

Le poète contre le prophète : à propos de Versets sataniques

Autor(en): **Barilier, Etienne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 4

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870196>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LE POÈTE CONTRE LE PROPHÈTE. À PROPOS DES *VERSETS SATANIQUES*

Contre le discours sacré qui impose la vérité, la littérature est le discours profane qui propose la beauté. Lorsqu'elle met en scène, avec les mots de la fiction, le discours sacré, elle le fait apparaître à son tour comme « fictif ». La littérature, c'est la conscience que nul discours n'échappe à la fiction. Voilà tout son blasphème.

Quand nous avons appris, en 1988, qu'un écrivain était condamné à mort par un État, au nom d'une religion, pour crime de littérature, nous avons eu l'impression qu'on faisait à la fiction une espèce d'honneur cauchemardesque. Oui, le monde se transformait en rêve abominable et grandiose, en enfer cruel et ridicule, au fond duquel grimaçait nous ne savions quel inconscient médiéval. Ce n'était pas pensable. Et nous allions nous réveiller.

Mais les mois et les années passant, il a bien fallu admettre que nous ne rêvions pas. La fatwa qui condamne Rushdie est « imprescriptible », qu'on se le dise. Et nous tous qui faisons profession d'aimer la littérature, nous étions mis dans le cas de nous redemander, le couteau sur la gorge : mais qu'est-ce donc que cette littérature ? Si l'on peut condamner un homme à mort pour fait de création romanesque, qui sait si la création romanesque, la fiction, n'est pas vraiment l'affaire la plus sérieuse du monde, une affaire de mort et de vie ?

On pourrait objecter qu'au contraire, la grande absente de cette sinistre affaire fut précisément la littérature. Tout le drame n'est-il pas venu de ce que la littérature a été radicalement niée, dans son existence même, par les imprécateurs et les sicaires de Khomeiny ? Si l'on avait compris l'œuvre de Rushdie pour ce

qu'elle est, un roman, une fiction, cette folie se serait-elle déchaînée ? Il est d'ailleurs bien connu que les plus furieux adversaires des *Versets sataniques*, à commencer par Khomeiny lui-même, sont des gens qui ne les ont pas lus. De tout cela, on pourrait simplement conclure qu'il ne faut pas mettre les romans entre toutes les mains, surtout pas entre celles qui ne les ouvriront pas.

Bref, on pourrait soutenir que « l'affaire Rushdie » ne concerne en rien la littérature, puisqu'elle est précisément née d'une négation de la spécificité littéraire. Qu'est-ce qui compta dans cette affaire, sinon la politique, la religion, le pouvoir, accessoirement le droit et la diplomatie ? Le recours à la fameuse fatwa s'explique à la fois dans le cadre d'une stratégie anti-occidentale et d'une campagne de reconquête iranienne à l'intérieur même du monde islamique. Il semble donc bien qu'elle n'ait strictement rien à voir avec la substance des *Versets sataniques*, un roman dont on peut d'ailleurs signaler qu'il avait fait l'objet d'une critique dans un journal iranien, au moment de sa parution, bien avant que le scandale n'éclate à Londres. Critique certes peu aimable, mais qui ne criait nullement au blasphème¹.

Si l'on ajoute à cela que la légalité et la légitimité de la fatwa de Khomeiny apparurent plus que douteuses aux yeux mêmes de nombreux croyants et docteurs musulmans, on mesure à quel point l'œuvre de Rushdie a été instrumentalisée, à des fins qui la dépassaient — je préférerais dire : à des fins qu'elle dépassait.

Mais tout cela ne suffit pas, à mon sens, à prouver que le texte de Rushdie n'était qu'un prétexte, et que la sinistre mésaventure de cet auteur ne nous apprend rien sur la littérature. Dans cette affaire, la négation explicite et implicite d'un statut singulier de la fiction constitue justement la façon la plus radicale de définir ce statut et de lui donner toute sa dignité. C'est pourquoi je parlais tout à l'heure d'honneur cauchemardesque.

Refuser la spécificité de la fiction, refuser l'existence de cet étrange mode de discours, ce n'est pas affaire de simple ignorance ou de simple mépris. Cela procède d'une vision du monde selon laquelle, pour le dire de manière simplifiée à l'extrême, le Poète ne peut pas exister aux côtés du Prophète, encore moins en face de lui. Et peut-être les mollahs sentaient-ils fort bien que la litté-

¹ Cf. Sandra SZUREK, Céline NÈGRE, Mikaël POUTIERS, *L'affaire Salman Rushdie, dossier d'un différend international*, Paris, Montchrestien, 1999, p. 66.

rature, ès qualités, est plus dangereuse que tout autre discours, parce que pour le Prophète, qui est par excellence l'homme du langage dicté, du langage surhumain, du langage sans origine assignable, du langage un, le Poète, homme du langage multiple, du langage inventé, du langage qui humanise tout ce qu'il touche, est l'ennemi absolu. Si l'on brûle les livres (comme on le fit de celui de Rushdie en plusieurs points du globe, dont la ville de Londres), si l'on essaie de tuer l'écrivain, si l'on tue effectivement un de ses traducteurs, c'est bien qu'on leur reconnaît un pouvoir immense, un pouvoir... satanique.

Et le paradoxe fut que les défenseurs de Rushdie ont plutôt tenté, de leur côté, de minimiser les pouvoirs de la littérature. Ils ont souvent été amenés à tenir un discours défensif, qu'on pourrait résumer grossièrement ainsi : la littérature est un langage spécifique, un langage du second degré. Donc il ne faut pas la prendre à la lettre, donc elle n'entretient, avec la réalité, que de lointains rapports, donc elle ne ferait pas de mal à une mouche sacrée. Rushdie ne peut pas avoir blasphémé, puisque son ouvrage n'est qu'un roman ; puisqu'il ne prétend pas affirmer quoi que ce soit sur la réalité, mais se contente de fiction. Bref, ce qu'il a commis n'est pas un blasphème ni un crime, ce n'est que de la littérature.

C'est ainsi que le Tribunal de Grande Instance de Paris, saisi en 1989 d'une demande d'interdiction des *Versets sataniques*, a rejeté cette demande, mais au nom (entre autres) de l'attendu suivant : « La fiction y est telle qu'elle emporte tout sans laisser place au moindre sentiment de réalité² ».

On risque alors un combat à fronts renversés : la censure islamiste, et plus encore la condamnation à mort d'un auteur, apparaît comme une manière de monstrueux hommage à la puissance du verbe. Les mollahs ne veulent rien savoir de la fiction, sans doute, mais parce qu'ils croient que toute parole, et *a fortiori* toute parole écrite, exerce un pouvoir décisif et discrétionnaire sur la réalité. Ils sont là dans l'erreur, mais dans une erreur qu'on peut qualifier de profonde. Et c'est à cette profondeur qu'il faudrait leur répondre, en leur opposant une autre définition de la relation de la littérature au réel. Mais on a plutôt tenté, pour sauver la tête de Rushdie, de tirer les *Versets sataniques* du côté de l'irréalité :

² Cf. *L'affaire Salman Rushdie*, p. 40. C'est moi qui souligne.

ce ne sont que des mots, qui ne tissent que des songes, donc vous pouvez régner tranquilles, messieurs les mollahs ; un *flatus vocis* ne saurait être un blasphème.

Non, la littérature n'a pas à se faire toute petite, à se dégonfler ontologiquement pour se rendre invisible. Cela ne ferait d'ailleurs que changer en mépris la haine de ceux qui veulent sa mort et continueraient de toute manière de la vouloir. La littérature doit se donner pour ce qu'elle est : non pas au-dessous du blasphème, mais ailleurs. Et ce qu'elle met en question, c'est le monde même où l'on prétend décréter ce qui est blasphème et ce qui ne l'est pas.

Rushdie lui-même, et d'autres écrivains ou penseurs, parmi lesquels Milan Kundera, ont eu pleine conscience de l'enjeu, qui consiste pour la littérature à poser le monde en ses propres termes, et non pas à mendier une petite place dans un univers dont les normes sont posées et imposées par d'autres.

Salman Rushdie, dans une belle défense de son propre ouvrage, commence par cette mise en garde : « Au centre de cette tourmente, se trouve un roman, une œuvre de fiction. [...] Il m'a souvent semblé que les gens [...] avaient perdu de vue cet élément de base. [...] [Mais] soyons bien clairs : je n'essaie pas de dire que *Les Versets sataniques* "n'est qu'un roman". [...] ». Le roman, ajoute-t-il, est une affaire sérieuse, et son sens consiste à « voir le monde de façon nouvelle³ ». Kundera, de son côté, a parlé, à propos de l'univers des *Versets sataniques*, et du roman en général, d'un « univers fondé sur une autre ontologie⁴ ». Sous-entendu : une ontologie qui n'est pas celle d'un monde où le langage n'est compris que comme pouvoir, diabolique ou divin.

Or il se trouve que dans son roman, sans prévoir alors le sort qui lui serait réservé, Rushdie a magnifiquement et prémonitoirement mis en scène l'opposition fondamentale entre deux ontologies, entre deux mondes et deux langages ; leur opposition vitale et mortelle, celle qui met aux prises le Prophète et le Poète.

Il s'agit plus précisément, dans le roman incriminé, de deux chapitres qui évoquent les origines historico-mythiques de l'islam. Ces deux chapitres justifient le titre de l'ouvrage, mais ne constituent qu'une petite partie d'une œuvre polyphonique et très

³ Salman RUSHDIE, « De bonne foi », in *Patries imaginaires*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 418-19.

⁴ Voir Milan KUNDERA, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 39.

complexe, à laquelle je ne peux rendre ici pleine justice. Ils nous transportent dans la ville de Jahilia, qui signifie l'« ignorance ». Ce mot désigne, pour les musulmans, le temps d'avant la révélation, et dans le roman, un lieu, la ville de la Mecque avant le triomphe de Mahomet.

Dans cette ville règnent le puissant Simbel et sa femme, la magicienne Hind. Ils administrent les temples consacrés aux innombrables divinités locales, et singulièrement à trois déesses, Al-Lat, Al-Oza et Manat. Ils ont à leur service un jeune poète nommé Baal, qui se charge de fustiger par le verbe tous leurs ennemis, et singulièrement les rares disciples qui commencent de se rassembler autour de Mahound (c'est-à-dire Mahomet). Dans un passage d'une grande densité poétique, le combat du nouveau dieu, Al-Lah, et de sa terrifiante unicité, contre l'univers polythéiste des déesses, est assimilé au combat de l'eau une contre le sable infiniment multiple de la ville, l'eau qui à la fois purifie et désaltère, mais aussi désagrège cette cité du désert⁵.

Notons aussi que Rushdie se peint lui-même, très consciemment, lorsqu'il décrit l'art étrange et décalé du poète Baal : ses textes, dit-il, sont hybrides, multiformes, insaisissables, Baal étant incapable de « dresser la carte d'un pays auquel le vent donne une nouvelle forme chaque jour⁶ ». Ce pays mouvant et sans définition, c'est le monde même de l'exilé Rushdie. Et cette création inquiète, métissée, habitée par le fantastique, hantée par le réel, caractérise parfaitement *Les Versets sataniques* eux-mêmes.

Mais je reviens à la narration. Simbel propose un marché à Mahound-Mahomet : un compromis entre l'unicité d'Allah et la multiplicité des dieux de Jahilia, qu'il accepterait de réduire au nombre de trois, les trois déesses qu'on vient de mentionner. Or le Prophète, inspiré, semble-t-il, par la voix de l'ange Gabriel, commence par accepter, cédant donc sur son exigence monothéiste. Il récite des versets favorables à Al-Lat, Al-Oza et Manat⁷. Mais peu après, l'ange Gabriel lui réapparaît. Il le terrasse d'une nouvelle révélation : ces versets n'étaient pas divins, mais soufflés par Satan. Il faut les abroger en toute hâte. Le polythéisme n'est-il pas l'ennemi absolu ?

⁵ Cf. Salman RUSHDIE, *Les Versets sataniques*, Presses Pocket, p. 127, 140.

⁶ *Ibid.*, p. 481.

⁷ *Ibid.*, p. 154.

Cet épisode n'est nullement une invention romanesque de Rushdie. La première proclamation, polythéiste, de Mahound, ne fait que reprendre textuellement des versets d'une variante de la Sourate 53 du Coran, la Sourate dite de l'Étoile⁸. L'épisode des « versets sataniques » appartient en effet à une vieille et vénérable tradition musulmane et se retrouve, sous cette appellation, dans les sources les plus anciennes (notamment chez l'historien ancien Al-Tabari et Ibn Saad, un des premiers biographes de Mahomet⁹).

Dans le deuxième chapitre consacré à la ville de Jahilia (donc la Mecque), la guerre continue entre le Prophète du dieu unique et ses ennemis ; la guerre d'Al-Lah contre Al-Lat. Le pouvoir de Mahound ne cesse de croître. Les 360 idoles, dans la maison de la Pierre Noire, sont détruites. Non seulement le Poète Baal ne peut plus s'attaquer au Prophète, mais toute la ville le recherche pour le tuer. C'est alors qu'il choisit de se cacher dans un bordel appelé Hijab, le Voile, en se faisant passer pour un de ses gardiens eunuques. Baal n'a jamais cru à la divinité de la déesse Al-Lat, mais il ne croit pas pour autant en celle d'Al-Lah, ni que Mahound soit un Prophète. À la fois pour se venger d'être réduit au silence et pour satisfaire les fantasmes des clients du bordel, il propose à chacune des prostituées de prendre le nom d'une des épouses de Mahound. Il crée ainsi une « antimosquée », un « miroir de la profanation ». Il devient « le miroir secret et profane de Mahound¹⁰ ».

Inspiré par la plus jeune des prostituées, qui a pris le nom de la plus jeune des femmes du Prophète, « Ayesha », voilà que Baal se remet à écrire des poèmes. Mais bientôt la loi de Mahound s'apessantit sur toute la ville, les soldats ferment le bordel, les prostituées sont jetées en prison. Baal, errant dans la cité, et toujours travesti en eunuque, écrit des vers sublimes qu'il affiche sur les murs du bâtiment où les filles sont emprisonnées ; ses poèmes sont si beaux que chacun, y compris les gardiens, pleure en les lisant. Quand on finit par l'arrêter, il arrache son déguisement et s'écrie fièrement : « Je ne reconnais aucune juridiction autre que celle de ma muse¹¹ ».

⁸ Voir *Le Coran*, sourate LIII, v. 20 bis et 20 ter, traduction R. Blachère, Maisonneuve et Larose, rééd. 2002, p. 561.

⁹ Voir. E. PLATTI, *Islam...étrange ?*, Paris, éditions du Cerf, 2000, p. 74.

¹⁰ S. Rushdie, *Les Versets sataniques*, p. 498 et 499.

¹¹ *Ibid.*, p. 508. Écho, peut-être, au propos d'un poète qui vécut dans la réalité, un millénaire avant Rushdie, Al-Maari, et qui s'était écrié : « Je n'ai d'autre imam que ma raison ». (Cité in *Pour Rushdie, Cent intellectuels*

Baal se retrouve, vaincu, face au Prophète, et toujours son miroir. Passant en jugement, et condamné d'avance, il parvient encore, en racontant le détail de son aventure rocambolesque du bordel, à faire rire tout le monde, lui qui avait su faire pleurer chacun. Les prostituées n'en seront pas moins lapidées, et le Poète lui-même aura la tête tranchée. Son dernier dialogue avec Mahound sera le suivant : « “Les putains et les écrivains, Mahound. Nous sommes ceux à qui tu ne peux pardonner.” Mahound répondit : “Les écrivains et les putains. Je ne vois aucune différence”¹² ».

Il y a donc dans cet épisode du roman une vraie définition de la création littéraire en face de la récitation sacrée : alors que la parole du Prophète ne veut provoquer que l'obéissance et l'adoration, et qu'elle est unitaire et unique, la parole du Poète, multiple et multiforme, provoque le rire et les larmes. Elle n'est pas du côté de la vérité mais de la beauté. Et la beauté se fait le miroir de la vérité. Al-Lat est le miroir d'Al-Lah, le miroir dans lequel sa vérité se découvre humaine, et peut-être trop humaine.

Telle est l'histoire de Jahilia. Je dois encore indiquer que la construction de ce récit dans le récit est beaucoup plus riche et complexe que je ne l'ai dit. En effet, ces deux chapitres des *Versets sataniques*, et surtout le second, ne sont pas consignés par un narrateur neutre, mais rapportés comme des rêves, les rêves d'un des deux principaux personnages du roman.

Ce personnage se nomme Djibrîl. Un autre nom pour l'ange Gabriel, qui inspire Mahomet-Mahound, mais aussi le prénom d'un acteur indien de films à succès, dont on suit les aventures, à Londres et ailleurs, tout au long du roman. Cet acteur, comme par hasard, joue l'ange Gabriel, et, hors plateau, continue de le jouer, s'imagine qu'il le joue ; les scènes hallucinantes et tragi-comiques de la Mecque sont ses rêves ou ses cauchemars. Elles font partie de son drame d'homme d'aujourd'hui qui revisite le passé ; qui se demande qui est Satan, qui est Dieu, et si le combat sans merci entre Allah et Al-Lat pourra jamais se terminer. Ce personnage finira d'ailleurs par se suicider. Sans cesse, le récit de Jahilia est scandé par ce leitmotiv : « Et Djibrîl se mit à rêver¹³ ».

arabes et musulmans pour la liberté d'expression, La Découverte, 1993, p. 162).

¹² S. Rushdie, *Les Versets sataniques*, p. 509.

¹³ *Ibid.*, p. 145, 481, 484, 489, 506, 511.

Salman Rushdie se place volontiers sous l'invocation du Boulgakov du *Maître et Marguerite*¹⁴. Mais son œuvre me fait songer d'abord à Kafka : plus son écriture entre dans le rêve, dans le fantastique et dans l'impossible, plus est puissant le sentiment de réalité qu'elle nous fait éprouver. *Les Versets sataniques* sont chargés de puissance onirique, et ses deux chapitres « mecquois » proposent à notre imaginaire, avec une grande intensité, une véritable vision de ce temps et de ce lieu inaccessibles. À les lire, on sait dans tout son corps ce que signifient l'eau et le sable ; on a le goût du sang dans la bouche. Et surtout, on éprouve le sentiment du présent. Nous ne sommes plus *in illo tempore*, mais bien *in hoc tempore*.

Les mollahs vengeurs ne conçoivent pas d'autre usage de la parole que l'affirmation sacrée ou la négation sacrilège, l'« euphème » ou le blasphème. Qui n'est pas avec leur sacré est contre lui, et l'usage interrogateur ou ironique de la parole humaine leur est étranger. C'est pourquoi ils ont opéré, sur ce qu'ils croyaient savoir du livre de Rushdie, les contresens les plus grossiers et les amalgames les plus odieux, en prétendant notamment que l'écrivain accusait Mahomet lui-même d'être un maquereau entouré de putains. Une fois pour toutes, ces gens se trompent, volontairement ou non, sur la nature de la fiction.

Les défenseurs de Rushdie, y compris Milan Kundera et dans une certaine mesure Rushdie lui-même, ont insisté sur l'aspect onirique et doublement distancié des *Versets sataniques*, pour démontrer que le roman n'avait rien à voir avec une affirmation profanatrice sur le Mahomet de la religion musulmane ; rien à voir avec un contre-discours du premier degré, qui s'opposerait au discours religieux. Ils ont certes raison : un roman n'est pas un anti-sermon du vendredi.

Mais cela dit et répété, comment faire pour préserver cette différence de la littérature par rapport au discours religieux ou anti-religieux, cette différence du Poète par rapport au Prophète, sans pour autant retomber dans une conception bénigne et même futile de l'écriture de fiction — sans retrouver la triste formule : ce n'est que de la littérature, cela n'engrène pas sur le réel, cela ne vaut pas qu'on tue quelqu'un ? Et comment concilier cette humilité ontologique avec le fait que la littérature, la vraie, et dans le cas précis ces deux chapitres racontant la naissance de l'islam,

¹⁴ Voir S. Rushdie, *Patries imaginaires*, p. 429.

procurent le plus puissant des sentiments de présence et de réalité, n'en déplaie au jugement du Tribunal de grande instance de Paris ?

La réponse me semble la suivante, et je l'ai déjà esquissée tout à l'heure : la littérature ne blasphème pas et ne peut pas blasphémer, non parce qu'elle est un discours sans prise sur le réel, sans force ontologique, mais parce qu'elle pose un univers dans lequel le blasphème n'a pas cours ; un univers d'avant et d'après le blasphème, lequel n'existe pas sans vérité préalable et surhumaine à blasphémer. De la même manière, un athée n'est pas quelqu'un qui ne croit pas en Dieu, c'est quelqu'un qui croit que Dieu n'existe pas. La différence n'est pas négligeable.

Dans les *Versets sataniques*, Mahomet n'est nullement insulté, mais ce qui lui arrive est beaucoup plus radical : sa parole n'est plus sacrée, elle n'est plus dictée, elle n'est plus d'ailleurs, et son personnage est humanisé, incarné, relativisé. Son discours de Prophète n'est ni plus ni moins vrai que les chants du Poète.

Mieux, la fiction de Rushdie, en nous replaçant avec tant de force *in hoc tempore*, sans prétendre restituer la réalité historique de la naissance de l'islam, met en lumière le caractère mythique de toute prétention d'un récit sacré à l'historicité. La fiction est un « mythos », un récit, à la lumière duquel tout récit, y compris et surtout ceux qui se veulent sacrés et consacrés, apparaissent à leur tour comme des « mythoi ». La fiction ne blasphème pas, elle dit seulement l'humanité et l'historicité de la parole, de toute parole proférée par des hommes.

Dans un remarquable texte écrit pour la défense de Rushdie, le psychanalyste tunisien Fethi Benslama suggère que les systèmes religieux traditionnels « se caractérisent par la dissimulation de l'origine, l'opacité de sa condition historique, sa garde voilée vigilante ». Or cette origine, la modernité, et singulièrement la littérature en tant qu'expression de cette modernité, « prétend [la] mettre à nu et rendre flagrant l'artifice humain à la base de toute œuvre, de toute construction ». Fethi Benslama ajoute que « la fiction de l'origine est comme pulvérisée » par le roman de Rushdie, et qu'au-delà du blasphème il y a quelque chose d'« effroyable » dans ce dévoilement de l'origine comme invention¹⁵.

¹⁵ Cf. Fethi BENSLAMA, « Rushdie ou la question du texte », in *Pour Rushdie...*, p. 88, 90, 91.

Oui, décidément, nous ne sommes pas dans le blasphème, parce que nous sommes en-deçà et au-delà du blasphème, en un lieu de pensée et d'imagination qui nous permet de pressentir en tout discours sacré un discours sacralisé¹⁶. Et le plus frappant, c'est que le dévoilement de l'origine comme fiction est le fait d'une autre fiction, qui, elle, se donne pour ce qu'elle est. Comme quoi le roman se définit moins par la fiction que par la conscience de la fiction, ou la fiction consciente de soi.

Mahound le Prophète ne pouvait faire taire Baal le Poète qu'en le tuant. Il semblerait que Khomeiny, l'ayatollah du Prophète, ne pouvait faire taire Rushdie le Poète qu'en le tuant. Peut-être pas pour cause de blasphème, mais pour une cause plus grave encore. Car si le blasphème est pendable, que dire d'une fiction qui rend caduque l'idée même de blasphème ? Khomeiny a voulu faire exécuter Rushdie sans l'avoir lu. Qu'aurait-ce été s'il l'avait lu.

Je crois pouvoir dire que cette dernière phrase est une boutade. Car si vraiment Khomeiny avait lu Rushdie, et si vraiment il avait compris la nature de la fiction littéraire, ce monde où le blasphème n'est plus, sans doute aurait-il aussi compris que dans un tel monde, le meurtre d'un écrivain pour crime de littérature manque singulièrement de pertinence.

Car si l'écriture littéraire met en question le monde du sacré et de l'« origine » divine de sa parole, si elle le fait de manière plus radicale que tout discours dit blasphématoire, elle ne fait pas pour autant, de ce monde du sacré, l'ennemi à abattre. Elle laisse le discours du sacré libre de vivre. Mieux, elle le fait vivre. Elle accueille les propos de l'ange Gabriel comme elle accueille tout discours, parce que rien de surhumain ne lui est étranger.

Elle est donc affaire de vie, non de mort. Elle fait vivre tout ce qu'elle touche, y compris ce qu'elle met en question. C'est pourquoi Milan Kundera put affirmer qu'en lisant les *Versets sataniques*, il avait compris pour la première fois « la poésie de la religion islamique, du monde islamique¹⁷ ». Ce que la littérature

¹⁶ C'est bien pourquoi Kundera décrivait le roman comme le porteur d'une ontologie nouvelle, celle du doute, de la « dédivinisation du monde » et de la diversité des identités, du mélange des civilisations et du mystère retrouvé de l'indiscernabilité du bien et du mal. Quant à Rushdie lui-même, c'est dans le même esprit qu'il parle de la fiction comme du moyen d'expression par excellence de la post-modernité, marquée par le « rejet des explications globales » (S. Rushdie, *Patries imaginaires*, p. 448).

¹⁷ M. Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 40. C'est l'auteur qui souligne.

limite dans son ambition sacrée, elle l'embellit en même temps dans son humanité. La beauté présente un miroir à la vérité. C'est à la vérité, pour ne pas en mourir, de ne pas être la Gorgone Méduse.

Tout cela est bel et bon, mais avons-nous pour autant résolu, si peu que ce soit, le problème de la censure, et du statut social de la littérature ? Dans un monde qui majoritairement et massivement continue d'opposer le sacré au profane et l'euphème au blasphème, dans un monde perclus de discours de pouvoir, sacrés ou non, au point qu'on n'y arrive guère à concevoir qu'une parole humaine ait d'autre fin que celle de s'imposer, peut-on espérer que la littérature puisse passer pour ce qu'elle est, un miroir que la beauté présente à la vérité ?

Pour le dire d'une autre manière : peut-on tenir que nul n'est censé ignorer l'innocuité de la littérature, ou plutôt, que le danger extrême qu'elle représente est un danger qui sauve ? Le législateur n'a-t-il pas le devoir, tout en assurant la liberté d'expression des écrivains, de protéger les esprits et les âmes ? Et l'écrivain peut-il vraiment jouir d'une liberté absolue ? Quelle que soit la conception que l'auteur (et les bons lecteurs) se font d'un livre comme *Les Versets sataniques*, peut-on négliger les millions de gens qui, de par le monde, n'entendent que blasphème dès qu'un écrivain cesse de laisser parler le sacré pour se mettre à parler de lui ? Dès que le Poète présente au Prophète son miroir de mots ?

Il est vrai que nos sociétés occidentales accordent aux écrivains une liberté quasi absolue. Il est à craindre cependant qu'elles ne le fassent pas parce qu'elles ont compris ce qu'est la littérature, mais parce qu'elles la considèrent comme indifférente, ou comme insignifiante. Et l'on retombe alors dans le désolant défaitisme qui conduit à dire : laissez donc parler Rushdie, ce n'est que de la littérature.

Il me semble pourtant qu'une société digne de ce nom peut et doit accorder à la littérature de fiction une liberté absolue, non parce que la fiction n'est rien de réel, mais au contraire parce qu'elle explore ce réel jusqu'au tréfonds, et parce que justement elle est la conscience de la fiction, de toutes nos fictions.

Je me demande ce qu'une Simone Weil aurait pensé des *Versets sataniques*, elle qui, dans *L'enracinement*, alors même qu'elle défend une absolue liberté d'opinion, se montre très sévère l'égard de la littérature. Dans une société saine, dit-elle en substance, il faut ménager la liberté de tout penser et de tout écrire,

y compris le pire, voire le plus inhumain. Sans quoi l'âme et l'esprit seront toujours à l'étroit. Mais il faut que cette liberté de pensée reste indépendante de toute volonté ou de toute possibilité d'influencer l'opinion¹⁸. Or les œuvres littéraires, poursuit-elle, sont des actes qui, comme tout acte social, doivent faire l'objet de la plus haute surveillance et, le cas échéant, des plus sévères sanctions. Aux yeux de Simone Weil, un Gide a trop bien suggéré dans les *Caves du Vatican* qu'il pourrait être amusant de jeter quelqu'un par la fenêtre d'un train. Ensuite, lorsqu'on a dénoncé sa mauvaise influence sur la jeunesse, il a prétendu se protéger «derrière la barrière intouchable de l'art pour l'art¹⁹». Excuse inadmissible.

Mais ne doit-on pas dire que Simone Weil se trompe sur la littérature, et que Gide, si vraiment il s'est réfugié derrière le prétexte de l'art pour l'art, se trompait aussi bien ? Ne doit-on pas dire que la littérature de fiction n'est ni de l'art pour l'art qui n'engage à rien, ni, à l'inverse, une propagande en faveur d'une cause quelconque ? Ni même un acte social au sens où l'entend Simone Weil ? Ne doit-on pas dire que l'expérimentation, absolument libre, de pensée ou d'idées, dont l'auteur de *L'Enracinement* n'indique d'ailleurs pas comment on pourrait y procéder en préservant l'immunité du lecteur potentiel, ne peut avoir précisément pour lieu que la fiction littéraire ? Ne peut-on pas dire que toute œuvre de fiction authentique habite, comme son espace le plus naturel, cette «réserve de liberté absolue» que réclame Simone Weil ?

Pour tout dire, le cœur de l'affaire est que la littérature, si elle connaît, par force, un moment social, puisqu'un texte est publié et devient donc public, n'est peut-être pas pour autant un acte social, mais demeure un geste intime et individuel, proposé à des individus qui restent libres d'y prendre garde ou non²⁰.

Je voudrais évoquer ici, et pour terminer, une définition de la littérature que nous propose Salman Rushdie lui-même : «Le seul

¹⁸ Voir Simone WEIL, *L'enracinement*, in *Oeuvres*, Gallimard, coll. Quarto, 1999, p. 1041.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1042.

²⁰ Comme le disait d'ailleurs le Tribunal de Grande Instance de Paris, dans un attendu qui, lui, me paraît sans reproche : «Force est de constater que personne ne se trouve contraint de lire un livre». Cf. *L'affaire Salman Rushdie*, p. 40.

endroit où, dans le secret de notre tête, nous pouvons entendre des voix qui parlent de tout, de toutes les façons possibles²¹». Cette ouverture totale à tous les objets et à tous les points de vue du monde fait fort exactement songer à la « réserve de liberté absolue » dont parle Simone Weil. Mais la grande différence est que la philosophe voyait d'abord dans la littérature un acte social, tandis que Rushdie y voit d'abord une parole individuelle, participant d'une relation personnelle.

Car dans sa formule, ce qui compte le plus (et qui est d'autant plus saisissant que son roman a eu tant de répercussions sociales et politiques, provoquant des émeutes et des morts dans le monde entier, infléchissant les diplomaties de nombreux États) — ce qui compte le plus, ce sont les mots : « Dans le secret de notre tête ». Si la littérature peut devenir un acte social, c'est d'une manière tout à fait seconde et contingente, du fait des médias, de la politique ou de la religion, parce qu'elle est annexée par des discours collectifs, des discours de pouvoir.

En réalité, et quel que soit le succès de librairie d'un roman, la littérature reste un geste individuel, un acte intransitif, vécu dans le « secret » de la tête de l'écrivain, reçu dans le « secret » de la tête d'un lecteur. Et dans le secret, on est libre de tout dire, absolument tout. La littérature n'est rien d'autre qu'un secret partagé.

Étienne BARILIER
Écrivain

²¹ S. Rushdie, *Patries imaginaires*, p. 455-456. C'est l'auteur qui souligne.

