard, le réel ou l'artifice, pour lier ces concepts et ainsi arriver à une définition de cette manière de philosopher propre à Rosset qui peut s'énoncer comme une philosophie matérialiste. De telle sorte qu'il nous faut maintenant considérer que tous ces concepts font référence à l'activité de la matière : ils indiquent des organisations spontanées à partir desquels penser la singularité des êtres, pensés par Rosset comme des accumulations du hasard. Existences très réelles, pourtant le résultat d'un artifice (sans cause). Ainsi Rosset espère échapper à la téléologie idéaliste de

l'ordre de la nature. Cette manière de comprendre la matière n'a plus aucun rapport avec l'idée de nature, telle que Rosset la critique, comme nous l'avons vu. C'est pour remplacer l'idée d'une nature organisée et anthropomorphique que Rosset avance le concept de l'artifice, qui lui permet de penser un monde artificiel où technique et nature, une pierre ou un objet industriel sont vus sous le même registre.

De cette façon, quand Rosset nous parle d'une philosophie tragique, il s'inscrit dans une philosophie matérialiste et empiriste. Pareillement, quand la philosophie tragique se voue à la compréhension du monde en tant qu'activité instable de la matière, elle déclenche un sentiment très profond et très ancré dans sa pensée : la joie. Elle se donne par cette célébration de la matière et de la chair, sans se produire la peine de chercher des essences en dehors de l'existence. Ainsi une philosophie tragique comprise comme une philosophie matérialiste arrive à la joie par une célébration inconditionnelle de la vie (expression de la matière), sans penser par le manque, la culpabilité ou l'absence de quoi que ce soit.

Or pour Rosset le hasard, le réel ou l'artifice portent les expériences singulières de la matière et permettent d'arriver à cette conscience de la joie tragique : reconnaissance de la conformation unique de la matière qui est aussi soumise à la disparition. A partir de cette approche, Rosset s'inscrit d'après lui dans une tradition anti-platonicienne et propose à son tour « un renversement du platonisme », comme le faisait Nietzsche. Mais pour Rosset, ce renversement passe par une inversion de la conception naturaliste de Platon, qui en ne supportant pas l'idée de la corruption et de la génération du monde sensible, se tourne vers l'idéalité et l'inscrit dans le passé de la réminiscence. De telle sorte que l'on peut dire que la philosophie de Rosset s'ancre dans le devenir (un regard

sur le réel) en tant que la philosophie platonicienne par négation du devenir se tourne vers le passé. Rosset décrit la philosophie de Platon comme un naturalisme où le point de départ est la perte de la meilleure nature possible, d'une surnature divine, intelligible. Mais Rosset considère que chez Platon, depuis l'origine, la présence du sensible se mêle à l'intelligible, donc la dégradation de la génération et de la corruption ne s'explique pas par sa présence, mais par autre élément perturbateur, qui serait l'homme. C'est précisément cette figure qui vient à altérer le plan divin et à perturber la finalité naturelle. Il continue à nous expliquer Platon ainsi :

> **…le principal souci, sinon de Platon du moins de ses plus importants écrits, comme la *République* et les *Lois,* est-il de porter remède au processus de dégradation introduit par la liberté humaine et sa nécessaire aptitude à la perversion : en redressant le courant qui, du fait de l'autonomie, par définition anarchique, de l'homme, conduit de l'ordre au désordre, de la finalité au hasard, de la nature à la corruption.** [285]

La solution que Rosset trouve chez Platon pour annuler l'effet perturbateur de l'humain, c'est de se diriger vers le passé, seule région du connaissable : une nature inaltérée, qui montre le futur, en contrepartie, comme moyen de restaurer le passé perdu. Pour Rosset ce n'est pas que Platon trouve une

[285] Rosset, *LA,* 224.

disparition complète de l'idée de nature, celle-ci continue à se manifester sous une forme pervertie, de telle sorte que si considère le règne du hasard, il faut tenter de retrouver en lui les traces d'une nature immémoriale que celui-ci occulte. De telle sorte que le Platon que Rosset envisage, est toujours inquiété par la présence d'un ordre latent qui, bien qu'il reste invisible, – parce que faussé par l'homme -, ne peut jamais être oublié. C'est en ce sens que pour Rosset, Platon est naturaliste parce qu'il n'abandonne jamais l'idée de nature : il la met en avant, mais aussi au moment de la combinaison de l'intelligible et du sensible, quand la dégradation arrive. Alors ce que Rosset trouve chez Platon c'est un monde stable, donné une fois pour toutes, mais auquel on ne peut remonter qu'à travers sa corruption actuelle..

Egalement, Rosset souligne comment un des aspects le plus importants pour reconnaître la tendance naturaliste de Platon se donne à travers sa théorie de la production : rien de nouveau ne peut apparaître et l'on ne peut attendre rien de l'avenir. Ce qui exclut l'idée de hasard dans un monde clos où les principales modalités de l'être sont déjà données. Ainsi l'unique chose qu'on peut attendre dans la logique platonicienne, toujours sous le regard de Rosset, c'est une possible restauration du passé : le moment où la perfection divine définit la combinaison harmonieuse de l'intelligible et le sensible. Alors le naturalisme de Platon se fonde ainsi dans le refus du sensible actuel et par la préférence d'une réminiscence antérieure à l'irruption de l'élément perturbateur : l'homme.

Pour sa part, Rosset dans son approche de la « nature », qu'il préfère énoncer comme anti-nature, propose une inversion du platonisme : il prend le sensible actuel comme la seule réalité que se fait à partir du changement et la variation, et qu'il énonce comme le hasard. De telle sorte que si Platon trouvait

dans le hasard une négation de la création divine, Rosset reconnaît le hasard comme la seule mémoire du monde. C'est pourquoi Rosset choisit ainsi de se lier aux Sophistes plutôt qu'à Platon, où il trouve chez les Sophistes une philosophie de l'oubli de l'idée de nature et par conséquent, une philosophie de l'innocence de l'artifice, que n'est plus vu comme la ruine d'une nature perdue, mais comme la seule « nature » possible… une « anti-nature ».

Alors si dans *Logique du pire* Rosset avait mis à la place de la « nature », le hasard, il poursuit cette démolition de l'idée métaphysique idéaliste de la « nature » dans *L'anti-nature* et met à la place de ce terme : l'artifice. L'artifice remplace la nature. De telle sorte que dans cette nouvelle compréhension de la philosophie tragique, Rosset place sur le même plan, en les considérant comme activité de la matière, les objets naturels et les créations humaines. Donc on ne peut plus opposer nature et artifice, mais il faut parler d'une unité : la matérialité du monde que Rosset envisage toujours à partir de ces trois valeurs tragiques que sont l'irresponsable, l'irrémédiable et l'indispensable. Ainsi chaque fois qu'on trouve une forme, il faut reconnaître qu'elle apparaît sans cause, donc elle est irresponsable. Ensuite, on ne peut la connaître qu'après qu'elle ce soit mise à exister, il faut la constater empiriquement et on ne peut pas changer cette réalité, même si elle disparaît : elle est ainsi irrémédiable. Enfin, elle fait partie d'un réseau que la rend indispensable. C'est en ce sens que l'on peut avancer que la conception de Rosset sur la matière est traversée par sa conception du tragique.

Ainsi dans *L'Anti-nature,* Rosset parle de la « vraie nature » de l'homme : l'artificialisme. Il remplace les idées de nature et d'être par l'artifice et l'apparence, pas seulement pour constater que la réalité du monde est du côté de ces deux derniers termes, mais aussi pour écraser l'opposition entre nature/art. De

telle sorte que si l'on met à la base une philosophie de l'artifice, l'art sort du statut d'imitateur d'une véritable nature et peut être pensé au même niveau que les choses dites « naturelles ». On trouve ainsi que dans ce tournant de la philosophie tragique, Rosset se place sur un terrain qu'il n'avait pas abordé auparavant : l'art. Cela le conduira à parler, dans le contexte de *L'anti-nature,* d'esthétiques de l'artifice. Donc si nous nous demandons ce qui signifie la conjonction de ces deux termes : esthétique et artifice, nous verrons que la réponse plus immédiate, provient de la sensibilité propre aux objets modelés par l'homme. Mais aussi, elle propose d'écarter les « mirages naturaliste » qui ont servi à penser l'art comme une expression inférieure d'un monde plus vrai. De telle manière que pour Rosset, l'esthétique n'est pas un espace de réflexion sur la beauté ou un moyen d'exprimer la nature, mais une manifestation de l'artifice qui fait résonance avec un monde artificiel. Pour nous confirmer que sa lecture est à l'opposé du platonisme et de son idée de l'art comme imitation, Rosset se range du côté des Sophistes et leur valorisation de l'apparence. Il trouve dans cette école philosophique la source où s'inspirera vingt-quatre siècles plus tard la pensée de Nietzsche pour énoncer l'extirpation de l'idée de nature et débarrasser ainsi l'humanité de toutes les illusions que l'ancraient dans un passé perdu, dans un monde plus vrai que le nôtre. Ainsi, Rosset relie la valorisation de l'apparence que l'on trouve chez Nietzsche a sa source d'inspiration dans la pensée sophistique, et les fait toutes deux provenir de l'oubli de l'idée de nature..

Rosset estime que l'apparence – et l'artifice qu'il tente penser –n'est pas méprisée par les Sophistes, ni vue comme une ombre propre à une réalité dégradée, mais comme la seule réalité possible. Pour sa part, Rosset élargit cette idée pour concevoir une philosophie de l'artifice, où les formes se font à la

surface, sans garder nul rapport avec un être transcendant occulte. L'artifice, à la manière dont le pense Rosset, se donne comme principe une pensée faible, qui accepte la variation des êtres, qui refuse tout rapport avec des entités fixes. Ainsi l'apparence ou l'artifice ne font qu'insister sur l'endroit où s'élaborent les êtres : une surface en mouvement. Cette idée sur laquelle Rosset va fonder sa vision artificialiste du monde, il l'explique dans les termes suivants :

> **C'est ainsi que les Sophistes furent les premiers philosophes connus à réaliser le programme philosophique de Nietzsche : à « dédiviniser » la nature (par suppression du concept de nature), à « naturiser » l'espèce humaine en la réconciliant avec « la pure nature, la nature retrouvée, la nature délivrée » (c'est-à-dire l'existence « dénaturisée » libéré de la superstition de l'idée de nature).** [286]

Pour Rosset les Sophistes « dédivinisent » la nature, c'est-à-dire ils nient complètement l'existence d'un plan divin et laissent le monde entre les mains des hommes. Il y a pour cette même voie une déculpabilisation et une possibilité d'action avec la matière, puisque les hommes ne doivent pas s'inquiéter pour la conservation ou la préservation de la nature, celle-ci n'existant pas, et peuvent ainsi agir à leur guise. Alors si l'idée de nature est annulée complètement, Rosset nous dit que les Sophistes vont « naturaliser » l'espèce humaine, c'est-à-dire vont parler de la seule chose qui existe : l'apparence et l'artifice. L'homme ne doit pas

[286] Rosset, *LA,* 149.

être pensé par rapport à un fantôme naturaliste, mais donner tout le statut à l'artifice, le « renaturaliser », en tant que seule réalité. Selon lui, la philosophie des Sophistes est complètement matérialiste, parce qu'elle sort de l'opposition vrai/faux (une philosophie des essences), pour parler des circonstances favorables. C'est ainsi que Rosset remarque que l'enseignement de cette école avait comme principe d'apprendre à briller, ce qui est à l'opposé d'une recherche de la nature, d'apprend à se mouvoir dans le jeu des apparences qui conforment la société : la réussite dépende de notre capacité à briller, mais elle n'est pas prise comme une tricherie, ni comme une corruption de la nature humaine, mais comme la condition de l'homme qui n'a autre option que de s'inventer des circonstances favorables. Or, ceux qui écartent les apparences, en privilégiant l'idée d'authenticité de l'homme, restent hors du jeu social et par conséquent de la vie. Ainsi Rosset reconnaît comment chez les Sophistes la valeur suprême se donne dans cela seul qui apparaît, sous le registre de l'apparence qui est le seul registre possible. Dans ce cas, la connaissance se résume à un point de vue, une opinion, à travers laquelle s'exprime la singularité de chacun. C'est dans ce sens que Rosset lie l'apparence des Sophistes à une mise en scène de l'artifice : une pratique d'invention que s'assume sans vergogne.

Rosset trouve également, dans la perspective des Sophistes, la source qui inspirerait Nietzsche pour proclamer l'innocence de la vie humaine : si celle-ci se donne dans l'invention d'artifices et habite uniquement le monde des apparences, alors l'histoire et le devenir sont innocents parce qu'ils ne sont pas coupables d'avoir nié ou détruit une nature. De la même manière, Rosset souligne que cette tendance philosophique que les Sophistes ont appris, peut-être, du matérialisme d'Héraclite, reste isolée dans l'histoire de la philosophie, puisque à l'exception de

l'atomisme ancien, les autres écoles philosophiques ne font que renforcer un principe naturaliste qu'elles gardent et préservent comme leur idée majeure. Rosset prend comme exemple les cyniques, qu'il qualifie de philosophes tristes. On se souvient ici des anecdotes de Diogène sur le retour à la nature et le mépris des choses matérielles. Alors c'est de cette figure que Rosset s'inspire pour parler des cyniques comme de philosophes qui conservent malgré tout une idée de nature et nient ainsi la condition du monde comme artifice et apparence. Avec l'intention de retourner à la nature, Diogène abandonne le monde matériel, ce qui l'amène à s'écarter de la vie dans sa totalité : les organisations familiales et sociales, le rapport avec les objets et l'argent, pour arriver à toucher la « vraie » nature de l'humain. Il ancrait cette nature dans les nécessités basiques qu'il exhibe : la faim, la soif et la sexualité, hors de cela, tout est artifice. A partir de cette promulgation d'authenticité, les cyniques ont reçu parfois la réputation d'être des penseurs honnêtes, qui démontrent la futilité des apparences. En contrepartie, pour Rosset, ils sont des idéalistes que professent un credo qui a comme principe se détacher de la vie mondaine. Cela place les cyniques à l'opposé de la philosophie tragique qui célèbre l'artifice, l'apparence et par conséquent, les valeurs mondaines. Pour cette manière de philosopher, la négation de l'artifice et l'apparence, à la manière dont le proposaient les cyniques, est l'annulation même de l'homme, selon la formule qui conduit sa pensée, et que l'on peut résumer ainsi : humain = artifice.

1. La « nature » de l'art

Ainsi la vision des cyniques comme celle du platonisme, par le biais de la négation de l'artifice, nient toute importance à l'art. C'est en ce sens que si l'artifice est une création de deuxième degré, l'art serait du troisième degré : il est le plus éloigné de l'Être. Pour soutenir cette idée, on peut revenir sur *La République* de Platon, où celui-ci accuse les créateurs de tragédies et tous les autres spécialistes de l'imitation de corrompre les esprits des auditeurs. Selon Platon, les poètes produisent avec le langage des choses qui paraissent, mais qui ne sont pas réelles. Et il ajoute :

> **- Eh bien, dès lors, à ce qui apparaît, nous voilà parvenus à un accord, convenable sur ce point : à savoir que le spécialiste de l'imitation ne connaît rien qui vaille aux choses qu'il imite, mais que l'imitation est un jeu puéril, pas une chose sérieuse ; à savoir aussi que ceux qui s'attachent à la poésie tragique, en iambes et en vers épiques, sont tous des spécialistes de l'imitation autant qu'on peut l'être.** [287]

Platon considère l'imitateur coupable de ne pas participer ni de connaître la nature de l'être. Donc l'exercice auquel il se livre n'est pas sérieux, il n'est qu'un charlatan, qui croit dire vrai, mais en réalité ne fait que se livrer à un « jeu puéril ». Ainsi Platon se montre absolument insensible à l'art tragique auquel il ne donne aucune dignité. De telle sorte que l'artiste selon Platon, n'a aucune

[287] Platon, *La République.* Traduction de Pierre Pachet, Paris, Gallimard, 1993, p. 504-505.

connaissance de l'essence des choses et propage ses fantômes qui finissent par se changer en vérités pour les amoureux de son art. Ainsi la philosophie platonicienne place au premier niveau l'Être, au deuxième l'étant et au troisième les productions artistiques qui ne touchent pas la vérité de l'Être et, par conséquent, sont des mensonges. Dans le langage de Platon, ne pas toucher la vérité, veut dire également, ne pas avoir accès au réel et par conséquent habiter un monde d'ombres. Ainsi, l'art trompe les sens des hommes puisqu'il fait des créations fausses qui bouleversent les corps et leur font croire à des choses que n'existent pas ; l'art est dans la logique platonicienne un producteur d'irréalité. Rosset qui discute ici la philosophie de Platon reconnaît en elle une logique de la dégradation, qui choisit comme point de départ une Nature déjà disparue :

> **L'artifice serait innocent si rien n'avait jamais existé, si aucune trace ne trahissait, dans le jeu des artifices, la ruine d'une nature perdue. Mais tels les spectres dans Shakespeare, les ombres platoniciennes viennent culpabiliser l'artifice en révélant que son règne n'a pu commencer qu'à la faveur d'un meurtre : pour s'établir, l'artifice a dû supprimer le naturel. Les ombres ne permettent pas de récupérer le réel, mais suffisent à démasquer l'apparence qui l'a usurpé. Le maquillage est inopérant : l'artifice sera toujours trahi par la mémoire.** [288]

Pour Rosset, Platon raconte ce parricide : l'assassinat de la nature, dont l'art est à jamais coupable. Il est la preuve qu'une nature avait existé parce que

[288] Rosset. *LA,* 233.

telle qu'une ombre ne peut pas exister sans le personnage qu'elle reflète, l'art ne peut être né qu'à partir de la nature. Donc il est impossible de penser l'autonomie de l'art dans le contexte de la philosophie platonicienne, de telle sorte que quand on écoute des vers des poètes, on doit être conscient, qu'ils ne sont que des imitations, de falsifications de la parole. Ainsi l'artifice et l'art apparaissent chez Platon, nous dit Rosset comme des ruines, postérieures à la destruction et à la corruption de la véritable nature. Or, après d'avoir envisagé l'art comme un propulseur de dégradation, Platon l'expulse de sa cité idéale, fondée sur la loi et la vérité, de telle sorte que c'est la politique que doit prendre la responsabilité de nous protéger de la faute d'une nature. À la fin du livre X de la *République,* Platon reconnaît pourtant être lui-même sous le charme des poètes, en particulier de Homère, mais considère que ce serait une trahison à son principe de vérité, d'accepter, dans son projet de la ville idéale, ces créateurs de paroles vaines et insensées qui n'ont aucune connaissance du monde vrai. Il agit ainsi en faveur de la foule qui se courra plus le risque de tomber sous le charme de ces élucubrations subtiles. Ce qu'il faut remarquer ici, c'est la conception platonicienne où l'art ne produit pas du réel, puisque le réel est une nature première de caractère divin, impossible à reproduire. Ainsi toutes les créations des humains sont des apparences qui ne sont pas réelles. Ce qui nous permet de renforcer l'inversion du platonisme que se propose Rosset, pour qui l'art ne fait que produire des réalités instables, qui rejoignent les autres fabrications du monde.

Cette manière de concevoir l'art, prend également de la distance, avec la conception aristotélicienne qui se représentait l'art comme un complément de la nature. C'est ainsi que pour Aristote, l'art (*techné*) mène à son terme ce que la nature (*physis*) est incapable d'œuvrer, et avance poétiquement, mais en

poursuivant l'œuvre de la nature. Mais pour comprendre ce rapport entre nature/art propre à la philosophie aristotélicienne, Rosset revient sur sa conception de la nature, pour remarquer ainsi le changement qui se produit entre la posture d'Aristote et celle de Platon. De telle sorte que si l'on a vu dans celui-ci une inquiétude permanente devant la corruption de la nature, pour sa part, Aristote propose une vision plus calme : la nature est cela que nous avons devant les yeux. Il nous suffit de regarder pour nous rend compte que la nature existe. A partir d'un tel constat, Rosset nous dira qu'Aristote est le plus naturaliste des tous les philosophes et précise :

> **Le livre II de la *Physique* est essentiellement consacré à cette délimitation du domaine du naturel. La première phrase de ce livre II enseigne d'emblée qu' « il y a » du naturel : « Parmi les êtres (…) les uns sont par nature, les autres par d'autres causes ; par nature les animaux et leurs parties, les plantes et les corps simples, comme terre, feu, eau, air ; de ces choses, en effet, et des autres de même sorte, on dit qu'elles sont par nature.** [289]

La nature et les choses naturelles sont évidentes dans le système aristotélicien. Si on part du principe qu' « il y a de la nature», il ne reste après plus qu'à la discerner. Pour ce faire, Rosset, trouve qu'Aristote utilise une intuition naturaliste qui est propre à son système : le mouvement. Car il définit la nature

[289] Rosset, *LA,* 238.

comme principe de mouvement et de repos : est nature cela qui bouge, soit de manière spontanée, soit par mouvement violent, mais toujours selon la finalité. Ainsi on se trouve avec un mouvement non provoqué et le mouvement en vue d'une finalité. Mais selon Rosset, cette conception d'une nature finalisée, Aristote l'emprunte au domaine de la fabrication technique, qui produit à partir d'un but, et c'est ce schème artificialiste et technique qu'il applique aux choses naturelles. Donc il transpose un modèle artificialiste vers un modèle naturaliste pour parler de mouvements spontanés et finalisés et arriver, enfin, à indiquer la nature comme le terrain de la finalité spontané. Alors Rosset estime qu'Aristote a lié les trois domaines séparés par Platon pour les réunir dans son concept de finalité spontanée. C'est ainsi que si Platon parlait dans les *Lois* de la nature (spontanéité avec finalité), de l'artifice (finalité sans spontanéité) et du hasard (spontanéité sans finalité), pour sa part Aristote pose la nature comme système artificialiste. C'est-à-dire si l'on reconnaît que les choses artificielles sont faites par finalité, on peut penser à partir de ce modèle que les choses naturelles sont elles aussi produites par finalité : une finalité spontanée, une finalité naturelle et non artificielle. Mais malgré cette utilisation de la finalité technique, Rosset ne trouve pas chez Aristote un système artificialiste, seulement un naturalisme que s'est approprié la finalité humaine. Le naturalisme d'Aristote reste de type anthropomorphique parce qu'il s'explique par une projection universelle de l'expérience humaine. Alors le processus d'Aristote consiste à naturaliser l'artifice parce que l'action humaine entre dans le travail d'une conception naturaliste. L'individu ne fait que continuer et amener vers sa finalité ce que la nature avait déjà indiqué. Sous cette logique art et nature sont interchangeables, parce que l'art n'est qu'une manifestation de la nature que se montre à travers

l'action humaine. Selon la même ligne d'interprétation de Rosset, on peut se tourner maintenant vers un fragment de Paul Audi, où il nous explique le rapport d'Aristote avec l'art :

> **On dira donc que si l'Art est amené à entrer en jeu, c'est essentiellement pour pallier, voir pour *suppléer à* l'incapacité foncière de la Nature non pas d'œuvrer ou d'opérer quoi que ce soit, mais de *mener à son terme* c'est-à-dire *jusqu'à son propre telos* [*épitelei*], ce qui, de façon « imparfaite » ou « incomplète », s'est toujours déjà produit au-dehors.** [290]

Ainsi Audi trouve, à la manière de Rosset que chez Aristote art et nature sont liés, par deux voies : par un rapport d'imitation et par un rapport de production. L'art aide à l'être à mieux s'exprimer. On voit le changement qui se produit entre la vision platonicienne (où l'art est une imitation de troisième degré) et la conception aristotélicienne, où l'art devient un supplément nécessaire de l'être. C'est ainsi que l'on peut réaffirmer la posture de Rosset que nous disait à propos de la philosophie aristotélicienne que les hommes étaient vus non pas par sa capacité à produire des d'artifices, mais par leur capacité à laisser se manifester les idées des êtres à travers eux. Pour Aristote, selon Rosset, les hommes ne sont qu'un pont menant à un *telos* naturaliste donné à l'avance. Selon cette logique, il est impossible de voir la cité grecque ou l'œuvre d'art comme des formes

[290] Audi, Paul. *L'ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique,* Paris, Librairie Générale Française, 2003, p. 147.

artificialistes, puisqu'ils ont le statut de modèles naturels qui se matérialisent sous des formes politiques ou artistiques. Ce qui est produit par l'homme est produit par la nature. Renversement complet : maintenant, c'est l'artificialisme qui passe entièrement dans l'action de la nature.

> **…l'exclusion de l'artifice est totale dans l'aristotélisme : les productions de l'art y sont l'œuvre d'une nature humaine, qui explicitera, par contrecoup, les productions de la nature. Loin de remettre en cause la notion de nature à l'aide de l'artifice, le naturalisme aristotélicien aboutit à une représentation anthropomorphique de l'action naturelle, liée à une conception naturaliste de l'action artificielle.** [291]

L'art, la technique ou l'artifice ne sont que de formes naturelles selon la vision d'Aristote que nous propose Rosset. L'homme n'est ainsi qu'un artisan de la nature, celui qui lui permet de mieux se montrer. Ainsi à travers Platon et Aristote, Rosset nous fait voir l'impossibilité à penser l'artifice qui habite la philosophie ancienne. Toutefois, Platon et Aristote ne sont pas des cas isolés, et Rosset estime que cette tendance naturaliste et antiartificialiste se renouvelle à chaque génération. C'est le cas en ce qui concerne la modernité où Rosset la retrouve dans l'écriture de Rousseau, que devient pour lui, l'actualisation même du mépris de l'artifice : Rousseau sacrifie l'artifice au profit de distingue entre ce

[291] Rosset, *LA,* 241-242.

qu'il appelle « la pratique naturaliste » et « la pratique quasi artificialiste » de l'art. La première, la pratique naturaliste, tente de revenir sur l'idée de nature et la seconde, la pratique quasi artificialiste, considère que la nature est perdue à jamais, et se complait dans la nostalgie. Ces deux tendances ont au fond le même, rapport avec l'artifice : il le considère soit par dégoût (l'artifice doit être écarté retrouver la nature) ou bien par nostalgie (l'artifice se met à la place, mais sans être valorisé par lui-même, comme ruine de la nature) :

> **Cette relation à l'artifice – qui dépend elle-même de la conception que se fait l'artiste des relations de son art à une éventuelle nature – détermine aussi une relation au réel (qui n'est autre que la somme des artifices) : à travers les différentes pratiques de l'artifice, c'est la réalité en général qui apparaît comme respectivement déniée, tolérée, assumée.** [292]

Mais de la même manière Rosset trouve que la dénégation de l'artifice a comme conséquence l'écart du réel. Donc l'art que se pense à partir d'une nature, n'admet pas le réel existant, parce que pour Rosset celui-ci ne se fait que de gestes artificiels. On trouve ainsi que pour Rosset l'idée qui gouverne toutes ces illusions est bien l'idée de nature, c'est bien elle qu'il faut combattre si on entend ne pas récuser le sensible, le réel, la matière. De telle manière que toute forme d'art qui

[292] Rosset, *Ibid.,* 90.

incline à penser à partir de « la nature », est un art des idéalités, un art qui met à l'écart sa raison d'être : travailler avec la matière. Ainsi art et réel sont unifiés dans la pensée de Rosset : tous les deux permettent l'expérience de l'artifice, la possibilité du nouveau et non la nostalgie pour une nature que l'on voudrait retrouver.

C'est ainsi que Rosset critique la « pratique naturaliste » des expressions artistiques de la seconde moitié de XIXe siècle, qui reste encore d'actualité. Rosset apporte l'exemple de Baudelaire, qui pour lui, invente des paradis artificiels : mondes d'opium ou de hachisch qui lui permettent d'échapper à la banalité du réel. Pour Rosset, c'est une expression du Romantisme, qui cherche la vie ailleurs et non pas dans l'immédiat. Sous son regard, Baudelaire ne cherche pas à faire une célébration de l'artifice ou du réel – même s'il insiste sur l'artifice -, mais plutôt cherche à améliorer une nature qu'il trouve très instable et mouvante. C'est ainsi que son rapport avec l'artifice lui permet de retrouver un monde plus « naturel », plus solide, plus ferme. Son prétendu artifice est en réalité un statisme d'où le hasard a disparu, un réel qui ne change pas.

Rosset voit une forme d'angoisse dans la « pratique naturaliste de l'artifice » puisque face à l'impossibilité de penser le devenir, elle choisit le passé ou d'autres mondes faits de rêves et de fantômes. Evidemment, on ne peut pas nier la qualité littéraire de Baudelaire ou la valeur philosophique des textes de Kierkegaard – que Rosset place aussi dans cette perspective –. Pourtant, on peut tenter de comprendre qu'une des idées qui marquent fortement leur pensée provient de leur conception de l'artifice et de leur peur d'une nature sans ordre ni nécessité. On peut considérer que tous deux ont en réalité horreur de l'artifice.

> **L'artifice ici en jeu se déploie tout entier à l'ombre de l'idée de nature qui commande, en quelque sorte de l'extérieur, le sens et la valeur des réalisations artificielles : il apparaît comme un refuge pour la naturalité, face à une existence considérée comme insuffisamment naturelle. Corollaires majeures de cette conception naturaliste de l'artifice : 1) La nature est *un peu naturelle* (il subsiste en elle des traces d'ordre et de nécessité) ; 2) La fonction de l'art est d'ajouter à ce peu en réalisant des œuvres porteuses de plus d'ordre et de plus de nécessité : l'art sera *le plus naturel possible ;* 3) Il y a *différence de statut* entre l'art et la nature : celle-ci demeurant incapable de fournir des produits nécessaires, ou « quasi nécessaires », à la différence de l'œuvre d'art qui prend ainsi, sur la nature, un relief précisément « naturaliste ».** [293]

Rosset envisage dans la pratique naturaliste**,** une lecture de la nature comme imparfaite, donc le labeur de l'art consiste précisément à revenir à une idée parfaite de nature et de la transmettre à travers l'art. De telle sorte que si la nature qu'on regarde ne semble pas complètement nécessaire, l'art en contrepartie doit donner ce sentiment et devenir absolument nécessaire. Les faiblesses propres de l'immédiat, de l'existant sont ainsi résolues par une idée de la nature qui se renouvelle à travers la perfection en art, qui porte le naturel vers l'excellence de la nécessité. Au lieu de valoriser l'artifice, celui est envisagé sur un mode naturaliste, où Rosset voit s'abriter l'idée platonicienne d'une nature perdue à

[293] Rosset, *LA,* 91.

jamais, mais qu'il faut se remémorer. Si une philosophie terroriste, au sens où l'entend Rosset, comme logique du pire, a conscience du hasard et de l'artifice, sa conception de l'art se situe au pôle opposé : elle ne supporte pas un monde vague et insaisissable, une réalité tellement variée, et se donne la tâche de produire une nature plus naturelle et montrer un spectacle que le monde n'a pas réussi à réveiller. Enfin, pour finir cette perspective qui semble louer l'artifice, a en réalité un rapport de dégoût avec l'artifice ; elle se consacre donc à l'invention d'un naturalisme plus vrai, où l'artifice est juste une excuse, un moyen d'arriver à son but : l'art a pour mission de nous montrer un monde ordonné et fixe où « tout n'est qu'ordre et beauté », un monde de rêves, plus certain que le réel, un monde nécessaire que s'oppose à l'absence de nécessité que cette pratique envisage.

Toujours dans le contexte de *L'anti-nature,* Rosset nous propose un autre rapport avec l'artifice : « Une pratique quasi artificialiste **».** Si l'on trouve ici l'unification de l'art avec ses artifices, il reste encore un sentiment, qui empêche de considérer cette pratique comme une esthétique de l'artifice, celle que nous propose Rosset qui prend plaisir à l'artifice. En comparant Baudelaire et Mallarmé, il voit chez le premier une poésie du regret qui remarque les insuffisances de la nature empirique et tente d'y remédier par un monde artificiel mais idéal. En contrepartie, chez Mallarmé, il reconnaît l'absence de nature : le poète est confronté au néant. Si le premier est idéaliste, le deuxième est catastrophiste : la nature a disparu complètement et l'art ne peut la retrouver.

On peut résumer le corollaire d'une pratique quasi artificialiste dans les termes suivants : 1) La nature n'est pas du tout naturelle : il n'y a pas de traces d'ordre ou de nécessité ; 2) L'art crée sur un fond de néant, et ses produits ne sont le résultat ni de l'ordre ni de la nécessité, mais plutôt du hasard ; 3) L'art et la

nature ont le même statut au sens où ils sont incapables de produire du nécessaire; 4) La nostalgie d'une nature qui n'est pas réputée perdue, mais de non-être, de non-pensée. Sur les trois premiers points, on entrevoit un accord entre une esthétique quasi artificialiste et l'esthétique artificialiste que Rosset préconise, cependant, le quatrième moment conserve encore l'ombre d'une nature, qu'il est impossible de retrouver. On voit ainsi que si la pratique naturaliste croit avoir le pouvoir de refaire une nature plus parfaite, la pratique quasi artificialiste part du principe que la nature est la grande absente.

Avec son insistance pour accepter le réel, Rosset trouve que ces pratiques mettent en avant un dégoût pour le réel empirique, qui apparaît grossier et non esthétique. Peut-être, suggère Rosset, parce qu'ils ressentent trop l'odeur et l'ambiance de cuisine, de quotidien, d'immédiateté, qui leur apparaissent insupportable par ce mélange hasardeux d'éléments qui peuvent donner des résultats imprévisibles. Rosset, reprend cette esthétique quasi artificialiste propre à Mallarmé à travers la lecture de J.-P. Richard, qui l'avait décrit comme un poète dégoûté par l'éparpillement des choses du monde. Rosset reprend J.-P. Richard quand il dit :

> **L'*épars*, fruit du discontinu, et résultat de la brisure adolescente, recueille ainsi en lui toute l'horreur de la contingence. Ce hasard-roi, Mallarmé le lit dans le clapotement infini des vagues, dans la vitalité folle des forêts, dans le fourmillement des astres, et jusque**

dans l'humeur ingouvernable de celui qui prétendrait combattre le hasard… » [294]

Selon cette perspective, Mallarmé est vu comme le poète qui ne supporte pas le désordre et se dirige vers la construction d'un ordre poétique, sans compter sur un univers premier. Ainsi pour Mallarmé, toute création poétique part du rien pour faire du nécessaire ; cependant cette création doit se résigner à faire appel au hasard et à conserver le même désordre du réel. Mallarmé élargit la conception d'arts non représentatifs proposée par Schopenhauer en ce qui concerne à la musique, mais l'étend à la poésie. De telle sorte qu'il écrit une poésie qui ne se soucie pas des idées, mais plutôt des sensations. De ce point de vue, Mallarmé assume de cette manière l'artifice qu'il envisage comme l'unique alternative de l'art, un artificialisme qui d'une certaine manière reste pourtant culpabilisé par l'absence de nature. En d'autres termes, on peut dire qu'il y a un corollaire désastreux que partagent cette pseudo nature et l'art : le hasard. Or, pour Mallarmé le pire des panoramas est un monde gouverné par le hasard, sentiment qu'il nous fait ressentir à travers son poème « Un coup de dés n'abolira jamais le hasard », où il laisse à jamais séparés le hasard et la nécessité, et par conséquent, s'obstine dans sa non-acceptation du monde. C'est en ce sens aussi que son esthétique est plutôt schopenhauerienne que nietzschéenne, tendance qu'on peut bien remarquer à la fin du poème « *Un coup… »* où il insiste sur l'absence d'événement et sur la répétition éternelle, qui nous laisse en présence du monde

[294] J. –P Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé,* Ed. du Seuil, coll, « Pierres vives », 1961, pp. 376-377, cité par Rosset dans *LA,* 104-105.

mort et muet de Schopenhauer. Pour Rosset, Mallarmé est ainsi moins hégélien et nietzschéen que schopenhauerien.

> **C'est pourquoi Mallarmé, qui n'est pas hégélien, reste, d'un autre côté, en deçà d'une perspective nietzschéenne : ni hégélien, parce qu'il décèle le hasard derrière les nécessités apparentes ; ni nietzschéen, parce qu'il n'accepte pas la « nécessité » de ce hasard même.** [295]

Or, Mallarmé, serait, selon Rosset, un artificialiste de mauvaise conscience qui face à cette absence d'une nature assume l'artifice non pas par désir, mais par obligation. Mallarmé comprend le hasard comme l'alternative ultime et l'envisage comme le pire des mondes possibles. C'est ainsi qu'on peut trouver chez lui, le même mépris pour le monde qu'on a noté chez Schopenhauer : il s'agit là d'un artificialisme par obligation et non par acceptation.

Pour mieux nous expliquer cette « pratique quasi artificialiste » de l'art, Rosset apporte deux autres exemples : Maurice Ravel et Raymond Roussel. Pour le premier, Rosset nous dit dans *L'anti-nature,* que c'est « une réussite esthétique placée toute entière sous le signe de l'artifice ». C'est-à-dire que s'il y a encore l'illusion d'un non artificialisme préalable, l'ironie de Ravel démontre qu'il ne peut pas revenir. Donc il se dédie à tout type de jeux d'où sont écartées les transitions harmoniques ou rythmiques pour mettre en place les ruptures, les

[295] Rosset, *LA,* 107.

cassures, les brisures qui insistent sur le caractère créateur de l'artifice. Quelques années plus tard Rosset revient sur Ravel, qu'il considère comme un « faussaire amateur », puisqu'il « parsème ses accords d'apparentes fausses notes », troublant l'esprit avec l'ironie de ne pas distinguer le faux du vrai. Et Rosset continue ainsi :

> **Cette ironie du faux n'est cependant pas une entreprise visant à récuser le vrai, puisqu'elle ne fait qu'exprimer ce qui est déjà l'ironie du vrai, je veux dire le paradoxe de l'existence, et se contente d'en prendre le relais : illustrant le fait de l'existence, ce qui est la bizarrerie même, par quelques bizarreries supplémentaires qui confirment celle-ci sans réussir à l'infirmer, ni même à y rajouter.** [296]

Ravel confirme ainsi l'artificialisme de l'existence : le caractère surprenant de la condition de l'être (son existence non nécessaire). Même si pour Rosset, Ravel travail à partir d'une pratique quasi artificialiste, il ne le considère pas comme un négateur du réel, mais plutôt un créateur d'objets faux, qui ajoute au réel, sans jamais chercher du vrai. Il le met du côté de l'imagination, en pas de l'illusion, parce que à son avis, Ravel ne propose pas une négation du réel mais bien son élargissement. Ainsi Ravel contribue à l'expérience paradoxale de l'existence qui se donne dans une mélange de vérité et fausseté qui n'implique pas une tromperie des sens, mais la richesse du réel à travers l'imagination.

---

[296] Rosset, *PSF,* 290.

Rosset nous montre également que l'œuvre de Raymond Roussel peut s'inscrire dans cette pratique quasi artificialiste, mais en restant comme Ravel, du côté de l'imagination. D'abord il met au même niveau les créations naturelles et artificielles ce qui efface toute hiérarchie ou dépendance mimétique, et laisse le hasard comme l'unique producteur. Ensuite Roussel exalte l'ambiguïté inhérente au langage, à travers laquelle il démontre la condition arbitraire de toute logique, qui nous condamne à la trahison, à la répétition, à la solitude et seulement parfois, permet la communication. Enfin, avec ces constatations, Roussel tire profit de l'artifice, faisant ses propres jeux du langage et des descriptions de mondes artificialistes qui sont autant d'arbitraires que toute création naturelle.

Avec l'intention de penser ces éléments dans l'écriture de Roussel, nous voudrions maintenant analyser le livre de *Locus Solus,* qui n'est qu'un moyen de suggérer le caractère inépuisable de l'artifice et donne le sentiment de l'infini : un livre qui s'ouvre sur d'autres livres, une histoire que se compose de mille et une histoires différentes qui traversent les temps et les cultures. Ainsi ce livre s'ouvre à l'infini puisqu'il donne la sensation au lecteur que c'est un récit qui s'ouvre vers un autre sans jamais épuiser la capacité de l'imagination. C'est ainsi que le personnage de ce livre, Martial Canterel, donne la preuve de l'indéfinition de la nature et de l'artifice, à travers son parc *Locus Solus* où il a regroupé sept de ses merveilles, fabriquées juste pour le plaisir du spectacle. Toutefois au moment d'être mises en contexte, elles obligent à évoquer tellement d'histoires éparpillées dans le temps et l'espace, qu'on a la sensation qu'à partir de *Locus Solus,* on visite l'histoire de l'humanité. Ces jeux d'artifices qui sont l'objet de *Locus Solus* ont été fabriqués à partir d'objets connus, mais dans un champ de relations complètement imprévues, qui donne un sentiment d'étrangeté et d'insolite à ses

visiteurs. Dans nos termes, on dira que ce livre est l'exposition d'« une nature de l'artifice » parce qu'il exalte la créativité de la technique et les possibilités inventives de celui que donne libre cours à son imagination. Le réel devient ainsi plus complexe, toujours plus enrichi par ces mondes qui nous ouvrent vers d'autres sensations. Alors si nous retenons seulement la première description de ces prodiges, nous pouvons extraire un fragment de l'ensemble qu'évoque le narrateur. Par exemple, cette fantasmagorie de dents :

> **Sur une étendue assez vaste, des dents humaines s'espaçaient de tous côtés, offrant une grande variété de formes et de couleurs. Certaines, d'une blancheur éclatante, contrastaient avec des incisives de fumeurs fournissant la gamme intégrale des bruns et des marrons. Tous les jaunes figuraient dans le stock bizarre, depuis les plus vaporeux tons pailles jusqu'aux pires nuances fauves. Des dents bleues, soit tendres, soit foncées, apportaient leur contingent dans cette riche polychromie, complétée par une foule de dents noires et par les rouges pâles ou criards de maintes racines sanguinolentes.** [297]

Des dents qui servaient pour une représentation picturale, dont les différentes nuances exprimaient les caractéristiques, les formes et les couleurs d'un étonnant tableau. Le parc *Locus solus* est ainsi une expérience futuriste où prédominent les formes mécaniques, les machines les plus insolites pour donner

[297] Roussel, Raymond. *Locus Solus,* Gallimard, 1963, p. 28.

aux visiteurs l'expérience d'un univers fait à nouveau. Donc si l'on revient à Rosset on se trouve que Roussel lui permet de montrer un type d'écriture d'où la nature a disparu complètement, par excès d'artificialisme. Pourtant, cette valorisation de l'artifice ne débouche pas sur l'indifférence entre nature et artifice telle que Rosset lui-même la conçoit avec son esthétique de l'artifice. Mais Roussel exalte l'artifice face au néant de la nature. Si bien que si Roussel voit la réussite de l'artifice, il reste encore dans l'écriture qui se fait dans l'absence de la nature, où ce fantôme est encore subsistant. C'est pour cela que Rosset estime qu'on trouve chez Roussel une expérience de l'imagination face à une nature perdue à jamais.

A différence de la pratique naturaliste et la pratique quasi artificialiste, Rosset va parler d'une troisième possibilité dans laquelle il s'inscrit complètement : une pratique artificialiste**,** où l'artifice prend toute sa relevance. Cette à partir de cette position que Rosset indique que le réel n'est que de l'artifice : la matière en train de se faire. Donc l'idée de nature en tant que cause ou fin n'a aucune importance, parce que précisément la pratique artificialiste part du hasard et égale à partir de celui-ci les choses « naturelles » et les objets fabriqués. De telle sorte que le hasard n'est pas un « après » la nature, mais la condition dont on doit partir. Ce qui a comme conséquence l'annulation des oppositions entre nature/culture ou nature/artifice et conduit à Rosset à parler de l'Anti-nature (ou du hasard). Ainsi si l'on met ce terme à la place d'une nature, on efface également les frontières entre art/science ou monde animal/monde humain, car tout est vu à la même échelle : un artifice, résultat du hasard où chaque chose ou chaque être nous surprend avec son existence (expérience spontanée de la matière sans cause ni fin). Maintenant, revenons sur les termes fondamentaux

d'un monde dénaturé, tel que l'a conçu Rosset, où c'est possible penser l'esthétique de l'artifice.

2. Esthétique de l'artifice

Rosset trouve chez les sophistes les arguments pour penser l'art comme une apparence. C'est ainsi qu'il revient sur le dialogue *d'Hippias Majeur,* où Platon montre que les sophistes considéraient le beau comme une jolie fille qui s'offre au regard d'un homme pour un certain moment, pour ensuite disparaître. Donc le beau selon sa vision est éphémère et n'est plus qu'un point de vue, sans rapport avec un principe essentialiste ou naturel. Rosset estime ainsi que pour les sophistes le beau provient des circonstances arbitraires : rencontres et jeu des apparences, de lumière et de disponibilité, bref, le beau est une infinité de circonstances sans rapport entre elles. Il n'est pas le résultat d'un acte irrationnel, mais d'un acte hasardeux. Rosset clarifie ainsi sa lecture des Sophistes :

> **Le beau désigne ainsi l'ensemble de toutes les rencontres à « effet de beauté » ; et cet ensemble, dont nulle structure ne saurait donner la loi, ne représente que l'addition empirique de tous les « instants » de beauté. Il est donc dans la logique sophistique de**

dire, comme le fait Hippias, que le beau est une belle fille : « une » comptant ici plus que « fille ». [298]

Instants de beauté, plus que quelque chose fixe ou définissable. Ainsi le beau n'est qu'une opinion, c'est dans ce sens que Rosset nous dit qu' « une » compte plus que « fille » : c'est l'opinion de chacun, cela qu'il peut voir et sentir. Ou pour le dire dans d'autres termes Rosset décèle dans la vision des Sophistes une lecture sensorielle et relativiste du beau qui ne dépend que de l'expérience de celui qui regarde. De telle sorte que ce n'est pas la « nature » de la fille qui produit l'effet de beauté, mais « l'une » comme dit la citation, c'est-à-dire le point de vue de quelqu'un qui, sans compter avec une nature du beau, a bâtit son regard avec ensemble d'événements croisés et pris par hasard. Sous cette perspective, le beau porte les mêmes caractéristiques que ce qui existe : il est un effet multiple qui se donne sans cause ni finalité.

Alors en ce qui concerne l'artiste, on peut affirmer à partir de Rosset qu'il travaille avec le hasard et s'ouvre à la multiplicité d'interprétations, de points de vue inattendus qui ne se fixent jamais et ne représentent aucune nature. L'artiste est celui que prend l'apparence non pour la statufier, mais qui la va faire proliférer avec le temps, les regards, les réélaborations, etc. De telle sorte qu'à partir de l'apparence des Sophistes, Rosset arrive à penser un artiste « innocent » qui ne cherche pas à restituer une idée ou un modèle, mais qui se livre à l'expérimentation avec la matière. L'artiste, selon Rosset, assume l'artifice en tant qu'il est artificiel.

---

[298] Rosset, *LP,* 164-165.

> **…l'artiste artificialiste s'y conforme de cœur et d'esprit, y reconnaissant la matière même de son plaisir. Tant l'artifice que l'existence en général sont ici appréciés, et assumés, *en tant qu'ils sont artificiels,* l'affirmation du réel déterminant un goût de l'artifice pour l'artifice, et un goût du réel en tant qu'il est artificiel : il n'est aucun bonheur *autre* pour hanter, ouvertement ou secrètement, la conscience de l'artiste artificialiste, dont le bonheur est d'accueillir le réel sans arrière-pensée naturaliste.** [299]

Si c'est à partir de la matière que travaille l'artiste, toutes les idées sur l'art restent extérieures à sa création. Il ne fait que de l'expérimentation, il prend plaisir avec la matière, c'est-à-dire avec la vie même, vue sous une vision matérialiste. Alors toute l'insistance de Rosset pour mettre en question l'idée de l'art comme imitation, se comprend selon cette perspective artificialiste : l'artiste risque la création de nouveaux artifices. De telle sorte qu'un artiste artificialiste confirme avec son œuvre le réel, puisqu'il ne cherche pas à échapper à ce monde, mais plutôt à ajouter toujours plus de hasard au hasard existant : il confirme ainsi son désir du réel, parce qu'aux apparences du monde, il ajoute de nouvelles apparences. Pareillement, pour Rosset, l'œuvre d'art ne doit pas être comprise comme l'organisation solide d'un ordre de la nature, au contraire, sa nature reste très fluide et en sursit de désintégration. L'œuvre d'art porte toutes les valeurs

[299] Rosset, *LA,* 114-115.

tragiques : irresponsable, irrémédiable, indispensable. Elle reste un événement du hasard, soumis à la disparition. Et c'est dans cette mesure que :

> **…l'œuvre réussie constitue un paradoxe : elle fait venir à l'existence une nécessité issue du hasard (qui « tient de son père »). D'où le caractère *pénible* de l'expérience esthétique, puisqu'elle dispense, tant au créateur qu'au consommateur, le spectacle d'une nécessité ne s'appuyant sur aucune nécessité, soulignant ainsi le manque de nécessité dans le nécessaire expérimenté par l'homme dans tout domaine, et faisant paraître sur scène le hasard en personne.** [300]

L'œuvre d'art est un paradoxe, ce qui lui donne déjà une tonalité tragique, parce qu'elle regroupe le hasard et la nécessité, c'est-à-dire qu'elle cristallise l'indéterminé dans une forme qui nous apparaîtra comme indispensable mais qui reste irresponsable. Elle porte pour Rosset les mêmes caractéristiques que le réel : c'est le hasard que se porte à l'existence. Rosset parle ainsi du caractère « pénible » de l'expérience artistique, comme il peut parler du caractère « pénible » du réel : quelque chose que pouvant bien ne pas être, mais cependant qui est. De telle sorte que l'œuvre d'art fait penser à Rosset à une expérience douloureuse, qu'on peut bien s'éviter, mais à la fois qu'on recherche. C'est ainsi que l'œuvre « réussie » est celle que nous met en risque, que nous donne quelque

[300] Rosset, *LP,* 167.

chose d'inconfortable, pas parce qu'elle se propose de nous dégoûter, mais parce qu'elle nous parle de notre propre « nature »: être fils du hasard.

De telle manière que l'acte créateur ne transcende pas le hasard, mais l'intègre l'attrape et le coupe dans le moment précis, pour avoir une œuvre « réussie ». En d'autres termes, l'artiste est celui qui sait habiter l'indéterminé et le tourne en nécessaire. Ainsi Rosset propose un regard matérialiste sur l'art, qui ne le voit pas comme un effet de l'esprit, mais comme un désir profond de travailler avec la matière pour mettre en scène le hasard. Par conséquent, il s'éloigne des autres types d'esthétiques qui cherchent à retrouver la nature ou à l'améliorer et préfère se compromettre avec l'éphémère, soumis au temps. C'est dans ce sens que dans le travail de l'artiste, on trouve un effet de réel.

Ainsi une esthétique de l'artifice, telle que Rosset la propose, a plusieurs conséquences : d'abord effacer un principe de nature, ensuite mettre au même niveau les productions artistiques et toutes les autres élaborations du monde, enfin elle abolit la hiérarchie platonicienne pour rester dans le monde de l'étant, où seulement existent les apparences et les sensations. Elle ne cherche pas à échapper au monde, au contraire à communier avec lui et à partir de là, l'art porte la même expressivité que le réel : des gestes artificiels sont des gestes hasardeux. Conception esthétique où n'existe plus l'opposition entre la nature et l'artifice, le monde réel et le monde artistique, mais qui nous place devant l'unité de l'imprévisible où tout doit être compris comme artificiel. En ce sens, le regard matérialiste se réjouit de créer de l'artifice et du réel sans penser à restituer un arrière monde naturaliste.

Donc l'artiste est considéré ici comme celui qui ajoute toujours plus de hasard au hasard existant. Alors par autre voie, l'art nous mène à la joie tragique

parce que les esthétiques de l'artifice permettent non pas de souffrir pour l'inexistence de la nature, mais au contraire, de célébrer un monde de l'artifice. Les esthétiques de l'artifice prennent ainsi plaisir à nous donner l'expérience des valeurs tragiques : l'instable, le changement et la démolition qui se montrent clairement dans toute création artistique. Cela confère à l'art un rôle éthique : à travers lui, nous arrivons à accepter notre propre condition : un geste artificiel de la matière soumit au temps et à la destruction. Ainsi la joie revient avec ce goût paradoxal qui se donne par l'acceptation des valeurs tragiques qui sont les valeurs même de la vie.

3. L'artifice « déculpabilisé »

Avoir le goût pour la matière, avoir la possibilité d'ajouter plus de formes au monde est un geste jubilatoire qui se confirme dans la liberté d'un monde composé seulement d'artifice. Ce type d'esthétique Rosset le retrouve au XVIIe siècle, où il voit une époque marquée par l'héritage du XVIe siècle, qui s'est débarrassée du naturalisme aristotélicien, mais qui n'est pas encore enfermée par le naturalisme moderne (que Rosset identifie à Descartes). Dans ce siècle, que Rosset considère comme le plus tragique - puisqu'il comprend la fragilité de tout acte créateur -, il voit fleurir une esthétique qui confirme ce sentiment à travers l'artifice, en tant que preuve du changement et de l'imprévisible, ou comme disait Bacon, l'art n'est qu'un des agents possibles qui met les choses en relief. On trouve ainsi que pour élaborer son idée de l'artifice Rosset s'appuie, entre autres,

dans les Sophistes, mais aussi dans la littérature et la philosophie du XVIIe siècle. C'est dans ce sens qu'il rend hommage à la physique de Bacon que ne partait pas d'une nature hypothétique, mais une monde sans nature :

> **…le projet de Bacon est, à sa manière (qui est peut-être plus scientifique que la moderne), rigoureusement scientifique ; à cette réserve, ou plutôt cette précision près, qu'il se donne pour objet d'étude un monde sans nature : le monde dénaturé que décrivent, à la même époque, Shakespeare, Cervantès, bientôt les grandes classiques du XVIIe siècle français, et qui trouvera, d'autre part son analyse philosophique dans les œuvres de Hobbes, Baltasar Gracián, Pascal.** [301]

La scientificité que Rosset trouve chez Bacon consiste dans sa capacité à considérer un monde épars sans partir d'une idée de nature. Donc Bacon procède pour ainsi dire à une « dénaturalisation » de son regard qui lui permet de se surprendre par cela qu'il a en face de lui. Avec cette lecture, Rosset va à contre-courant des épistémologues qui insistent sur l'absence dans la théorie de l'induction chez Bacon, c'est-à-dire sur le manque d'une nature ordonné, conduite par des lois que le scientifique devrait retrouver. C'est pour cette raison qu'ils lui refusent d'entrer dans la communauté scientifique des savants naturalistes.[302] Pour

[301] Rosset, *LA,* 65.
[302] Cette manière de lire Bacon, s'éloigne de lectures données par les épistémologues et philosophes de l'histoire des sciences en particulier par Alexandre Koyré et Georges Canguilhem, pour considérer que ses travaux restent plus proches du monde renaissant que des formes scientifiques modernes. Or pour

sa part, Rosset loue chez Bacon cette absence et en fait l'exemple ou le témoin d'une époque qui échappe à la rigidité de l'idée métaphysique de nature pour poser son regard sur le monde : la vie sociale et politique, le jeu du pouvoir et des apparences, entre autres, c'est dans ce sens que Rosset qualifie le XVIIe siècle comme une époque artificialiste, parce qu'il s'occupe de voir le monde.

Après Rosset, les philosophes et romanciers de cette époque décrivent la manière d'agir des hommes dans l'absence de nécessité, c'est-à-dire dans la mise en question de tout principe naturel. Or c'est une époque où on se retrouve face à l'empirisme du monde. C'est le cas par exemple de Baltasar Gracián, et Rosset trouve que son concept « d'occasion » rapproche le philosophe espagnol des Sophistes et leur conception de « l'apparence ». Ainsi tout le travail de Gracián cherche à penser l'occasion, compris comme le moment opportun, le kaïros, pour ne faire qu'un avec elle. De telle sorte que le héros de son œuvre sait bien prendre l'occasion par les cheveux et bâtir avec elle sa vie.

Mais aussi son héros connaît le jeu social : il est conscient que son rôle est une apparence parmi autres, et que derrière de l'apparence il n'y a rien. Celle-ci est le personnage dans sa totalité, donc l'apparence est l'unique manière de réussir dans la vie sociale. Egalement, quand Rosset est attiré par le XVIIe le siècle, il pense aux personnages shakespeariens, qui d'après lui, incarnent non pas l'idée d'une nature humaine, mais tout le contraire, l'impossibilité de savoir ce que peut faire un humain. De telle sorte que Rosset aperçoit dans ces héros des expériences de l'art artificialiste, puisqu'ils ne doublent pas le réel, ils ne cherchent pas à se comporter selon des valeurs préalables, ils agissent plutôt dans l'inattendu. Or, ils

---

Rosset c'est le contraire, il considère que Bacon a compris la valeur du hasard dans la production des phénomènes physiques et que le refus des historiens des sciences porte sur sa méthode.

opèrent à partir de sentiments très variables: leurs ambitions de pouvoir, leur jalousie, leur égoïsme, qui nous permettent de voir la fragilité d'un monde qui se construit juste avec les sentiments de ces personnages. Le « destin » des hommes est décidé par le caprice de quelques uns et non pas par une cause ou nécessité naturelle. Ainsi le monde est fait à l'échelle des passions des hommes, ce qui met à la surface le niveau d'artifice que produit chaque situation. C'est dans ce sens que Rosset considère cette époque comme la plus tragique, parce qu'elle a su comprendre l'artifice comme la condition de l'homme : sa fragilité, ses changement, et sa disparition que se montrent dans les jeux des apparences. Or pour Rosset le XVIIe se produit avec un discours faible : sans nature, ni idées fixes, il exalte l'occasion, les apparences, les sentiments.

Mais pour Rosset la conscience de l'artifice propre au XVIIe siècle est exceptionnelle, parce que le plus courant c'est la recherche d'une nature perdu que tant les artistes comme les philosophes veulent récupérer.

4. L'expérience de l'artifice : le contact avec le réel

L'artifice nous fait vivre un procès de désapprentissage qui est en accord avec notre philosophie tragique : nous laisser sans une mère protectrice, la nature, pour nous livrer à l'intempérie du hasard. Ainsi, selon Rosset, quand on désapprend à chercher la nature, on peut avoir un contact innocent avec le réel et se donner au goût de l'existence. Le rapport avec l'artifice est aussi un contact avec l'empirisme du monde. Cependant, Rosset veut également différencier sa

rencontre de l'artifice au sens où il l'entend de la tendance des phénoménologues et de celle que propose Bergson. Pour lui, les premiers cherchent une relation avec les choses mettant entre parenthèse tous les savoirs qui les recouvrent : les habitudes et coutumes. Ainsi ce regard philosophique libère la chose des représentations qui comme des scories la recouvrent et occupent sa place, pour arriver à retrouver un contact épuré avec le monde originaire. De telle sorte que Rosset envisage dans cette approche, des traces naturaliste parce que la phénoménologie croit retrouver un monde réel, après s'être débarrassée des artifices, du temps et des coutumes.[303] Pour le dire d'une autre manière, la critique que Rosset lance à la phénoménologie provient de ce qu'il considère que cette philosophie conserve les trois natures aristotéliciennes (nature naturelle, humaine et hasardeuse) et pense ainsi l'homme comme un mixte, où la nature est au départ donnée, et après elle, la technique. Pour Rosset cette vision reste naturaliste, parce que pour lui, il n'y a que de l'artifice que se fait à partir des accumulations : du hasard, du temps, des habitudes.

Voyons maintenant comment Rosset se sépare de Bergson. Avec toute les précautions que mérite une telle étude du rapport entre Bergson et Rosset, puisque la pensée de Bergson et son insistance sur la substantialité du changement, a fortement marque celle de Rosset, c'est à propos de l'artifice que Rosset prend de la distance avec l'intuition bergsonienne. Avec l'intuition, estime Rosset, il s'agit de dévoiler le vivant qui se cache derrière des formes mécaniques. Ce qui fait dire à Rosset que Bergson conserve l'opposition entre la nature et

[303] Rosset, *LA,* 66.

l'artifice, en privilégiant la première au détriment du deuxième.[304] De telle sorte, que dans l'intuition bergsonienne, Rosset voit une lecture naturaliste et par conséquent, métaphysique et idéaliste qui considère que le désapprentissage se donne par le dévoilement de la réalité de la chose, comme si existait une certaine essence qu'on arriverait à saisir, mais par l'intuition seulement. Pour sa part Rosset inverse la relation : il trouve que l'étonnement ne provient pas de la saisie du visage d'une nature cachée, mais plutôt de l'intuition du hasard à travers l'artifice : c'est la machine qui renforce le hasard propre de formes vivantes, qui nous permet de voir l'assemblage qui s'échappe pour nous dans les formes vivantes qui ont pris des siècles pour devenir ce qu'elles sont. Ainsi ce n'est pas dans la solidité d'une nature, mais dans la fragilité du hasard que Rosset trouve le réel, parce qu'il arrive à sentir le travail de l'artifice que se donne comme une expérience esthétique. De telle manière, que dans l'ambiguïté du vivant et du mécanique, « du mécanique plaqué sur le vivant »[305] où Bergson cherche à saisir la comédie et le rire, Rosset pour sa part, valorise l'étrangeté des choses existantes. Donc il tire du rapport entre le vivant et le mécanique un effet poétique, un rapport émotionnel avec les choses, parce qu'en rendant étrange le plus familier, il arrive à l'extase « universel » de l'artifice. C'est la volatilisation de l'idée de nature qui permet de ressentir tout objet naturel comme artificiel et qui fait dire à Rosset que son itinéraire est exactement inverse de celui de Bergson et Merleau-Ponty.[306]

---

[304] On a le sentiment que Rosset a avec Bergson un rapport très compliqué : il s'approche et s'éloigne de lui. C'est ainsi que s'il peut voir dans « l'intuition » une méthode naturaliste, qui cherche le vivant, mais d'autre part, à la fin du chapitre « Le monde dénaturé », il fait du rire une expérience de l'artifice, au sens qu'il détruit tous les formes donnés, qu'elle est corrosive puisqu'elle éclate tous les formes de naturalisation, et nous met dans un contact innocent avec le réel.
[305] Bergson, *Le rire,* Paris, PUF, 1950, p. 29.
[306] Rosset, *LA,* 49.

> **Aucun objet en soi ne se cache derrière ses multiples perceptions usuelles, et le fait d'oublier momentanément tous les « sens » qu'il peut avoir ne signifie pas qu'il apparaît dans sa réalité transcendante, mais seulement qu'il cesse d'apparaître comme familier : la disparition des référentiels qui accompagnent habituellement sa perception le rend insolite. D'autre part, ce qui est principalement désappris dans l'émotion poétique est l'idée de nature, c'est-à-dire l'idée que ce qui vient à l'existence doive et puisse résulter de principes.** [307]

L'art ou ce que Rosset appelle ici l'effet poétique contribue ainsi à sa philosophie de l'anti-nature. Pour Rosset, l'émotion poétique nous permet de désapprendre l'idée de nature. Alors cet effet poétique est toujours multiple. On ne cherche pas à restituer une nature, mais plutôt à remarquer son inexistence et à partir de la pluralité des apparences et des occasions de hasard. C'est une telle pluralité que recouvre l'artifice : des instants et des formes qui apparaissent et disparaissent, sans laisser trace de quelque chose, sans s'appuyer sur aucune idée de nature. L'effet poétique dont nous parle Rosset se donne dans la disparition de tous les sens, mais non parce qu'enfin on se aurait accès à la réalité de la chose, avec sa vraie nature ou son principe transcendant, mais plutôt parce que chaque présence devient insolite et le monde se montre dans son étrangeté, son bougé, par hasard et sans nécessité.

---

[307] Rosset, *LA,* 49.

Ainsi, l'émotion esthétique débouche sur l'extase d'être en face du non-sens des êtres, qui ressemble à l'extase de la théologie négative que nous avons précédemment analysée. Or la question insistante de Rosset est : comment est-ce possible qu'un objet existe ? Et sa réponse : par la rencontre inattendue d'une série de circonstances, qui en se liant de manière labile donne de l'artifice qui lui-même est aussi complètement instable. De telle manière que l'effet poétique devient l'étonnement des choses qui existent et par le hasard qui donne forme à quelque chose sans aucune nécessité ou chance d'apparaître. On voit ainsi que dans le monde de Rosset le « sens » est un terme très lourd ; donc il préfère parler d'un réel sans sens, de l'insignifiance du réel ou de l'effet poétique du réel. Ce qui nous amène à dire aussi concevoir le réel comme artifice : des occasions fragiles qui se cristallisent et s'évanouissent. De ce point de vue, la conception tragique du réel que nous propose Rosset est une conception esthétique, qui implique une conception de l'art comme de création de hasard.

Le contact avec le réel implique ainsi premièrement la dénaturation du monde puisque les objets naturels ou artificiels partagent le même niveau d'étrangeté. Deuxièmement, peu importe son fabricant, qui peut bien être l'homme ou l'activité de la matière. Enfin, les êtres ne sont pas nécessaires. Ainsi un monde dénaturé est un monde matérialisé où il n'y a nul lieu de distinguer des créations divines des fabrications humaines mais où il y a seulement des productions hasardeuses.

C'est ainsi qu'une pensée artificialiste a plusieurs conséquences : elle se situe hors de toute métaphysique de la nature, dans la mesure où elle ne cherche pas à restituer une image du monde selon un principe naturel, mais au contraire, parce qu'elle est du côté de la convenance des êtres, elle les affirme sans doubles,

sans passer par l'illusion d'un modèle ou d'une essence originelle. La déculpabilisation de cette pratique spécifiquement humaine de l'artifice tranche avec tous les discours qui considèrent que l'humain altère le monde ou est en train de le détruire. Ainsi une philosophie de l'artifice efface définitivement l'opposition nature/artifice et insiste sur l'idée que tous les énoncés qui se déclarent du côté de la nature sont déjà artificiels, d'autant qu'ils sont prononcés par des humains qui ont seulement la capacité de produire choses et discours éphémères et changeants. Rosset donne ainsi une nouvelle interprétation de l'existence des êtres, où l'opposition Être/Étant ne joue plus aucun rôle pour lui.

> **La « formule » de l'être pourrait ainsi être décrite comme la rencontre du hasard avec la faculté de durer : *Etre = hasard + succès.* Toute existence apparaît en effet, aux yeux d'une pensée artificialiste, sous les auspices de la réussite : de même qu'une régularité naturelle doit son existence à un succès physique (convenance atomique), de même une régularité institutionnelle doit son existence à un succès social.** [308]

En quoi consiste alors cette réussite ? Comme Rosset nous le rappelle, l'expression « convenance » doit être prise au sens lucrétien, comme un procès de stabilisation du hasard qui prend différentes formes : être, coutume, loi. Si bien qu'un des intérêts du poème de Lucrèce est de nous faire prendre conscience du

[308] Rosset, *LA,* 58.

temps qui passe ; on voit également que sa compréhension de l'être – à laquelle adhère complètement Rosset - offre un sentiment libérateur puisque il n'y a ni cause, ni finalité, ni sens ni culpabilité de l'existence. Mais c'est dans la même mesure que chaque être s'avère surprenant, puisque c'est le hasard qui en pouvant donner n'importe quelle forme, a pris celle-ci. En ce sens, toute convenance est une réussite. Il y a réussite, parce que le hasard arrive à s'exprimer, en sortant du terrain de l'indéfinissable pour se faire réel ; toute existence par hasard est réussite. C'est ainsi que la pensée matérialiste ou artificialiste arrive par ces moyens à expliquer les existences sans le recours à une cause ni à une nature. De telle manière que c'est le bonheur de la fragilité qui vient à la surface. Alors une « logique du pire » que célèbre le hasard et renonce à l'idée de l'être, insiste sur la condition précaire des existences qui tout le temps sont en train de se faire et en train de se défaire.

Ainsi pour Rosset, une esthétique de l'artifice ou un monde dénaturé n'implique pas seulement une pensée sur la réalité des objets ou une conception de l'art, mais une pratique qu'on peut élargir à la manière de vivre, une éthique. Une esthétique vitale où nous sommes dans un moment de décantation complètement artificiel et qui dès l'instant où il se donne, est en train de devenir un autre, par l'effet de nouveaux hasards. Or, notre vie elle-même peut alors être comprise également comme un effet poétique : un moment où le réel s'est exprimé pour donner une forme « insolite ». Alors le tragique dont nous parlons a un effet poétique qui s'étonne sans cesse de l'irruption de l'artifice - qui s'exprime en nous-mêmes - et qui nous pousse à accentuer le risque de l'existence.

L'artifice met en évidence la condition paradoxale d'une philosophie tragique : au moment où l'on dit « non » à un principe naturel, qui est expulsé

définitivement, on apprend à dire « oui » à un monde de hasard. Le tragique débouche ici sur une jubilation et une sécurité retrouvée puisque rien n'est à perdre.

> **Monde dénaturé qui est, comme le disait déjà Lucrèce, un monde de jubilation et de sécurité retrouvées : aucun objet n'y est à perdre ; tous les circonstances y sont à saisir. Cette étrange sécurité, ambiguë et cruelle, affecte uniquement le monde de la non-interprétation, c'est-à-dire un monde non absurde, mais ininterprétable, que caractérisent principalement des vertus de fragilité, de simplicité et d'innocence. Fragilité inhérente au hasard qui le constitue sans cesse, et qui ne peut s'apprécier que rétrospectivement : car c'est une loi de la philosophie du hasard qu'il faille attendre la production de toute existence pour en apprécier le hasard préalable.** [309]

La pensée de Rosset a sa propre cohérence, c'est ainsi que dans cette citation on trouve comment ces différents éléments qui composent sa philosophie entrent en communion : une esthétique de l'artifice ou une philosophie du hasard qui permet la joie de vie parce qu'elle nous libère des anciennes catégories, l'être, la nature et quelque chose qui peut être sûr. Les hommes n'ont rien à attendre, mais rien non plus rien à perdre : on est ici face à une cruauté jubilatoire, qui dit sans compassion une « vérité » aux hommes, mais pour mieux leur permettre d'habiter le monde. Rosset se détache ainsi de l'absurde : si rien n'a de sens, rien

[309] Rosset, *LA,* 72.

n'est pas absurde, parce que dès lors que l'on accepte l'absence de sens, l'absurde disparaît. C'est en ce sens que Rosset insiste sur le rapport entre joie tragique et ce qu'il appelle l' « ininterprétable » (sans cause ni fin). Alors pour Rosset la non-nature ou ce monde dénaturé est l'alternative pour permettre à la philosophie de parler d'un réel sans « double » qui par ces mêmes circonstances est singulier et unique. Autrement dit : l'anti-nature est le réel : cela est en train de se produire et au moment où on le comprend, cela a déjà changé, en tant que seul le concept de nature nous fait croire en la stabilité, l'idée, le point d'origine. Ce qui nous permet de dire que les livres que Rosset écrit ultérieurement sur le réel sont déjà implicites dans sa conception de l'artifice, de la logique du pire, et d'une philosophie terroriste.

Ainsi toutes les oppositions sont épuisées, puisqu'il n'y a plus le vrai et le faux, la profondeur et la surface, la lumière et les ombres ; pour Rosset il y a seulement une réalité dénaturée, squelettique, qui se produit avec l'étrangeté d'un hasard inconnu qui se rend visible pour les choses dès lors qu'elles existent (hasard réussit). Il insiste sur un monde sans représentation, un monde dont est évacué complètement le reflet d'une nature première que serait dans le langage de Rosset, comme on l'a vu, un « double », une illusion que s'oppose au réel :

> **Mieux, c'est ce monde-là, celui de la non-nature et de la non-représentation, qui est le monde réel, et le monde représenté qui est un fantasme : le réel étant ce qui ne se donne pas à penser, et qui s'éprouve précisément comme le réel dans cette dérobade permanente aux vœux de représentation et d'interprétation. Il**

existe bien un monde : c'est le monde dénaturé, c'est-à-dire le monde auquel, par définition, *on ne pense pas.* [310]

Rosset laisse alors ressentir un certain échec de la pensée, parce que selon lui, le réel est de l'ordre du non-représentable ou cela que par définition on ne pense pas. C'est pour cela que bien que lui-même nous parle du réel, il ne tente pas d'en donner des définitions stables, mais plutôt de nous mettre en face de cette incertitude qu'implique un objet non-représentable, ininterprétable. Alors il ne s'inquiète pas de décevoir à ceux qui cherchent à savoir ce qu'il pense du réel, et fait appel à une des conditions paradoxales de la philosophie tragique : l'impossibilité de connaître et notre incapacité à croire dans nos sujets d'étude (*Le principe de cruauté*, 1988*).* En ce qui concerne le réel, le hasard, l'anti-nature ou l'artifice, il s'en approche mais pour constater son mouvement, son instabilité, sa variation multiple. De telle sorte que toute tentative de définition consisterait à revenir sur l'idée de nature que nous avons laissée derrière nous. C'est pour cela que la philosophie tragique de Rosset renonce à dire avec précision ce qu'il conçoit comme le réel (matière + hasard), mais à la fois nous ouvre une nouvelle voie alternative, que peut être plus riche. C'est une philosophie qui regarde le devenir (impossible à définir) et lui donne son approbation : réaffirmer la non pensée de cela qu'est en train de se configurer et qu'on ne connaît pas encore.

Rosset nous propose ainsi d'abandonner la formule « connais-toi toi-même », et d'en adopter une autre plus en accord avec une philosophie tragique : « renonce à te connaître », parce que nous en tant que « réels », nous échappons

[310] Rosset, *LA,* 74-75.

nous-mêmes à la possibilité de la pensée. Ainsi à cette recherche de la vérité, Rosset préfère la docte ignorance de savoir qu'aucun miroir ne peut nous renvoyer une certitude de nous-mêmes, que notre insignifiance et celle des opinions qui se donnent sur nous, forment une multitude que ne s'ancre sur aucune certitude ni aucune nature. Par conséquent, abandonner toutes les formes de nature qui s'opposent à l'artifice et laisser de côté toute idée d'une nature humaine, font que l'on reste avec un réel peu loquace, que Rosset rencontre dans l'écriture de Lucrèce quand celui-ci dit : lorsque le masque tombe, seulement reste la « chose ». Et qu'est-ce que l'on peut dire de la chose sinon de la voir en face ?

En s'appuyant sur Lucrèce, Rosset adhère au courant des années soixante et soixante-dix qui conteste l'hégémonie de la métaphysique idéaliste qui avait pris une nouvelle forme dans la philosophie de Heidegger. Celui-ci dans ses réflexions sur l'œuvre d'art conserve encore une posture aristotélicienne : la fonction de l'œuvre d'art est de donner accès à la Nature. Il est par conséquent, l'étant par lequel se manifeste l'Etre. Par contraste, une esthétique de l'artifice met l'art dans une position complètement différente : l'œuvre n'est ni une copie d'un original, ni la *poièsis* d'une Nature originaire, ni une élévation de l'esprit. L'art n'est qu'un effet du hasard, une expression de la matière comme toutes les autres, une forme circonstancielle soumise au temps. Enfin, nous verrons, combien la lecture de Rosset est nietzschéenne, non heideggérienne, au sens où il libère l'art de la servitude à la Nature pour lui donner un statut complètement corporel. C'est ce que nous allons voir en examinant la physiologie de l'art.

5. Une physiologie de l'art

Ainsi on reconnaît une nouvelle rencontre entre Rosset et Nietzsche à partir d'une conception de l'art non-naturaliste. D'abord, Nietzsche – nous nous appuyons ici sur la lecture de Paul Audi -, abandonne l'idée de l'art comme mimesis (d'une nature) et le remplace par l'idée d'une puissance interne. De telle sorte que l'art a comme fonction de « libérer, intensifier, exalter le sentiment de vivre »[311]. Pour sa part, Rosset écarte l'art naturaliste et met à sa place un art artificialiste, qui a comme principe prendre de plaisir avec la matière. Il envisage un art que travaille avec le devenir (cela qui prend forme par l'expérimentation avec la matière) et non avec le passé (une idée de nature préalable qui devrait être copiée).

Selon Audi, Nietzsche arrive à s'éloigner de l'art naturaliste à partir d'un changement de perspective : il prend la nature non pas au sens de la *physis* grecque, mais au sens d'une physiologie du vivant. De telle sorte que l'artiste travaille avec sa « nature charnelle » laquelle ne fait que répondre une nécessité intérieure. Ce changement à l'égard de la nature, permet à Nietzsche une élaboration moderne de l'esthétique où l'art devient la mise en forme de la vitalité d'un être. Ainsi pour Nietzsche l'art est une question du corps et son œuvre, la manifestation de toutes les sensations qui ne sont pas déraisonnables, mais irraisonnées. C'est-à-dire dans l'œuvre ce n'est pas le « moi » de l'artiste qui

[311] Audi, Paul. *Op.cit.,* p.132.

s'exprime, mais la « subjectivité charnelle », une subjectivité sans sujet qui se déborde et d'exalte, pour transmettre la puissance de vivre. En ce qui concerne Rosset, il parle d'esthétiques de l'artifice, où il ne faut plus voir une opposition à l'idée de nature ni une nostalgie par son absence, mais bien plutôt une indifférence. Les esthétiques de l'artifice mettent sur le même pied d'égalité les êtres naturels et les êtres artificiels (crées par la volonté de l'homme), parce qu'elles considèrent que tout provient du hasard. Ainsi Rosset parle d'art non mimétique à partir de la mise en valeur du hasard comme source créatrice des êtres. Donc, nous pouvons estimer que Nietzsche et Rosset coïncident dans leur vision matérialiste de l'art. Pour l'art est un effet de corps, pour le deuxième un effet de la matière, et dans les deux cas, une dissolution de la conscience de l'artiste qui permet seulement au hasard s'exprimer à travers lui. Alors avec l'art advient un effet tragique : l'inattendu, la surprise, le devenir et, peut-être, le geste plus réel qui existe, celui qui donne existence à l'inconnu). L'art non-mimétique abolit ainsi l'idée la plus métaphysique de toutes, celle d'un principe naturaliste à partir duquel s'organisent tous les autres oppositions ontologiques (l'être et l'étant, l'art et la nature).

Le plaisir de la matière et l'ivresse sont des « donnés » où il y a une dissolution des limites du corps. A partir de Nietzsche il est possible d'expliquer cet état de plusieurs manières : condition hyperesthésique où la personne ne peut se rendre compte de ce qui arrive ; disparition de la temporalité personnelle, car l'acte créateur est sans appréhension, reconnaissance ou anticipation, enfin l'art est intemporel et intempestif. Pour sa part, Rosset comprend le plaisir de la matière porteur d'une double caractéristique : l'innocence et l'indifférence. La première, l'innocence, concerne la libération de l'artiste de toute dépendance avec

une nature, la deuxième, l'indifférence, reconnaît l'incapacité de l'art à produire du nécessaire, et envisage ses productions comme autant hasardeuses que celles qui peuplent le réel. Ces deux manières d'envisager l'art ont des conséquences éthiques. D'une part, pour Nietzsche, on peut revenir au terme que propose Paul Audi : il s'agit d'une esthétique éthique, d'une esth/éthique. D'autre part, pour Rosset, l'art est jubilation à l'égard de l'artificiel : le goût de produire des formes suffisantes en elles-mêmes, qui ne sont plus liées à un être authentique échappant à notre perception empirique et que l'art aurait mission de nous rendre à nouveau perceptible.

Avec le terme esth/étique, Audi réunit l'esthétique et l'éthique pour démontrer que la vision de Nietzsche sur l'art porte des conséquences sur la vie. Ainsi l'artiste compromet son corps en se donnant sans réserves. Il transforme notre regard et n'attend rien en retour. Pratiquer l'art est ainsi une question d'amour de celui qu'offre sa propre intériorité et se réjouit de son acte. Audi attache Van Gogh à cette vision de l'art parce qu'il ne s'inquiétait pas de copier ce qu'il avait devant les yeux, mais seulement disait-il : « je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m'exprimer fortement »[312]. L'art est expression, non imitation. Alors, l'art n'est autre chose qu'une manière de vivre et de ressentir le monde. C'est dans ce sens que faire de l'art comporte une esth/éthique : produire à partir de sa propre force vitale et la donner aux autres pour augmenter leur puissance :

[312] Audi, Paul, *Op.cit,* p. 133.

> **Ce qui signifie que la création d'une œuvre d'art n'obtient sa consistance artistique véritable que dans la seule optique de la vie, quand elle s'avère capable, par la jouissance que sa forme provoque dans la subjectivité de la personne qui la produit, comme dans celle de la personne qui la reçoit, de rendre l'existence possible, encore et toujours possible, c'est-à-dire *supportable.* [313]**

Ainsi le Nietzsche que nous montre Audi croit seulement à l'art que est en rapport avec la vie : qui donne une jouissance dans celui que l'exerce et celui qui regarde. De telle manière que l'art « réussi » transmet l'idée que la vie mérite d'être vécue, même dans les pires des situations, puisqu'il est une mise à l'épreuve de l'existence que se fait avec le devenir. Egalement, être artiste n'est pas une question de décision ou de volonté, c'est un « don » de savoir offrir, une puissance de vie qui se manifeste dans un mélange de plaisir et de souffrance : c'est le contact avec le devenir et l'inexistence d'une nature que ne sert plus d'alibi pour justifier l'art. Sous le regard de Nietzsche, l'artiste met en risque sa propre physiologie parce que créer peut être se dissoudre dans un acte de force qu'épuise le corps et finit par le consumer. Après lui, seulement restent ses manifestations : les couleurs, les formes, les sons, entres autres. Physiologie, expressivité de la chair qui à partir de maintenant est le corps de l'art. Mais que ne reste seulement comme une expérimentation vaine, sinon qu'arrive à transmettre à ceux qui regardent une force que parfois a épuisée le corps de l'artiste.

[313] Audi, Paul, *Op.cit,* p. 126.

A partir de cette approche de l'art chez Nietzsche et chez Rosset, nous retrouvons cette inversion du platonisme dont nous avons déjà parlé. Il n'y a pas une idée ou nature que devraient être copiées par l'art, parce que celui-ci se donne en surface : il est question d'apparence, de sensibilité, du corps. L'art est une pluralité fragmentée produite par des subjectivités sans sujet, par des corps et sensations, ou bien comme dans le cas de Rosset, pour la mise à l'épreuve de la matière, apparence sans profondeur. Pour Rosset, l'art est une apparence: des clignotements, des morceaux, des formes qui prennent des caractéristiques selon la lumière ou le regard qui les apprécie. Chacun de ses fragments ne sont que des appréciations, de points de vue, que ne se donnent pas par opposition à un être, mais que sont l'existence même des êtres : formes éphémères que se donnent dans des signes fugitifs.

C'est avec la conscience de l'art comme artifice ou apparence qu'on peut trouver une éthique chez Rosset : il propose une célébration de la vie parce qu'il nous débarrasse de l'idée de nature (un monde plus parfait auquel nous n'avons plus accès), pour se réjouir de l'expérience des formes et des matières. Ainsi, l'art n'est qu'un exemple parmi d'autres, de la manière dont se produit le monde : par hasard. De telle sorte que les êtres ne sont que des hasards « réussis », soit effet de matière, soit par la pratique de l'artiste qui a appris à couper le hasard dans le moment opportun, pour permettre l'expérience de son œuvre.

CHAPITRE IX : LA MUSIQUE, ART TRAGIQUE

Tel est le premier secret de l'art musical : de ne rien cacher, d'être un prétexte sans texte. Imitation illusoire pour ne rien imiter, la musique se résout à ce simple paradoxe d'être un forme libre, flottante ; originairement à la dérive, comme on le dirait d'une surface sans fond ou d'un vêtement sans corps.

Clément Rosset, L'objet singulier.

Rosset reprend une ligne de pensée qui met en rapport la musique et la philosophie. C'est ainsi que de Schopenhauer à Nietzsche, de Bergson à Jankélévitch, nous sommes conduits vers la pensée de Rosset. Comme Nietzsche la tragédie n'est pas le seul drame, mais plutôt l'expérience musicale qui permet de ressentir la joie au moment même de l'anéantissement du héros tragique.

Ainsi, en rejoignant Rosset au moment où il nous parle de musique, on peut retrouver chez lu, tous les signes de ces philosophes qui ont mis au centre de leur pensée la musique. Il n'est pas gratuit pourtant qu'il prenne beaucoup de temps à comprendre la pensée de Schopenhauer, et qu'il suive dans ses convictions musicales Nietzsche et Jankélévitch, puisque comme eux, il considère l'expérience musicale complètement différente des autres. Cette exaltation provient du fait qu'il voit cohabiter dans la musique des ingrédients fondamentaux de la philosophie tragique : le caractère non-représentable ni interprétable, ainsi qu'une expérience du hasard et de la joie. Partant, la musique n'est pas un exemple isolé de la pensée de Rosset, mais un axe qui traverse toute son œuvre,

qui se fraie un chemin parmi tous ces concepts pour donner sa sonorité propre. Ainsi la musique est l'effet esthétique le plus fort de la pensée de Rosset, qui a sa place dans chacun de ses livres, et lui permet de bâtir ses arguments autour de l'homme tragique et du monde tragique.

1. La musique, art non-mimétique

Rosset pense la musique à contrecourant de la tradition platonicienne ou romantique c'est-à-dire qu'il ne la considère ni comme image, ni étant, ni représentation, ni porteuse de sens. Donc si elle est non-mimétique, c'est dans la mesure dont on peut l'envisager à partir de termes contraires : non-image, non-représentation. Elle n'est pas une possibilité d'expression parce qu'elle a sa propre réalité qui n'est pas forcément explicable par son époque ou par le caractère de celui qui la produit. C'est dans cette perspective que Rosset parle de musique inexpressive, c'est-à-dire que la musique n'appartient plus à l'ordre de la signification ni du sens, puisque il est impossible de la saisir à partir du langage sauf lorsqu'elle accompagne un texte pour produire une nouvelle composition musicale.

La musique est ainsi pour Rosset en dehors de toutes les références, le prototype de l'art dénaturé, l'artifice dans sa plénitude. Par conséquent, Rosset ne s'efforce pas à comprendre la musique, elle apparaît comme un constat à la manière de ses propres concepts (en particulier celui du réel). C'est ainsi que pour

lui, la musique porte sa propre réalité, et son caractère « magique » permettant précisément de nous isoler du monde qui nous entoure, pour nous immerger dans sa propre atmosphère. Par ce biais Rosset précise que :

> **La supériorité de la musique sur ce point tient à ce qu'elle est incapable de faire allusion au réel ambiant : elle est tout entière dans ce réel, particulier et incongru, dont elle force l'entrée dans l'écoute des auditeurs heureusement disposés à l'entendre. Elle ne se rappelle pas à l'attention – sauf à celle qui s'absorbe entièrement en elle, éliminant ainsi toute autre souci du réel -, elle ne se réfère pas à une réalité extérieure qui de près ou de loin lui ferait signe.**[314]

Être à l'écoute de la musique c'est s'introduire dans un monde étranger à celui qui nous entoure, être dans l'intemporel, sortir du quotidien pour ouvrir les oreilles au réel. Par contrecoup, il vient à résonner la fracture que produit la musique dans la réalité habituelle et usée. Pour Rosset il y a une supériorité de la musique parce qu'elle est la forme la plus libre et la plus flexible des arts ; elle est toujours une nouvelle répétition qui nous rappelle le mystère de l'existence, parce qu'elle met à la surface le caractère insolite et singulier de l'objet. Donc elle est paradoxale, puisqu'elle nous isole de la réalité qui nous entoure, mais en même temps, elle est l'objet bien réel auquel on peut se référer selon les paramètres d'une esthétique de l'artifice. C'est-à-dire de l'anti-nature et du hasard,

[314] Rosset, *OS,* 61.

paramètres qui sont en accord avec la musique et dont le non-mimétisme est parfaitement envisageable.

Avec Rosset on peut voir que la musique est porteuse d'un « esprit » paradoxal propre à la philosophie tragique, dans la mesure où elle fait unité avec les antinomies : instant/éternel, réel/insouciant du réel ambiant, joie/tragique, sonorité/silence, accord/dissonance. Unité paradoxale qui est précisément la force de son activité esthétique, parce qu'elle a besoin de ce rapport pour se produire. Aussi, c'est précisément cette ligne de pensée propre aux philosophes-musiciens, que Rosset s'approprie en puisant dans les fonds de l'inexpressivité schopenhauerienne. Cette vision a pour conséquence de positionner Schopenhauer comme révolutionnaire, puisqu'il libère définitivement la musique de sa fonction mimétique, comme l'avait déjà fait Hutcheson.

2. La musique : le sombre précurseur

Si la grande inquiétude de Schopenhauer est d'expliquer ce qui précède toute distinction entre le sujet et l'objet, il lui donne un nom : la volonté (ou vouloir selon Rosset). Toutes nos représentations sont le reflet de cette volonté, explication première de tous les phénomènes. Or, si tout renvoie à ce concept, celui-ci reste inconnu, il se suffit à lui-même, il échappe à tout langage. Face à cette incapacité tangible, Schopenhauer indique que seule la musique permet d'accéder à la volonté. Ainsi, les paragraphes que Schopenhauer dédie à ce sujet ne sont pas des cas isolés, ils sont l'expression même de sa métaphysique, parce que pour lui c'est à travers nos oreilles que nous pouvons ressentir la volonté. C'est par ce biais, que Schopenhauer parle d'un concept non discursif, la

musique : elle est le moyen d'expression pour dire les choses que l'on ne peut pas énoncer de manière consciente, elle est l'alternative face aux limites philosophiques ou le chant qui manquait à la philosophie. Ainsi pour Santiago Espinosa, en se référant à Rosset, précise :

> **…Schopenhauer n'y trouve ni une *absence,* dans le sens d'un « passé révolu », ni une « différance » d'une chose à laquelle nous aboutirions un jour, mais une chose au centre de laquelle tout se passe *nunc stans ;* non une signification, pas même la signification des significations ; non un *logos,* mais ce qui le précède : Schopenhauer dira : c'est *la musique.*[315]**

C'est ainsi que Espinosa précise la singularité de la métaphysique de Schopenhauer, qui distincte d'une métaphysique platonicienne, deviendra le point d'ancrage des réflexions de Nietzsche et d'une philosophie tragique. Pour sa part, Rosset dans les travaux qu'il dédie à Schopenhauer, insiste sur l'originalité d'une théorie qui parle du préalable au monde : de « l'impensé musical ». C'est ainsi que le Schopenhauer de Rosset exclut la musique des sentiments présents dans l'humain et dans le monde ; par contre celle-ci renvoie à un ailleurs absolu. La musique reste à jamais séparée de l'Être soit pour l'imiter ou le copier, ou pour dire de manière plus radicale : elle est l'Être. On sait que selon la philosophie de

[315] Espinosa. E., Santiago, *L'ouïe de Schopenhauer,* p. 17. Ce livre contient une préface de Rosset. L'année dernière Rosset et Espinosa ont signé un livre ensemble : *L'inexpressif musical,* Paris, Encre marine, 2013..

Schopenhauer la volonté s'exprime à travers la Représentation (concepts)[316] et la contemplation (Idées). Si par le biais de la première on peut trouver les sciences et par la deuxième les arts, la musique ne se loge ni dans l'une ni dans l'autre, donc elle est un troisième biais : l'intuition d'un x qui précède la volonté et le monde. C'est dans ce sens que la musique n'a aucun rapport avec les phénomènes, mais avec l'essence intime de la volonté : elle n'est pas un étant de l'Être, elle est l'Être même. Avec l'intention de penser cet impensé musical, Rosset continue :

> **La question est : est-elle la loi du monde au même titre que la volonté ? Il y aurait alors deux sources du monde, l'une actuelle, l'autre virtuelle : la volonté, qui a produit le monde ; la musique qui a produit des sons. Deux sources, au moins sur un pied d'égalité : la musique « pourrait en quelque sorte continuer à exister, alors même que l'univers n'existerait pas ». Voilà qui suffirait déjà à écarter la thèse de la musique reflet du vouloir : de ces deux instances fondamentales, assez puissantes pour engendrer chacune un monde indépendant, l'une ne saurait simplement exprimer l'autre.**[317]

Il faut avant tout signaler que pour Rosset le monde n'est pas un reflet de la volonté, puisqu'il estime que chez Schopenhauer, volonté et monde sont sur le même pied d'égalité. Volonté et monde sont *in re*, alors, reste à savoir où est la musique ? Rosset trouve la musique dans un *ante rem*, un sombre précurseur, qui

[316] Dans *Vérité et Mensonge au sens extra-moral,* Nietzsche signale le langage conceptuel comme mort-né qui devait être musicalisé par le chant ou par la concision aphoristique.
[317] Rosset, *ES,* 227. Rosset cite Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation,* p. 329.

existe avant, aussi pourquoi ne pas dire que le monde incarne la musique et non l'inverse. On trouve ainsi dans le schème proposé par Rosset que la musique est sans rapport avec la volonté et avec le monde et il indique deux raisons pour lesquelles la musique ne peut pas être un reflet. D'une part, la volonté s'exprime à travers des idées étrangères à la musique, d'autre part, si le monde est une incarnation de la musique, elle doit être antérieure à la volonté, parce qu'elle peut continuer à exister même si disparaissent le monde (espace-temps) et la volonté (que produit tous les représentations). En plaçant la musique dans un *ante rem*, Rosset reconnaît la valeur de la pensée de Schopenhauer et s'éloigne des autres lectures qui ont vu dans sa pensée un rapport de dépendance de la musique à la Volonté. C'est le cas de Michel Haar qui signale comment depuis son point de départ Nietzsche se sépare de la théorie schopenhauerienne qui considère la musique comme une représentation du Vouloir. Or, pour Haar, c'est à partir de cette distanciation que Nietzsche parle de la musique comme l'Un. Dans les termes de Haar, Nietzsche s'éloigne de la lecture schopenhauerienne en énonçant :

> **La Volonté *est* musique, comme l'Un est son fractionnement en images. Il n'y a pas de pur vouloir en deçà de la musique. La musique ne *parle* pas de l'être, ne *raconte* pas ses péripéties dans la procession de la nature. Elle est l'être même, et non sa première reproduction. D'où il suit que par son originalité, la musique dont il s'agit ici précède toute espèce de composition musicale. La musique du monde est préharmonique et prémélodique. Elle est silence.**[318]

[318] Haar, Michel, *Op.cit.,* 255.

Cependant pour Rosset l'Être en tant que musique existe déjà dans la pensée schopenhauerienne, donc ce n'est pas une libération qu'a faite Nietzsche, mais plutôt une continuation où il va à la rencontre de ce préalable qu'il appelle Dionysos et qui dans les termes du Schopenhauer de Rosset, s'apparente au sombre précurseur. A partir de cette citation de Haar et avec les paroles de Rosset, on trouve que cette musique préalable à toute musique est le silence. C'est l'arrière-fond tonal qui garde sa propre originalité, c'est la dissonance des forces du chaos primordial, enfin c'est le silence qu'entend le compositeur avant toute élaboration musicale.

Si après Rosset, Schopenhauer renonce à l'idée de la musique comme miroir de la volonté, une conséquence immédiate est la séparation entre musique et sentiments. Si l'on accepte que les affects sont une question du monde et la musique est un avant du monde, on remarque qu'il n'y a pas une relation directe entre ces niveaux ; cependant on connaît très bien la tendance habituelle de mettre en rapport un type de musique avec différents types d'affects, or la tâche d'une métaphysique serait de penser les sensations sans passer par la forme imitative : peut-être comme un dépli du temps et de la mémoire, comme le conçoit Proust. Pour sa part Rosset renonce à donner des explications et comme nous l'avons vu, il parle de l'inexpressif musical, ce qui signifie : la musique n'est pas un ensemble de sentiments qui cherchent à toucher l'auditeur comme des représentations données, elle incarne des sons sans rapport avec le langage du monde, qui peut cependant nous toucher très fortement parce qu'elle nous donne l'intuition de l'avant du monde, de l'avant de toute représentation : elle nous laisse ressentir le Chaos préalable à toute individuation.

Immergé dans la philosophie de Schopenhauer, Rosset se demande quelle est la « nature » du *x* qui précède toute forme de musique, et il arrive à la décrire comme : une antériorité immémoriale, une *universalia ante rem* de laquelle il est impossible de se faire une représentation, un sombre précurseur qui parle à travers la musique. En ce qui concerne son approche de Schopenhauer, Rosset nous dit :

> **En faisant ici dériver la musique, non de la volonté, mais d'un *x* antérieur à la volonté, nous ne nous proposons pas de contredire ouvertement les déclarations de Schopenhauer, mais de lire celles-ci à la lumière d'une différence de sens : la volonté dont parle Schopenhauer *dans ses analyses musicales* n'étant pas la volonté dont il parle partout ailleurs dans son œuvre. La part d'« impensé », à laquelle nous faisions allusion plus haut, recouvre exactement cette différenciation : le fait que Schopenhauer n'ait pas exprimé lui-même la pensée de cette différence, nécessaire, semble-t-il, à la cohérence de sa théorie musicale. A cette différenciation se borne notre part d'interprétation : il suffit d'admettre que « volonté » désigne ici, dans les analyses musicales, *volonté antérieure* (à la volonté telle qu'elle est le monde) et partout ailleurs *volonté en acte,* pour que notre interprétation demeure fidèle à la littéralité des textes schopenhaueriens.**[319]

Fidélité que Rosset aime garder à tout prix au moment de faire la lecture d'un philosophe. Alors, il ne cherche pas à inventer un Schopenhauer qui n'existe pas, mais à rendre visible le changement dans l'utilisation du concept de volonté,

[319] Rosset, *ES,* 231-232.

qui donnerait un statut complètement différent à la musique. Ainsi, il y a une continuité entre la pensée de Schopenhauer et celle de Nietzsche, mais surtout une cohérence dans l'esthétique de Schopenhauer. Par ce biais, il touche le problème des sentiments, non pas ceux compris au sens des valeurs humaines, mais plutôt ceux d'une manifestation d'un flux plus ancien, plus archaïque : celui du plaisir et de la souffrance de la chair au moment du déchirement des individualités ; on doit bien se rappeler que ce problème touche profondément la philosophie nietzschéenne. De cette façon, la musique est une mémoire immémoriale : elle nous fait ressentir l'avant du monde, l'avant du Vouloir, elle est l'effet lointain d'un *X* perdu à jamais. Donc pour Rosset, l'analogie entre musique et affects se manifeste sur un point : les deux nous donnent l'intuition d'un x antérieur, la première d'une manière directe, les seconds à travers la volonté (idées).

3. Le plaisir musical

Si l'on prend garde au point de vue de Rosset, on se rend compte qu'autant pour Schopenhauer que pour Nietzsche, la musique n'est pas un art imitatif ; alors au moment de se produire elle le fait d'une manière complètement différente des autres formes esthétiques qui peuvent avoir été considérées comme ancrées à un système de représentation. Cependant, c'est encore Rosset qui va nous signaler les dissemblances entre ces deux philosophes en ce qui concerne la répétition et la musique comme moyens de penser la vie. D'abord Rosset nous rappelle comment Schopenhauer envisage dans la musique un sentiment jubilatoire au sens où la volonté prend plaisir à se contempler elle-même. A la différence des autres arts, avec la musique la volonté prend du recul et permet

d'entrevoir l'origine ; or, on pourrait voir ici esquissé le caractère affirmateur et dionysiaque du plaisir musical. Toutefois Rosset nuance son propos :

> **L'art, chez Nietzsche comme chez Schopenhauer, est jubilatoire dans la mesure où il renvoie à l'intuition d'une justification de la vie : en faisant connaître la loi des répétitions qui a rendu possible la volonté, il dit la nécessité de l'exercice actuel de la vie. Mais le sens de cette justification est différent : il désigne chez Nietzsche valorisation éthique, chez Schopenhauer simple constat de fait (« voilà pourquoi la vie est répétition » ; et non : « voilà pourquoi il est bon que la vie se répète).**[320]

Cette conception de la musique, permet dans les deux cas d'énoncer un autre type de philosophie : célébrer la répétition de la volonté (la vie) ; cependant Rosset nous fait voir comment Schopenhauer élabore une conception pessimiste, tandis que Nietzsche construit une philosophie vitaliste. Si pour sa part Schopenhauer déduit de la répétition musicale l'éternel retour du même, ce qui reste valeur à la vie, en contrepartie, Nietzsche va reconnaître dans la musique la capacité de la vie à persister à travers ce recommencement musical. Il donne tellement d'importance à la vie, qu'elle revient sans cesse avec magnificence. Dans cette mesure, l'éternel retour de Nietzsche peut être lu comme de la différence, puisqu'il insiste sur l'événement et non sur la répétition, or c'est le désir, qui rend la vie si différente. Ainsi pour Schopenhauer la Volonté répète son

[320] Rosset, *ES,* 244.

identité alors que pour Nietzsche elle répète sa différence ; Schopenhauer reste ainsi pessimiste, puisqu'il ne peut voir dans la vie qu'une répétition du même :

> **Approbation de la répétition, mais sans la découverte de ce qui, dans la répétition, peut être approuvé. En dernière instance – et ceci est vrai de toute esthétique de Schopenhauer – la pensée de la répétition-rengaine vient se superposer à la contemplation esthétique. La musique elle-même, bien qu'elle ne répète pas à proprement parler, est incapable d'apporter du neuf dans le monde : elle renvoie à un précurseur plus vieux encore que la vieillesse du monde.**[321]

L'esthétique ne lui permet pas de valoriser le monde, mais plutôt de l'affaiblir en observant chaque expérience comme déjà vécue. Pour mieux marquer les différences entre l'un et l'autre Rosset, renforce le rapport Nietzsche-Dionysos, et voit en Schopenhauer un adorateur de Saturne. Celui-ci représente le dieu déchu qui habite à l'écart des divinités et des humains. Il est l'écho assourdi d'une puissance perdue, l'oubli de la douleur, sans aller à la rencontre du bonheur. Enfin, Saturne s'accommode bien avec la figure du sombre précurseur de Schopenhauer qui, après avoir créé la volonté, s'est retiré pour laisser tout le pouvoir à celle-ci. Saturne et le sombre précurseur sont les figures d'un monde perdu à jamais, deux vaincus qui ne croient pas au désir, qui n'aiment pas la vie et qui dans le meilleur des cas, restent dans la contemplation. C'est ainsi que pour

[321] Rosset, *Ibid.,* 246.

Santiago Espinosa, Schopenhauer cherche un repos qu'il trouve d'abord dans l'art, ensuite dans la charité universelle et finalement dans l'ascétisme et le bouddhisme. D'où aussi la critique de Nietzsche qui se concentre sur un point : Schopenhauer, lui, a parlé de l'éternité, mais il n'est pas parvenu à atteindre la jubilation musicale de l'immanence à la vie.[322]

Car pour Nietzsche, cet avant du monde qui occupe la musique présente des avantages pour la vie. Il permet de produire une esthétique qui ne se préoccupe pas de la routine du monde, mais plutôt de sa différence ; la musique est dans ce sens, non pas la mémoire d'un sombre précurseur, qui n'aurait pas envie de rester à côté du monde, mais l'exaltation du silence duquel ressort la variation. Ainsi sa philosophie apparaît comme une expérience musicale pour nous faire entendre l'étrangeté et la familiarité, le présent et le devenir.

4. La musique comme la joie tragique

Quand Nietzsche étudie la tragédie, il a le pressentiment que le plus important ne sont pas les paroles, mais la musique qui accompagne le héros dans l'anéantissement. Or c'est le sublime qui se montre par cette approche aveugle à la vérité et qui transporte le spectateur, envoûté par la musique vers sa propre dissolution. Dans cet élan, Nietzsche est peu intéressé par l'histoire personnelle du héros qui apparait seulement comme une figure qui s'écrase pour avoir accès à l'Un originaire, à la dissonance pré-humaine. Tant pour Nietzsche que pour

[322] Espinosa. E., Santiago. *L'Ouïe de Schopenhauer. Musique et réalité.* Paris, L'Harmattan, 2007.

Rosset, la musique ne concerne pas les sentiments, n'est pas le calme, elle est plutôt une force sauvage qui s'exprime à travers les mélodies. Elle fait entendre les signes d'un monde pré-harmonique. Nietzsche exprime ce flux musical préalable au monde à travers la figure de Dionysos, or il est l'expérience d'une joie tragique qui fait éclater tous les contrôles. Haar nous rappelle que :

> **La musique qu'il souffle à l'oreille n'est pas une molle et douce berceuse. Elle est éminemment dangereuse. Elle déstabilise les trônes. Apollon doit à tout prix interposer des images apaisantes pour soigner les blessures qu'elle cause et le déchirement incessant qu'elle inflige au principe de réalité.**[323]

Après Nietzsche on peut parler d'une musique apollinienne sublime qui fait la synthèse entre les syncopés et les sonorités graves et le divertissement harmonique et aérien. Si d'une part il y a une musique dionysiaque qui se laisse entendre dans le troisième acte de *Tristan, l'Or du Rhin,* de Wagner ou dans *La Création de* Haydn, d'autre part il y a une musique trop apollinienne comme celle de Beethoven. Cependant entre les deux, Nietzsche voit la musique de Mozart ou Bach comme des expressions apolliniennes sublimées.[324] Musique où il est possible d'entendre résonner le chaos préalable à toute représentation, et qui fait dire à Nietzsche qu'elle est tragique, mais aussi qu'elle propose un chemin vers la joie. Si dans le premier Nietzsche de la *Naissance de la Tragédie* il y a l'Esprit de la musique qui lie l'Apollinien et le Dionysien, dans le dernier Nietzsche (*Ecce Homo)* l'Esprit a disparu complètement et il parle maintenant de l'ivresse. Ici

[323] Haar, Michel, *Op.cit.,* p. 260.
[324] Haar, Michel, *ibid.,* p. 261.

Apollon et Dionysos n'ont pas besoin d'une troisième entité, ils sont réunis à jamais dans cet état corporel qui n'est pas l'obnubilation, mais la lucidité extrême.

C'est aussi le moyen de reconnaître dans la musique une cure de l'âme, puisque la bonne musique touche profondément le corps, fait éclater les affects sublimes et purifie par une cure médicale de la souffrance, non pas parce qu'elle essaie de l'annuler, mais parce qu'elle se met en accord avec cette souffrance. Avec cette perspective, Nietzsche apparait comme un philosophe-musicien qui cherche à travers ses aphorismes non seulement à donner des concepts, mais aussi à offrir un chant qui reprend celui du premier geste tragique, un tragique qui nous libère de la charge de l'individualité et nous fait ressentir la jubilation de l'unité de la chair.

Cependant, en se rapprochant de Nietzsche on en revient toujours à Rosset : on sait qu'il est un bon disciple du philosophe dionysien, or chaque fois qu'on lit ses textes, on est tenté également de voir son effet musical : son langage est toujours à la rencontre d'une mélodie. Mais pas seulement Nietzsche, parce qu'au moment où il parle du hasard préalable au monde, on entend aussi la philosophie de Schopenhauer en tant que x inconnu. Toutefois, par une autre voie, Rosset rejoint ces philosophes : au moment où il parle du réel. Parce que pour lui, le réel n'est pas au niveau phénoménologique, mais une certaine manière de dire l'Être : un inconnu que nous transporte vers un langage tautologique. Comme un bon exemple de cette impossibilité d'énoncer le réel, Rosset préfère la musique en tant qu'objet sonore; or si l'on n'a pas d'accès au réel, on peut compter cependant avec l'objet musical qui porte les mêmes caractéristiques. Il apparaît toujours par surprise et se renouvelle comme répétition de la différence. Après la construction d'une philosophie profondément schopenhauerienne et nietzschéenne, on peut

affirmer que chez Rosset la musique donne accès au tragique, au hasard et au réel. D'une manière plus synthétique : philosophie tragique et musique sont inséparables. Or pour Rosset la musique est tragique ou n'est pas. Donc il fait des choix qui répondent à ce critère : Bizet (allégresse tragique), Ravel (l'artifice), Chopin (le silence), entre autres, parce qu'il ne faut pas oublier non plus que Rosset est aussi musicien et que peut-être, face aux bavardages, il préfère entendre et jouer de la musique.

On voit également, comment il rejoint les goûts musicaux de Schopenhauer et Nietzsche et plus tard de Jankélévitch. Tous les trois s'éloignent de la musique romantique – Chopin n'est pas considéré ainsi -, qui s'occupe de l'exaltation des sentiments et du drame individuel. C'est dans ce sens, que les liens entre Schopenhauer et Wagner[325] et Nietzsche et Wagner sont incompatibles, le premier préfère Mozart et Rossini, le deuxième trouve chez Bizet l'opposé de Wagner : un antidote léger contre la supériorité et la lourdeur de ce dernier.

Car la raison fondamentale pour laquelle Nietzsche ne supporte plus Wagner est qu'il trouve une trahison dans sa musique, induite par l'intensité qu'il donne aux dramatisations aperçues comme un moyen d'exalter l'esprit allemand ou d'insister sur le côté le plus sombre de la vie. C'est ainsi qu'au moment où Rosset fait la présentation du livre de Nietzsche qui concerne ce sujet[326], il nous

[325] Pour Santiago Espinosa, Schopenhauer à Wagner ne peut pas êtres liés parce que sa conception de la musique est complètement différente. D'abord Schopenhauer n'est pas romantique, donc sa théorie esthétique ne cherche pas à exalter les sentiments. Pour ce philosophe la musique ne savait pas dire rien d'autre qu'elle-même, car elle ne se subordonne pas aux paroles qui ne servent jamais à la comprendre. En revanche Wagner est à l'opposé de cette perspective puisque son esprit romantique le fait se concentrer sur la dramatisation et la symbolisation, sans vraiment s'intéresser à la musique. Son but fondamental était de produire des effets physiologiques au public. Pour le premier la musique est irreprésentable en tant que pour le deuxième elle est seulement représentation. Cf. Espinosa E., Santiago. *Op.cit.*

[326] Rosset a fait la présentation du livre de Nietzsche *Le cas Wagner et Nietzsche contre Wagner,* Hollande, Jean-Jacques Pauvert, 1968.

rappelle comment l'esthétique de Wagner a accompagné Nietzsche pendant toute sa vie, par un rapport d'amour et de haine duquel il n'arrive pas à se débarrasser .Quand il assiste à la présentation de *L'anneau du Nibelung* à Bayreuth (1876), il découvre le masque sérieux de Wagner qui ne tombera jamais. Nietzsche reconnaît ainsi que sa conception de la musique comme une expérience de l'allégresse et l'affirmation, n'a rien à voir avec celle que produit son ancien ami. Dans cette même étude Rosset évoque la conception musicale de Nietzsche comme un moyen de retour de la joie face à l'alourdissement du monde présent dans la musique de Wagner :

> **D'où la vérité des expressions de « spontanéité », de « jaillissement », d' « authenticité », par lesquelles Nietzsche qualifie la création musicale, et qui signifient affirmation inconditionnelle. Musique et surabondance sont pour Nietzsche termes synonymes, dans la mesure où la musique procède de cette allégresse inconditionnelle. Le véritable musicien est dans une situation naturelle de surabondance : tel Schubert, qu'un aphorisme du *Voyageur et son ombre* décrit comme une source inépuisable de musique, et dont les propres compositions musicales de Nietzsche s'inspirent de manière caractéristique.**[327]

Faire de la philosophie est pour Nietzsche faire de la musique : avoir les oreilles sensibles pour entendre des mélodies qui expriment la surabondance dans

[327] Rosset, *Ibid.,* 23-24.

laquelle se produit la vie. Alors le corps de sa philosophie fait une danse avec les meilleurs des chants, ceux de ses musiciens préférés. Pour sa part, en continuant sa production de musicien philosophe, Rosset distinguait déjà dans son premier livre *Philosophie tragique* d'une part, Bach ou Mozart comme tragiques et d'autre part, Beethoven, comme exemple de musicien anti-tragique. Si les deux premiers exaltent à travers la musique la solitude des *ego*, le deuxième enracine sa souffrance dans un *ego* solitaire, qui habite une communauté de consciences. Or pour Rosset, Beethoven manque de la conscience de l'autre puisqu'il ne voit pas le côté tragique de l'homme, celui des individualités séparées auxquelles la musique devrait rendre hommage. Pour donner à la musique ce caractère individuel qui croit au bonheur, Rosset trouve chez Beethoven la mort de la musique, puisqu'il expulse l'être tragique, pour chercher un monde meilleur dont il reste à jamais déçu. Rosset marque la différence entre un musicien tragique et anti-tragique dans les termes suivants :

> **…Bach, par exemple, élève son individualité solitaire jusqu'aux hauteurs de la musique impersonnelle, Beethoven, lui, détruit cet idéal impersonnel et rabaisse la musique à son propre niveau ; au lieu d'aller à la musique, il ramène la musique à Beethoven.**[328]

Exaltation de l'individualité propre du romantisme qui est pour Rosset perçu comme un rabaissement de la musique, réduite au drame personnel, alors qu'il la voit plutôt en rapport avec l'infini, avec l'Un primordial qui s'ouvre à

[328] Rosset, *PT,* 44.

chaque note de Schubert, par exemple, qui nous introduit dans la propre réalité de la musique. C'est dans cette mesure que la musique tragique s'accommode bien avec une philosophie de la cruauté, puisqu'elle ne tombe pas dans le piège de la souffrance personnelle, qui serait une concession aux *ego* et à des sentiments très « petits » tels que le malheur et le bonheur, mais qui nous amène vers la dissolution, vers l'absence de notre drame individuel, conséquence d'une cruauté jubilatoire.

Ainsi Rosset perçoit la joie tragique comme le critère pour choisir la musique, il ne parle plus de Beethoven et, en revanche, rend hommage à d'autres musiciens : Bizet, Chopin ou Ravel. Musiciens où il trouve une approbation inconditionnelle du réel et non une négation du monde, puisque même dans la souffrance, ils sont joyeux, comme la fin du *Carmen* de Bizet qui actualise le sentiment tragi/comique, ce « ainsi, c'est la vie » que Rosset trouvait aussi chez Mozart. Alors il puise dans la musique une expérience du réel sans double, une actualisation de la richesse du monde dont l'objet musical ne fait qu'ajouter des autres réalités aux réalités vécus. Ainsi la musique nous met en rapport avec l'infini, elle nous donne le goût du tragique, mais aussi elle est l'expérience plus forte du réel parce qu'elle nous rappelle son côté cruel sans s'occuper de créer des illusions.

5. Rosset, musique « tan callada »

La pensée de Rosset est traversée par un problème implicite : le silence. Il apparaît quand le réel se présente, il est l'évidence du tragique non interprétable,

il est la valeur fondamentale qui se manifeste dans les situations les plus fortes de la vie. Pour Rosset, le langage est un excès, qui se tait dans les moments les plus intenses. Cependant, pour s'accorder avec le silence, il trouve un moyen : la musique. On voit ainsi que le silence fait son apparition à plusieurs moments de son œuvre. Par exemple, le Rosset de *Logique du Pire* trouve un mot clé, qui est l'expression même du silence : le hasard. Il n'est pas la rencontre de variables que nous pourrions décrire, ce hasard est l'indéterminé, l'avant du monde, ou le x inconnu de Schopenhauer. Donc tel que le montre Rosset, le hasard a été chassé de la réflexion philosophique alors qu'il a été énoncé par des philosophes tragiques, qui ont pris le risque d'aller à la rencontre de l'Un primordial, du silence premier. Mais également au moment d'énoncer le rapport philosophie-esthétique, Rosset considère que le hasard est au centre de la création contemporaine. Il est l'anti-principe bâtisseur qui marque la différence avec d'autres formes musicales. Dans un entretien avec Christian Descamps, il déclare à ce sujet :

> **Pensez à Berio, à Xenakis ou à Stockhausen. En peinture, on pourrait sans doute avancer que Pollock fait défiler des images et qu'il arrête sa perception quand il se trouve devant une bonne toile. Le hasard intervient dans l'art moderne, il est pris comme point de départ, comme richesse du monde et non plus comme repoussoir. Pour toute une part de la musique contemporaine, on peut constater que le hasard a remplacé l'inspiration.**[329]

[329] Descamps, Christian. « Clément Rosset » in *Entretiens avec le monde. I. Philosophies.* Paris : La Découverte, 1984, p. 183.

L'inspiration qui est d'origine romantique a laissé sa place au hasard, qui pour Rosset est une manière de faire parler le silence. Ainsi il ne donne pas de place à l'exaltation des sentiments, ou des représentations, il envisage plutôt un silence qui prend forme à travers l'art. Car pour lui le hasard, le tragique ou le réel n'apparaissent nulle part aussi clairement qu'au travers des objets esthétiques. Objets réels qui parlent du monde face à l'impossibilité du langage, puisque si le discours a tendance à donner des explications, la musique ou le cinéma font du réel.

Rosset reconnaît son rapport avec la musique depuis son enfance - Ravel, Bizet -, expérience qui lui avait permis de revenir sur la question du tragique et du réel. La précision du temps, l'étonnement, la répétition lui permettent de dire : c'est ça le réel, une « mêmeté » différente, une surprise sans paroles, un effet qui nous sort de la machine du langage, un réel qui se montre dépourvu de tout pouvoir d'évocation. La puissance de la musique lui montrait clairement la faiblesse de la mimesis ou de la représentation. Le réel de Clément Rosset serait une de ces lignes de fuite qui à la façon de Deleuze et Guattari s'éloigne des oppositions de signifiant/signifié propres à la linguistique. La musique comme effet du réel est une continuité dans la pensée de Clément Rosset, donc on la trouve de manière récurrente dans ses livres et jusqu'à son dernier entretien, qui nous confirme qu'il a toujours été touché par « l'esprit » musical.

Rosset insiste d'une certaine manière sur le caractère tautologique de la musique : elle parle d'elle-même, elle invite au silence, mais aussi elle s'entoure de silence pour pouvoir exister : elle produit des notes sans représentation, qui procure un sentiment d'inconnu. En tant que musicien-philosophe, Rosset trouve

les différentes formes de silence qui se donnent à travers la musique : le silence d'avant, le silence entre les notes et les temps, le silence d'après, qui suit la musique lorsqu'elle prend fin. On pourrait dire que tous ces sons entrent dans la mémoire du silence primordial, que Jankélévitch pour sa part, rencontrera dans les *Nocturnes* ou la *Barcarolla* de Chopin. Musique qui amène à l'oubli de l'être, qui nous plonge dans le mélange, dans l'ivresse. Comme le précise Jankélévitch, ce n'est pas la question de la nuit de Pascal : vide et angoissante pour celui qui la considère. En revanche cette nuit de la musique est chargée de sons, c'est une nuit qui ne suggère pas le néant, mais plutôt la richesse d'un silence protecteur, au sens entendu précédemment face à une cruauté jubilatoire. En arrivant à faire la dissolution de l'être, on peut se donner à ce silence musical. On peut ainsi considérer que pour Jankélévitch ainsi que pour Rosset :

> **…la plus grande réussite de l'art est de retrouver ce silence originel, de retourner à cette muette expression du réel dont tout l'art est de trouver la plus puissante mise en valeur : la *musique* est la première fille du silence, qui commence et meurt avec lui, et dont tous les sons ne sont qu'une approche de l'absence fondamentale de son, qui est la plus profonde réalité. Elle est, encore avant la réflexion philosophique qu'elle suggère, l'expression la plus proche qui soit sur terre du silence originel, de ce moment essentiel où, toutes choses s'étant tues, « les grands pays muets longuement s'étendront.**[330]

[330] Rosset, *MR,* 47.

Silence avant le monde où résonnent les bruits de la matière du Chaos primordial. Musique comprise ici en tant qu'arrière fond tonal, avant la vie. Ce même rapport musique et silence se fracture dans des individualités et laisse entendre des bruits singuliers d'où ressortent des choses et des espèces. A partir de ce moment-là, on écoute le flux de la peine à la joie et de la joie à la peine : ce sont les bruits des individualités séparés de la chair première et qui se lient maintenant avec les sons des corps, et qui de manière discriminée nous rappellent la dissonance première. Dans les deux cas, on est hors de toute conscience, de toute représentation. Des musicalités non-musicales qui sont implicites dans toute création humaine. Pour Jankélévitch, musicien-philosophe, le silence est également l'alpha et l'oméga de la musique, elle sort de lui et retourne à lui. C'est ainsi qu'il voit comme au départ l'œuvre de Liszt chargée d'héroïsme et d'éclats triomphaux et à la fin, envahie par le silence, un silence maternel, qui donne la preuve de sa sérénité. C'est le non-être qui finit par prendre toute sa place dans son chant poétique. En d'autres termes, on peut dire que le silence est l'expérience de la plénitude qui donne aussi sa beauté et sa béatitude à la musique. Jankélévitch décrit de cette manière la musique de Liszt :

> **De longues pauses viennent interrompre le récitatif, de grands vides, des mesures blanches espacent et raréfient les notes : la musique de la *Messe basse,* des *Valses oubliées,* de la *Gondole funèbre* et du poème symphonique *Du berceau à la tombe* devient de plus en plus discontinue ; les sables du néant envahissent la mélodie et tarissent la verve. Ne peut-on dire que le silence est à la**

fois avant, après et pendant ? Qu'il est à la fois aux deux ailes et dans l'entre-deux ?[331]

Mais aussi, une très bonne musique finit par se taire, finit par retourner au silence d'où elle est sortie, et se remarque par le contraste entre les notes et les longues pauses de silence qui la scandent. Pour Jankélévitch, chaque musicien se met à jouer le silence de manière différente. Dans le cas de Debussy, il voit une musique qui surgit du silence, qui s'interrompt temporellement, en revanche chez Fauré il entend une musique qui est le silence même, qui est la quiétude, enfin, chez Liszt la musique est seulement une courte interruption d'un silence chaque fois plus long. Jankélévitch prend ainsi plaisir à nous montrer comment le silence n'est pas le contraire de la musique, mais qu'il prend des rapports différents avec elle et que chaque musicien cultive le silence à sa manière, participant à l'harmonie de l'ensemble.

Jankélévitch envisage également les forces inconnues de la musique : ce double rapport d'inexpressivité et d'expressivité, de frivole et de profond, d'innocence et de charme, toutes vertus qu'il célèbre, et qui lui donnent la preuve de la condition tragique de la musique, qui est à l'origine de l'unité des antinomies. En contrepartie, Platon qui ne supporte pas la tragédie, envisage ce côté subversif de la musique qu'il met en soupçon, puisque pour lui cette ambiguïté, le travail de la musique à partir des oppositions non antinomiques engendre ce côté périlleux qui ne doit pas permettre un laisser aller à la volonté de n'importe quel flûtiste ; or, c'est la tâche de l'Etat d'encadrer le flux musical, pour

[331] Jankélévitch, Vladimir. *La musique et l'ineffable.* Paris, Seuil, 1983, p. 166.

éviter sa mauvaise influence sur les citoyens qui pourrait être touchés par son effet tragique. On voit ainsi que chaque fois qu'on se déclare philosophe-musicien on est anti-platonicien puisque si Platon envisageait dans la musique une force incontrôlable que l'Etat devait border, les philosophes-musicien à la manière de Nietzsche, Jankélévitch et Rosset exaltent toutes les valeurs musicales, et c'est dans ce sens qu'ils font un renversement du platonisme. Ainsi Rosset renforce le côté tragique de la musique : musique cruelle et jubilatoire, répétitive et différente, réel et singulière. Elle est inexpressive et innocente, irrationnelle et apolitique, elle garde à jamais son propre mystère, Rosset parle de « l'impensé musical ». Impensé qui nous donne un goût amer propre de la philosophie tragique puisqu'on n'arrive pas à parler avec précision de la joie tragique : on se réjouit seulement d'être en contact avec le chaos, avec le silence avant le monde, finalement entendu, on se réjouit de sa propre dissolution.

CONCLUSION

Après avoir accompli ce parcours autour de la pensée de Rosset et avoir montré la portée de sa philosophie tragique, nous voulons rappeler la formule à partir de laquelle nous avons établi notre approche : *poison/pharmakon*, qui impliquait que l'on envisage l'œuvre de Rosset comme une éthique, qui a comme point de départ de supporter les « pires » des discours, ce qu'il qualifie comme l'attitude d'un philosophe terroriste, pour nous ouvrir l'accès vers le réel. Réalité qui chez Rosset signifie vivre avec l'intensité de l'instant.

Alors s'il y a d'une part, des philosophes-remèdes qui s'éloignent du réel (de la matérialité du monde) pour parler des essences, d'autre part, on trouve les philosophes-tragiques (guérisseurs) qui rappellent aux individus leur « destin », c'est-à-dire le caractère fragile et éphémère de l'être. C'est dans ce deuxième groupe que nous plaçons l'œuvre de Rosset : une philosophie à l'opposé d'une ontologie de l'Être qui parle du réel comme temps, souffrance et mort, mais non pour nous mener vers le désespoir, au contraire, pour prendre en compte leur évidence et faire ainsi de la philosophie un discours *du* réel et non *sur* le réel.

Alors le tragique, le hasard, le réel et la musique forment chez Rosset une seule problématique et visent la joie de vivre qui est seulement possible à partir de la conscience des valeurs tragiques. En dehors de cette connaissance, c'est plutôt de bonheur dont on parle, un sentiment tiède que ne donne pas de force, mais de la faiblesse. Alors à partir de la philosophie tragique de Rosset, la joie tragique devient le concept fondamental : deux opposés qui forment unité au moment

d'affirmer le hasard ou le réel. Car si la méthode de la philosophie tragique consiste à penser par contraires pour produire de nouvelles idées, Rosset reprend ce principe et le met en marche pour nous faire digérer un *poison :* tous les aspects qui insistent sur l'insignifiance humaine, et ainsi mettre en action un *pharmakon :* la libération de tous les idéalismes.

Si l'on constate chez Rosset cette tendance à attaquer toutes les formes d'idéalismes c'est parce qu'il refuse la notion d'un sujet qui aurait la force d'agir par une affirmation du monde et de sa propre existence. Ainsi si Rosset soupçonne tous les projets collectifs, politique, communautaire ou religieux, c'est parce qu'il envisage un individu solitaire qui agit avant tout dans sa condition plus intime, pour porter le majeur des donnés, selon la perspective tragique : la joie de vivre. Alors Rosset très conséquent avec ce pari, à l'heure de penser le réel, n'a pas l'intention de faire un long discours théorique, mais plutôt d'attirer l'attention de notre sensibilité pour qu'on s'attarde en compagnie du réel, sans chercher des arrières mondes, des utopies ou idéologies, toutes illusions qui au contraire bloquent notre sensibilité et nous éloignent de la perception de l'immédiat.

Sous cet angle, on a pu constater que Rosset est un philosophe qui cherche à désillusionner, mais qui prend la précaution d'envisager ce terme en deux sens : d'un côté il met en question toutes les projections théoriques des humains (c'est un penseur profondément anti-téléologique) en indiquant que ce ne sont que de fables qui viennent à occuper la seule chose que nous avons : le présent. Donc à ses yeux la philosophie doit cesser d'être un discours théorique – non parce qu'elle doit arrêter de penser – mais pour cesser de se préoccuper de l'avenir ou d'identités inexistantes, pour prend en charge la matérialité du monde. De l'autre côté, Rosset cherche à désillusionner, parce que s'il met bien en

question tous les discours idéologiques, il ne les remplace par rien. Donc si l'on s'approche de son œuvre pour trouver une définition claire du réel ou du hasard, on sera déçu, parce que plus que de s'occuper à raffiner de nouveaux concepts, il essaie par différents moyens de nous faire ressentir le goût du réel.

En ce sens, on se trouve avec un philosophe qui s'ouvre à l'esthétique, qui, à l'heure de parler du réel (son dernier sujet d'intérêt), fait rarement allusion aux théoriciens qui ont consacré leurs travaux à ce sujet, et cite très volontiers la littérature et la musique. L'esthétique donne à Rosset des « effets du réel » impossible à restituer par d'autres moyens, puisque ils sont absents de toute représentation, ils valent en eux-mêmes. C'est le cas de la musique, qu'on ne peut pas expliquer en dehors d'elle-même, car pour s'en approcher, on ne doit que l'entendre et couper ainsi tout discours rationnel autour d'elle. De telle sorte que les « effets esthétiques » son réels, parce qu'ils sont sans doubles, ils sont là directement en face de nous pour les voir, ou les entendre. Ainsi on peut dire que la « nature » du réel que Rosset finit par nous indiquer est crue, parce qu'elle ne se cache pas derrière des représentations, des illusions ou des doubles, elle est une matérialité impossible à énoncer en dehors d'elle-même.

Nous pouvons maintenant résumer le propos qui traverse toute son œuvre et que nous appelons son principe de cruauté (propre à une philosophie tragique). Et comme lui-même l'explicite à plusieurs reprises, cruauté vient du latin *cruor,* qui signifie viande *crue,* « chair vive et écorchée dont rien ne voile la nature sanglante »[332]. Donc , il nous semble que sa pratique philosophique répond à cette définition, puisqu'elle s'est donnée comme tâche de parler du réel, la plus *crue* de nos vérités, qu'il voit à travers le prisme du tragique (irrémédiable,

[332] Rosset, *TR,* 50-51.

irresponsable et indispensable). De telle sorte que chaque sujet que Rosset traite, pivote sur ces éléments qui nous laissent dans un monde sans espoir, puisqu'il ne répond à aucune volonté, mais au contraire est la mise en forme de l'indéterminisme. Or chacun de ces aspects nous démontre que nous sommes complètement soumis au tragique, et partant, il est très convenable de parler du monde et de l'homme en les considérant comme tragiques.

Au fur et à mesure que Rosset confirme ces éléments, il propose un langage tautologique qui énonce : le tragique est le tragique ou le réel est le réel. Il n'a pas comme intention de simplifier le problème, au contraire, il tente de démontrer la complexité d'un monde où tous les événements proviennent de l'indéterminisme. Alors il nous dit : le tragique n'est pas seulement cruel mais bien réel, il n'est pas un drame, il est la vie même. Le tragique n'est pas la mort ; c'est vivre la mort des autres et affronter sans cesse le caractère irresponsable de ce qui arrive ; or, le tragique n'est pas un état d'exception, il traverse de part à part la vie. Alors sous cette insistance on trouve la formule plusieurs fois esquissée de poison/pharmakon : une manière de traiter les sujets et une technique d'écriture, qui se refuse à toute complaisance parce qu'elle a comme but de casser toutes les formes d'illusion.

Selon cette optique, Rosset reprend des écrivains qui raniment ce sujet, et si nous en avons donné des exemples tout au long de ce travail, nous voulons dans cette conclusion revenir sur l'une des conférences qu'il a donné au Mexique en 2009, en particulier celle qu'il appelle : « Juan Rulfo et la cruauté du regard », où nous voyons apparaître les idées qui l'ont accompagné dans ses travaux précédents, pour ce qui concerne le réel et le tragique. D'abord, si l'on réfléchit à

ce titre, on constate que pour Rosset la littérature de Rulfo[333] pose un regard direct sur le monde, c'est-à-dire, que lire Rulfo confère une expérience du réel, parce qu'il n'embellit pas son entourage, il fait un portrait de ce qu'il voit, de manière directe et sans contournement ; donc Rosset nous dit que son regard est objectif, comme l'objectivité photographique. Mais c'est précisément de cette exactitude que découle la cruauté (« excès de vérité »), puisque il nous décrit le réel, en nous montrant avec précision l'événement tragique. Rosset précise sa vision sur l'écrivain mexicain quand il le décrit dans les termes suivants :

> **Le trait le plus caractéristique – et le plus remarquable – de Rulfo est d'avoir su adopter un ton froid, presque indifférent, pour décrire les scènes les plus horribles et les plus cruelles. Les faits et seulement les faits, pas de trace d'apitoiement, de pitié, de considérations psychologiques.** [334]

Alors Rosset propose trois variations pour préciser la manière dont s'exprime la cruauté de Rulfo : il s'agit d'abord de l'aridité du sol de Jalisco, qui produit déjà des atmosphères oppressantes et tristes ; deuxièmement, l'incommunication entre les paysans mexicains et les pouvoirs officiels, qui nous montre sans cesse l'absurdité des situations sociales ; ces données réalistes – le paysage géologique, le conflit sociologique – s'accompagnent troisièmement d'un commentaire tautologique, qui ne cherche pas à interpréter ce qu'il décrit, mais à

[333] Rulfo, Juan. *El llano en llamas* (1953). *Le llano en flammes,* Paris, Gallimard, 2001; Pedro Páramo (1955), Paris Gallimard, 1959.
[334] Rosset, *TR,* 49.

mettre en évidence l'éclat de l'événement tragique - en dehors du temps et de l'espace -, nous laisse juste avec la réalité squelettique de ce qui arrive. Ainsi pour, Rosset l'insistance tautologique chez Rulfo a comme fonction d'accepter ce qui serait insupportable, et que seulement s'intègre à force d'être interminablement répété. On voit ainsi comment dans une littérature aussi particulière et circonscrite au milieu mexicain, Rosset fait revivre les éléments de sa philosophie, qui sont en consonance avec le regard de Rulfo. Premier élément : l'aridité du sol du Jalisco, ingrédient fondamental d'une atmosphère profondément tragique. Deuxième élément : l'échec des relations humaines qui dans le cas de Rulfo, est plus explicite par l'incommunication qui bloque tout rapport. Troisième élément : la tautologie comprise comme ce blocage du langage face à la force du tragique ou bien par l'absence de toute interprétation.

Si bien que le regard de Rulfo permet un contact direct avec le réel, il est traversé aussi par l'évocation à des états éthyliques, qui permettent de rejoindre, à travers Rosset, Rulfo et Lowry. Dans les deux cas, c'est le regard de l'ivrogne, qui déambule sur les terrains arides du Mexique et s'occupe de constater ce qui existe. Mais c'est précisément, dans cet excès du regard produit par l'excès d'alcool, que Rosset nous montre la transition entre une vision tragique et une vision tragi-comique. En tout cas, c'est d'une telle manière qu'il nous présente l'écriture de Rulfo quand il ajoute :

> **Je saisis l'occasion de remarquer ici que l'œuvre de Rulfo est perpétuellement traversée d'éléments cocasses, de règle d'ailleurs dans tous les écrits tragiques, qui relèvent l'intérêt du conte, ajoutant au spectacle des atrocités une dose de comique qui fait qu'on ne peut s'empêcher de rire et apporte à la cruauté de la**

description un élément burlesque qui affecte le tragique d'une nuance de dérision qui à la fois l'adoucit et l'aggrave. [335]

On voit ainsi la transition entre la cruauté qui peut nous faire pleurer, et la cruauté comme effet esthétique, comme possibilité de création : l'effet esthétique ici est déterminé comme un « conte » mais le conte, qui introduit dans l'ordre du récit un élément à la fois enfantin et mythique est ici déterminé comme « cocasse ». Rosset lie ici le tragique à l'effet comique et parle de burlesque. Cette nouvelle dimension de l'humour ouvre la tragédie sur le comique. Il semble donc qu'il y ait dans toute narration tragique une double dimension qui en marquerait l'aspect proprement esthétique, un adoucissement (le rire) qui comporte en même temps une aggravation (tragique). Pour Rosset, toute narration tragique rend ainsi le tragique burlesque, et fait du rire l'affect proprement tragique. Rosset constate cette capacité chez Rulfo, nous le constatons en lui-même, qui nous fait passer du « non » comme principe tragique vers un « oui » qui célèbre la vie. Car c'est à partir de cet excès de réel, qu'il nous donne la santé, qui n'est autre que nous libérer de toutes les illusions qui nous font croire qu'on peut effacer le tragique. Or Rosset insiste sur ce « non » qui accompagne l'humanité et démontre qu'il est très favorable pour vivre.

Dans cette mesure nous voyons comment sa philosophie est inscrite dans le paradoxe, puisque tout son trajet ne fait que confirmer ce « non » tragique qui est à la base du monde, pour le changer en « oui » qui nous propose de supporter sa cruauté, qui nous donne la force de vivre et nous laisse ainsi habiter avec le

[335] Rosset, TR, 54.

hasard, l'étonnement, le devenir. Ainsi, paradoxalement, le tragique est un moyen de nous réconcilier avec le réel. De telle sorte que l'autre visage d'une philosophie tragique, c'est l'approbation, puisque après nous avoir libérés de l'illusion de changer le monde, Rosset montre le sentiment d'accueil portant une philosophie tragique qui travaille avec le hasard et l'inattendu, pour nous insuffler un sentiment d'innocence vis-à-vis du monde, pour nous offrir une éthique à partir de laquelle on apprend à regarder en face le réel.

BIBLIOGRAPHIE

1. SOURCES PRIMAIRES

Œuvres de Clément Rosset

1.1.Ouvrages

- *La philosophie tragique,* Paris, PUF, 1960, rééd. 2003.
- *Le monde et ses remèdes,* Paris, PUF, 1964, rééd. 2000.
- *Lettre sur les Chimpanzés,* Paris, Gallimard, 1965, rééd. 1999.
- *Schopenhauer, philosophie de l'absurde,* Paris, PUF, 1967, rééd. 1994.
- *Précis de philosophie moderne,* (pseud. Roboald Marcas), Paris, R. Laffont, 1968.
- *Les Matinées Structuralistes,* Paris, R. Laffont, 1969.
- *Logique du pire,* Paris, PUF, 1971.
- *L'Anti-nature,* PUF, Paris, 1973, rééd. 2011.
- *L'objet singulier,* Paris, Minuit, 1979.
- *La force majeure,* Paris, Minuit, 1983.
- *La folie sans peine,* avec la collaboration de Raymond, Didier, Paris, Minuit, 1983.
- *L'école du réel,* Paris, Gallimard 1984, Minuit, 2008.
- *En ce temps-là. Notes sur Althusser,* Minuit, Paris, 1992.
- *Matière d'Art,* Le Passeur, Nantes, 1992.
- *Le choix des mots* suivi de *La joie et son paradoxe,* Minuit, Paris, 1995.

- *Le démon de la tautologie* suivi de *Cinq petites pièces morales,* Minuit, Paris, 1997.
- *Route de nuit. Episodes cliniques,* Paris, Gallimard, 1999.
- *Short cuts,* Frankfurt am Main, Zweitasendeins, 2000.
- *Ecrits sur Schopenhauer,* Paris, PUF, 2001.
- *Propos sur le cinéma,* Paris, PUF, 2001.
- Michel Polac, *Franchise postale. Courrier, mai 2002-décembre 2002,* Paris, PUF, 2003.
- *La nuit de mai,* Paris, Minuit, 2008.
- *Une passion homicide,* Paris, PUF, 2008.
- *Ecrits satiriques,* Paris, PUF, 2008.
- *Précis de philosophie moderne,* avec la collaboration active de François Ribes, Paris, PUF, 2008.
- *Le monde perdu,* Paris, Fata Morgana, 2009.
- *Tropiques. Cinq conférences mexicaines,* Paris, Minuit, 2010.
- *Récit d'un noyé,* Paris, Minuit, 2012.
- *L'invisible.* Paris, Minuit, 2012.
- *Faits divers.* Textes réunis et présentés par Nicolas Delon et Santiago Espinosa, Paris, PUF, 2013.
- Avec Espinosa Santiago, *L'inexpressif musical, question sans réponse*, Paris, Encre Marine, 2013.

1.2. Préfaces, présentations d'ouvrage et édition scientifique

- « Préface », notes et présentation in Hume, David, *Dialogues sur la religion naturelle* suivis de *Deux Essais (Des miracles. D'une providence*

particulière et d'un état futur), trad. Maxime David, Hollande, Jean-Jacques Pauvert, 1964.

- « Préface », notes et présentation in Pascal, Blaise, *Les Provinciales,* Hollande, Jean-Jacques Pauvert, 1964.
- « Préface », notes et présentation in Lucien, *Philosophes à vendre et autres écrits satiriques,* trad. Eugène Talbot, Hollande, Jean-Jacques Pauvert, 1965.
- « Préface », notes et présentation in Nietzsche, Friedrich, *Le cas Wagner et Nietzsche contre Wagner,* trad. Paul Lebeer, Hollande, Jean-Jacques Pauvert, 1968.
- « Préface », notes et présentation in Gracián, Baltasar, *Le héros,* trad. Joseph de Courbeville, Biarritz, Distance, 1993.
- « Préface », Schiffter, Frédéric, *Sur le blabla et le chichi des philosophes,* Paris, PUF, 2002.
- « Préface », Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme Volonté et comme Représentation,* Paris, PUF, 2003.
- Préface », Brum, José Thomas, *Schopenhauer et Nietzsche : vouloir-vivre et Volonté de puissance,* Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2005.
- « Préface », Espinosa, Santiago, *L'ouïe de Schopenhauer. Musique et réalité,* Paris, L'Harmatan, 2007.
- « Préface » in Petit, Marc, *Oxymore sur les œuvres de Marc Petit/dessins de Nino,* Colonna, 2008.
- Avec Paul Veyne, « Présentation » in Janicaud, Dominique, *Le bonheur de Sophie : une initiation à la philosophie en 30 mini-leçons* Paris, Encre Marine, 2012.

1.3. Articles

- « Le sentiment de l'Absurde dans la philosophie de Schopenhauer », *Revue de Métaphysique et de moral,* n° 69, Paris, 1964. p. 40-78.
- « Tintin ou le picaresque aujourd'hui », *Critique,* n° 358, mars 1977.
- « Le miroir animal », *Critique* n° 375-376, Août septembre 1978, p. 864-866.
- « L'autre matérialisme », *Critique* n° 3 71, Avril 1978, p. 347-351.
- « Le salut par la moto », *Critique,* Décembre 1978, 379. p. 1174-1175.
- « Démobiliser », *Critique,* Paris, 369,1978, p. 246-250.
- « Le sérieux de la vie : Jankélévitch », *L'Arc,* 1979, p. 74-75.
- « Sécheresse de Deleuze », *Arc,* Paris, 49, 1980, p. 89-93.
- « Un ministre vous parle », *Critique,* Paris, 1980, p. 87-91.
- « La Faute originaire », *NRF,* Paris, 336, 1981, p. 85-94.
- « Le rire en musique. David Risssin, Offenbach ou le rire en musique », *Critique,* avril, 1981, n° 407, p. 390-396.
- « La proximité du réel », *Traverse,* 25/06, 1982.
- « De l'école », *NRF* n° 383*,* 1984, p. 69-74.
- « Une éloge des eaux calmes », *Critique* n° 444, p. 439-440.
- « Une littérature pour rire » (coll.), Melusine VI, - Raymond Roussel en gloire, Lausanne, *L'Age d'Homme,* 1984, 39-40.
- « Une lettre de Clément Rosset à Roland Jaccard », (1984) www.rolandjaccard.com, mise dans le site 25 mars 2011.
- « Les maculations d'Alexandre Chelkoff », *Critique,* n° 454, p. 310-311.
- « L'imaginaire », *Le monde. Douze leçons de Philosophie.* Paris : La Découverte, 1985, 48-55.

- « Montaigne à bâtons rompus, le désordre d'un texte », *NRF* n° 387*,* 1985, 94-95.
- « Casanova », *NRF* n° 395, 1986, p. 53-59.
- « Questions sur Sartre », *Le Débat* n° 35, 03/85, p. 76-79.
- « Lettre de Clément Rosset », *Nouvelle Ecole* n° 137, 1985, p. 42-44.
- « La philosophie doit-elle être ouverte ou fermée ? » *Le Monde,* 02/12/1988, avec Dominique Janicaud.
- « Actualité de Schopenhauer », *Critique,* décembre 1988, n° 499, p. 963-964.
- « L'absence », *Critique,* janvier-février 1989, n° 500-501, p. 9-11.
- « Les Indes mortes », *Critique,* mai, 1989, n° 504, p. 393-395.
- « La notion de réalité », *Encyclopédie philosophique universelle (Vol. I : L'univers philosophique),* Dirigé par André Jacob, Paris, P.U.F, 1989, p. 96-99.
- « La force comique », *Critique,* Août-septembre 1990, 519-520, p. 708-712.
- « Problèmes de l'expression Philosophique », *L'expression,* 1990, p. 3-12, Conférence à Besançon (Université de Franche-Comté).
- « Lettre à Philippe Colomb » *Lettres philosophiques* n° 5, (9 avril 1992) Grenoble, p. 63-66.
- « Le pessimisme enjoué de Jaccard », *Le Monde des livres,* 15774, 13/10/1995.
- « Le cimetière de la morale » [sur Jean Hélion], Société Nouvelle Adam Biro in *Hélion – La figure tombée* [musée d'Unterlinden, Colmar].

- « Sur Hervé & Baudry : La nuit des Olympica. Essai sur le national-cartésianisme », 1999, *olympica.planetaclix.pt/idex.html,* mis à jour 06/01/2004.
- « Comment devient-on philosophe ou pourquoi le reste-t-on ? », *La vocation philosophique,* Paris, Bayard, 2004, p. 69-86.
- « Les insultes de Schopenhauer », *Lettres françaises,* 27/04/2004.
- « Un philosophe mal fréquenté », *L'imbécile,* 1-04-2004.
- « Pour qui vous prenez-vous ? *La Quinzaine Littéraire* n° 882, 01/08/2004.
- « Le réel et son double », conférence avec Raphaël Enthoven, 2004, www.ub.edu.
- « Remarques sur l'esthétique de Schopenhauer », in Bonnet Christian & Salem Jean, *La raison dévoilée. Etudes Schopenhaueriennes,* Paris, Vrin, 2005, p. 139-146.
- « D'un Sartre à l'autre », *Le Monde des livres,* 11/03/2005.
- « Le pouvoir de l'anecdote », Paris, Centre Pompidou, 23/03/2005, participation au cycle, La scène philosophique, www.textes-et-voix,asso.fr.
- « Carte blanche à Clément Rosset, Ajaccio, Lazaret Ollandini, 24/06/2005, présenté par Raphaël Enthoven.
- « Réponse aux questions » Nice, ATP, 12-13/05/2006, colloque « Sur la pensée de Clément Rosset ».
- « Fragment de journal », *Perspectives Critiques,* PUF, 2006.
- « L'opus 6 de Jean Charles Fitoussi », www.pointligneplan.com, 2007.
- « Pierres à sucer, in OBJET, Catalogue d'exposition Beckett, Centre Pompidou, 2007.
- « Les objets du désir », *Critique,* n° 730, mars 2008, p. 163-171.

- « Respuesta a Lord Chandos » in Hoffmanstahl, Hugo von, *Una carta de Lord Changos à Sir Francis Bacon,* Pre-textos, 2008.
- "Le commandant du comique et son actif second", *Cahiers de l'Herne,* n° 90, Cioran, p. 372-373, suivi d'extraits de correspondance avec Cioran, p. 484-489.
- « Présentation de Neuf lettres inédites de Deleuze à Rosset, *Cités* n° 40, Deleuze Politique, PUF, 2009.
- Social identity and personal identity, 2009, conférence of cycle « Impureses », Barcelone, 19/01/2009, (filmée).
- « Prendre son temps », *Accents on-line,* 02/05/2012, www.ensembleinter.com.

Nous avons consulté également :

Le Fonds Clément Rosset. Bibliothèque Nationale de France, Richelieu. (Correspondance reçue).

Le Site officiel de Clément Rosset : www.clementrosset.com

2. LITTERATURE SECONDAIRE

2.1. Livres et articles sur Clément Rosset

Alpozzo, Marc, « Le langage du réel ou de la tautologie selon Clément Rosset », *Carnets de la philosophie,* N° 13 juillet-Août-septembre, p. 54-62, 2010.

Campion, Pierre, « Le réel par ses doubles. Clément Rosset : thèmes et variations », www.clementrosset.com, texte mise en ligne le 28 février 2008.

Chantal, Thomas, « Le rire tragique de Thomas Bernhard », *Critique,* mai 1986, 486, p. 562-567.

Charles, Sébastien, *La philosophie française en question. Entretiens avec : André Comte-Sponville, Marcel Conche, Luc Ferry, Gilles Lipovetsky, Michel Onfray, Clément Rosset,* Livre de Poche, Paris, 1999

----------, « Pour une nouvelle philosophie française : Clément Rosset », *Bulletin de la Société de philosophie du Québec,* Vol. 24, n° 2, printemps 1998, p. 7-11

----------, « Clément Rosset ou la joie tragique », *Horizons philosophiques,* vol. 9, n° 2, printemps, 1999.

Delon, « Le cours des choses », www.clementrosset.com, mise en ligne le 16 novembre 2008.

Hierro, Rafael del, "La filosofía trágica de Clément Rosset: una 'lógica de lo peor' en *El Basilisco,* Oviedo, 2ª Época, 9, 1991.

----------, « Introducción a la filosofía de Clément Rosset. De la alegría al saber trágico », en *Paideia,* 2a Época, 43, 1998 137-152

----------, "La fuerza mayor", en *Ideas y Valores,* Bogota, 114, 2000, p. 122-128

Descamps, Christian, « Clément Rosset », *Entretiens avec le monde. I. Philosophies.* Paris : La Découverte, 1984.

Descamps, Christian, « L'imaginaire » en *Douze leçons de philosophie.* Paris, La Découverte-Le Monde, 1985,

----------, « L'approbation du réel » en *Les idées philosophiques contemporaines en France,* Paris, Editions La Découverte-Le Monde, 1984

Descombes, Vincent. *Le Même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978).* Paris : Minuit, 1979.

Dewitte, Jacques, « Le réel simple ou Sur l'« ontologie du réel » de Clément Rosset », *Critique,* mars 2008, 173-191.

Fitoussi, Jean-Charles, *De la musique ou la Jota de Rosset,* film, 2013.

Lacroix Alexandre, « Le réel mode d'emploi ». *Philosophie magazin n° 17,* mars, 2008, p. 56-61.

Mengue, Philippe, « Clément Rosset : De la pensée du simple à l'allégresse », *Critique,* Paris, 1981.

Rangon, Marc, « Le temps Clément », *Libération,* Paris, 6 février de 1992, p. 29

Savorit, Père, « La alegría de la insignificancia » en *Archipiélago,* Madrid, 21, 1994.

Tellez, Freddy, "De amores incondicionales" en *Archipiélago,* Madrid, 21 (1994)

----------, "Dialogos con Clément Rosset", Universidad Nacional de Colombia, 1994. [Entrevista con Rosset, en mayo de 1994]

---------- "Clément Rosset: las figuras del jubilo" en *Ideas y valores,* Bogota, 111, 1999.

----------. « L'éclecticisme comme une type de pensée contemporaine, c'est le cas de Rosset ». Bogota, *Gaceta*, 16, 1993.

Tellez, Jean. *La joie et le tragique. Introduction à la pensée de Clément Rosset.* Paris, Germina, 2009.

Truong, Nicolas, « Clément Rosset : Être heureux, c'est toujours être heureux malgré tout ». *Le monde de l'éducation n° 275,* novembre 1999, p. 14-18.

2.2. Bibliographie générale

Aristote, *La poétique,* Le texte grec avec traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

Attal, Jean-Pierre, *L'image et autres essais,* Paris, Gallimard, 1969.

Audi, Paul, *L'ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique,* Paris, Librairie Générale Française, 2003.

Barreau., H et alt., *Le hasard aujourd'hui,* Paris, Seuil, 1991.

Bataille, Georges, *Sur Nietzsche. Volonté de chance,* Paris, Gallimard, 1945.

Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique.* Paris, PUF, 1950.

----------, *Extraits de Lucrèce,* Paris, Librairie Delagrave, 1955.

----------, *Le possible et le réel,* Paris, Magnard, 1985.

Boursin, J.-L., Caussat P., *Autopiste du hasard,* France, Bordas,, 1970.

Bouveresse, Jacques, *La philosophie et le réel,* Paris, Hachette, 1998.

Callois, Roger, *Les jeux et les hommes,* Paris, Gallimard, 1958.

Campion, Pierre, *La réalité du réel,* Rennes, PUF, 2003.

Commencé, Béatrice, *La danse de Nietzsche,* Paris, Gallimard, 1988.

Conche, Marcel, *Lucrèce et l'expérience,* Paris, Seghers, 1967.

Conche Marcel, *L'Aléatoire,* Paris, Mégare, 1989.

Chestov, Leon, *La philosophie tragique, Dostoïevski et Nietzsche,* (1900), Paris, Le Bruit du Temps, 2012.

Delerm, Philippe, *La première gorgée de la bière et autres plaisirs minuscules,* Paris, Gallimard, 1997.

Deleuze, Gilles, *Logique du sens,* Paris, Minuit, 1969.

----------, *Nietzsche et la philosophie.* Paris, PUF, 1962, rééd.2007.

----------, *Qu'est-ce que la philosophie,* Paris, Minuit, 1962.

Desban, Marcel Charles, *Les portes de la création. Eloge du hasard,* Paris, H&D, 2009.

Descamps, Christian, *Les idées philosophiques contemporaines en France,* Paris, Bordas, 1986.

Descamps, Christian, *La pensée singulière de Sartre à Deleuze. Quarante ans de Philosophie en France,* Paris, Bordas, 2003.

----------, *Les idées philosophiques contemporaines en France,* Paris, Bordas, 1986.

Delahaye, Jean-Paul et alt., *Le hasard : une idée, un concept, un outil,* Paris, Harmattan, 2005.

Dufourmantelle, Anne, *Eloge du risque,* Paris, Payot, Paris, 2011.

Dumoulié, Camille. *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté,* Paris, PUF, 1992.

Dupont, Florence, *L'insignifiance tragique,* Paris, Gallimard, 2010

----------, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental,* Paris, Flammarion, 2007.

Ekeland, I., *Le Hasard et l'Imprévu,* Paris, Seuil, 1990.

Erman, Michel, *La cruauté. Essai sur la passion du mal,* Paris, PUF, 2009.

Espinosa E., Santiago. *L'Ouïe de Schopenhauer. Musique et réalité.* Paris, L'Harmattan, 2007.

Festugière, A.-J., *De l'essence de la tragédie Grecque,* Paris, Aubier-Montaigne, 1969.

Gaudin, Claude, *Lucrèce. La lecture des choses,* Paris, Encre marine, 1999.

Globensky, Christian, *Zarathoustra-Bouddha. Vers un lexique commun suivi de Naissance et spéculations sur la philosophie de Dionysos,* Paris, L'Harmattan, 2004.

Goddard, Christophe-Jean, *Hegel et l'hégélianisme,* Paris, Armand Colin, 1988.

Hadot, Pierre, *Qu'est-ce que la philosophie antique?,* Paris, Gallimard, 1995.

Haar, Michel, *Nietzsche et la métaphysique.* Paris, Gallimard, 1993.

Héraclite, *Fragments,* Texte établi, traduit, commenté par Marcel Conche, Paris, Puf, 1986, réed.2005.

Jankélévitch, Vladimir, *Bergson,* Paris, PUF, 1959.

----------, *La musique et l'ineffable.* Paris, Seuil, 1983.

----------, *La musique et les heures.* Paris, Seuil, 1988.

Kierkegaard, Søren, *Traité du désespoir,* (1849), Paris, Gallimard, 1984.

Kremer-Marietti, Angèle, *Nietzsche ou les enjeux de la fiction,* Paris, L'Harmattan, Paris, 2009.

Laplace, P.-S., *Essai philosophique sur les probabilités,* Paris, Ulysse, 2011.

Lejeune, Denis, *Qu'est-ce que le hasard. Psychologie, science, art, philosophie société, comment le hasard guide les hommes,* Paris, Milo, 2007.

Lucien, *Eloge du parasite,* Paris, Sillage, 2014.

Lucrèce, *De rerum natura (De la nature),* Paris, Belles Lettres, 2009.

Marx, Karl, *Différence de la philosophie de la nature chez Démocrite et Epicure.* Bordeaux, Ducros, 1970.

Marx. William, *Le tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique,* Paris, Minuit, 2012.

Misrahi, Robert, *Le bonheur. Essai sur la joie,* Nantes, Cécile Défaut, 2011.

Montaigne, *Essais,* Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

Muchembled, Robert, *Une histoire de la violence,* Paris, Seuil, 2008.

Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie,* Paris, Gallimard, 1977.

----------, *La philosophie à l'époque tragique des Grecs.* Paris, Gallimard, 1975.

----------, *Ainsi parlait Zarathoustra,* Gallimard, 1971.

----------, *Vérité et Mensonge au sens extra-moral.* Paris, Gallimard 2009.

----------, *Le Gai Savoir,* Paris, Flammarion, 2007/2008.

----------, *Par-delà bien et mal.* Paris, Flammarion, 2000/2008.

Pierobon, Frank, *L'humanité tragique. Contribution à une phénoménologie de l'écriture,* Paris, du Cerf, 2008.

Platon, *La République,* Traduction de Pierre Pachet, Paris, Gallimard, 1993.

Rabouin, David (comp.), *Le désir,* Paris, Flammarion, 1997.

Ribon, Michel, *Esthétique de la catastrophe. Essai sur l'art et la catastrophe,* Paris, Kimé, 1999.

Ruelle, David, *Hasard et chaos,* Paris, Odile Jacob, 1991.

Saint Girons, Baldine, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime,* Paris, Quai Voltaire, 1993.

Sauvagnargues, Anne, *Deleuze et l'art,* Paris, PUF, 2006.

----------, *L'empirisme transcendantal,* Paris, PUF, 2009.

Scheler, Max, *Mort et survie* suivit de *La phénoménologie du tragique* (1902), Paris, Aubier, 1952.

Schiffter, Frédéric, *Sur le blabla et le chichi des philosophes,* Paris, PUF, 2002.

----------, *Philosophie sentimentale,* Paris, Flammarion, 2010.

Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et représentation, I, II,* Paris, Gallimard, 2009.

----------, *L'homme du ressentiment,* Paris, Gallimard, (1919), 1970.

Serre, Michel, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce,* Paris, Minuit, 1977.

Simmel, Georg, *La tragédie de la culture,* Paris, Rivages, 1988.

Spinoza, *Ethique,* Paris, Flammarion, 1965.

Stiegler, Barbara, *Nietzsche et la critique de la chair. Dionysos, Ariane, le Christ.* Paris, P.U.F, 2005.

Szondi, Peter, *Essai sur le tragique,* Strasbourg, Circé, 2003.

Unamuno, Miguel, *El sentimiento tragico de la vida,* (1912), Paris, Gallimard, 1917.

Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* Paris, Découverte/Poche, 2001.

----------, L*'univers, les dieux, les hommes,* Paris, Seuil, 1999.

Verougstraete, Xavier, *La joie. Une spiritualité philosophique,* Paris, L'Originel, 2012.

Wotling, Patrick, *La pensée du sous-sol,* Paris, Allia, 2007.

2.3. Œuvres littéraires citées

Andersen, Hans Christian, *Contes,* Paris, La Presse de la Cité, 1951.

Aymé, Marcel, *Les Quatre Vérités.* Paris, Théâtre de l'Atelier, 1954.

Balzac, Honoré de, *Le lys dans la vallée,* Librairie Générale Française, 1984.

Balzac, Honoré de, *Le curé de Tours,* Paris, C. Lévy, 1892.

Beckett, Samuel, *Disjecta, Miscellaneuous, Writing and Dramatic Fragments,* Londres, John Calder, 1983.

Bernard, Thomas, *Corrections,* Paris, Gallimard, 1978.

Baudelaire, Charles, *Œuvres Complètes,* Paris, Robert Laffont, 1980.

Courteline, Georges, *Boubouroche,* Paris, Théâtre Libre, 1893.

De Quincey, Thomas, *Murder Considered as One of the Fine Arts,* 1827. *De l'assassinat considéré un des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 2011.

Eschyle, Sophocle, Euripide, *Les tragiques Grecs,* Paris, Fallois, 1999.

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary,* 1857, Paris, , France loisirs, 1980.

García Lorca, Federico, *Bodas de sangre,* Madrid, Cátedra, 1997.

Gide, André, *Œdipe,* Paris, L'arche, 1958.

Hölderlin, Friedrich, *Œuvres,* édition publiée sous la direction de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1982.

Lispector, Clarice, *Un apprentissage ou le livre des plaisirs,* Paris, Des femmes, 1992.

Lowry, Malcolm, *Au-dessous du volcan,* Paris, Gallimard, 1959.

Molière, *Tartuffe,* Gallimard, 1990.

Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu,* Paris, Gallimard, 1988.

Roussel, Raymond, *Locus Solus,* Paris, Gallimard, 1963.

Rulfo, Juan, *Pedro Páramo,* Madrid, Cátedra, 1983, réed. 2013.

Van Gogh, *Correspondance complète,* Paris, Gallimard-Grasset, 1960.

Zola, Emile, *Thérèse Raquin,* Paris, Gallimard, 1979.