



Atelier Passion des Livres, 3^{ème} Volet

offert par Dominique RANAIVOSON,
Maître de Conférences à l'Université de Metz

Titre : Littérature engagée ou déagée, où en sommes-nous ?

5 juin 2012.

Doute versus conviction et ses implications dans la manière de concevoir et de pratiquer la littérature.

Ecrire, inventer des romans, peut sembler à première vue une activité relevant de la simple imagination, à la marge du monde important. Dans cette perspective, la lecture des romans relève du loisir, du superficiel, la littérature d'idées étant dans les essais.

Or, la grande époque d'après-guerre avec Sartre comme ténor a laissé derrière elle l'expression de « littérature engagée », avec l'image de fortes personnalités intellectuelles entrant dans les vifs débats politiques : Camus, Mauriac étaient à la fois romanciers et journalistes ; leurs voix étaient publiques, leurs opinions tranchées et directement en prise avec la réalité socio-politique du moment. Ils écrivaient pour faire connaître leurs positions parce qu'ils croyaient non seulement en celles-ci mais en l'utilité d'écrire, au pouvoir de la littérature.

Nous voudrions examiner notre contexte intellectuel et littéraire et nous demander ce qu'il reste de convictions pour nourrir la littérature, si le doute n'atteint pas celle-ci et comment les choix intérieurs (épistémologiques) marqués par le doute peuvent infléchir directement la manière d'écrire.

Cela nous amènera, en renversant la question, à nous poser la question de « comment reconnaître les doutes et les convictions qui nourrissent un texte » à la simple analyse de celui-ci.

Je prendrai pour appui des analyses théoriques (Raymond Federman, *Surfiction*, Marseille, Le Mot et le reste, 2006) et des exemples tirés de quelques romans français contemporains Raymond Federman, *La fourrure de ma tante Rachel*, Marseille, Al Dante, 2003.

Olivier Rolin, *Tigre en papier*, Paris, Seuil, 2002.

Philippe de la Genardière, *Simple mortels*, Paris, Actes Sud, 2003.

Johary Ravaloson, *Géotropiques*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2010.

La grande tradition romanesque et son socle épistémologique

Sans retracer l'histoire du roman occidental depuis *Dom Quichotte* puis *La princesse de Clèves*, nous définirons succinctement les éléments apparents du roman français tel que le XIX^e siècle l'a installé au cœur de la littérature.

Le roman est construit autour d'une intrigue qui assure à l'ensemble des séquences leur cohérence. Le récit a un début et un dénouement qui suivent une linéarité.

Les personnages inscrits dans le récit sont construits / inventés selon des modèles divers mais ils sont authentifiés, repérés, ont des liens fixes entre eux, demeurent du début à la fin. Leur situation change, évolue, au fil des épisodes.

Le narrateur est généralement extérieur à son histoire, comme Dieu face à sa création, il invente, organise, supervise, mène les choses à leur terme selon sa volonté. Son plan est orienté par les valeurs sur lesquelles lui-même se fonde : victoire du gentil sur le méchant s'il croit à la supériorité du Bien sur le Mal, stricte dichotomie entre les personnages et les situations s'il a une vision binaire du monde.

Ce modèle d'écriture repose sur des convictions qu'il existe des vérités qui vont de soi :

- La linéarité du temps : pas de retour possible, les choix sont tranchés de manière irréversible. On dit que l'intrigue *avance, progresse*.
- La cohérence du monde et de la psychologie humaine, l'autonomie des personnes (chaque personnage a une caractérisation)
- La capacité de percer les mystères de l'âme humaine (analyse psychologique des personnages) qui reste intelligible. Il est donc possible de connaître l'humain et de transcrire les étapes de cette investigation.
- La littérature peut (et doit) rendre compte d'une réalité qui lui préexiste : le monde, la société, les questions complexes peuvent être décrites, représentées, recréées. La langue est le moyen, l'outil souple et fiable pour entreprendre ce projet. L'écrivain sait et, en habile artisan, initie le lecteur à sa connaissance de la Vie, l'Homme, la Réalité.

La réception est fondée sur le principe d'identification : le lecteur se reconnaît dans des caractères, des situations, s'implique et donc est conduit vers l'issue dans un processus de révélation. Il y accède sans s'en rendre compte et intègre les valeurs sous-jacentes au texte.

Exemples : Flaubert, Stendhal, Balzac, Victor Hugo, Zola, Giono, proches de nous, toute la littérature traditionnelle.

La littérature engagée

Sans tenir compte du contenu de l'engagement, toute littérature engagée repose sur des convictions fortes :

Celle de la liberté individuelle de l'écrivain, qui écrit depuis son « espace personnel », son contexte, qui croit qu'il peut percevoir le réel (le collectif) et avoir un impact sur lui en écrivant. L'Histoire a donc un sens et reste ouverte.

Cet écrivain croit en une vérité et n'a de cesse d'en convaincre les autres : le progrès, la fin de la guerre, l'émancipation des femmes, la révolution, la foi chrétienne, la morale, l'amour, la réconciliation, ... sont autant de réserves de valeurs sur lesquelles il construit son récit.

La conviction que le langage peut servir de médium sans risque parce qu'il contient en lui-même un sens préexistant au texte.

La conviction que la réception est possible parce que l'expérience est transmissible et parce les questions sont partagées (universelles) et que le lecteur accèdera au sens grâce à son intelligence.

Toute la littérature qui porte un souffle ne peut exister qu'en reposant sur ces présupposés. Toute littérature engagée est foncièrement optimiste quant à la marche du monde qui dépend de l'implication des hommes. Même sans produire un message explicite, la construction romanesque repose sur un certain nombre de ces convictions.

Le doute s'installe et nourrit l'écriture

Quand le doute atteint une de ces valeurs, la vision de la littérature s'en trouve immédiatement modifiée.

Proust a toute sa vie douté de la possibilité de rendre compte de la totalité d'une société par l'écriture. Il a douté de l'efficacité et du sens de l'écriture elle-même.

Quand on commence à remettre en question le progrès, la linéarité darwinienne qui voudrait que la fin représente toujours une avancée par rapport au début, il devient difficile de nouer des actions qui avancent.

Quand on ne croit plus en l'intelligibilité du monde, comment entreprendre une histoire dans laquelle on le restitue ? Cela devient impossible.

Raymond Federman (1928-2009) est un écrivain d'origine française qui a émigré aux USA en 1947. Il est juif, a perdu sa famille proche dans une rafle dont il n'a échappé que par miracle, puis il a affronté la méchanceté et la cupidité des paysans français qui l'ont recueilli et des survivants de sa famille. Il a donc perdu toute confiance dans les valeurs humaines et spirituelles. Il a commencé à écrire en anglais, a travaillé sur Beckett dont il s'est senti proche dans la conviction du non-sens du monde.

Il est un des premiers à avoir voulu écrire en réaction à tous les principes sur lesquels reposaient le roman.

Il théorise cette écriture du doute dans *Surfiction* et la pratique dans ses romans dont *La fourrure de ma tante Rachel* sous-titré « roman improvisé en triste fourire ».

Il utilise plusieurs termes pour qualifier cette écriture du doute dont celui de post-moderne, dont la théorie a été développée par Lyotard plus tard (1968).

D'autres ne s'identifient pas à ces termes mais adoptent des attitudes et des pratiques textuelles semblables.

Le doute gagne tout : que reste-t-il ?

Le refus du vraisemblable comme critère de choix. Les liens avec le réel sont à la fois constants (toponymes, el biographiques, dates) et sans cesse niés. Le roman n'est plus un objet fini immobile mais le résultat d'une tentative, perdue, de saisir quelque chose de la vie, mais qui fuit sans cesse. Il n'y a plus représentation du réel mais interrogation du et sur le réel.

Ce que je raconte ici c'est une histoire, n'importe laquelle, bon d'accord de temps en temps j'emprunte des trucs à la vraie vie, mais ça c'est normal quand tu fabriques de la fiction [...] les romanciers si tu veux sont des plagiaires (Federman, 33)

L'écriture n'est pas, j'insiste là-dessus, la répartition vivante de la vie [...] en se déplaçant du visible à l'invisible, en se plongeant dans l'invisibilité du langage, eh bien celui qui écrit bute toujours sur l'incapacité du sujet à se poser comme tel [...] mon roman c'est **un effort de saisir le sujet** (F, 226)

La fin des personnages cohérents :

La fin du temps linéaire et de l'intrigue progressive :

Je raconte pas mes histoires pour arriver quelque part, je raconte pour le plaisir de raconter, et tant pis si tu m'écoutes pour savoir où je vais et ce qui va se passer à la fin, tu perds ton temps (F, 118)

La chronologie je m'en fous, je peux me balader avec mes mots aussi bien dans le passé que dans le futur simple, composé ou antérieur, ça m'est égal [...] ce qui est le plus sacré pour les enfoirés de critiques c'est la notion du temps...Ah le temps, le temps humain, ce monstre à deux têtes [...] imagine-toi un peu comment la vie serait vachement plus intéressante si le temps se déplaçait dans n'importe quelle direction, même en arrière, et si les choses et les événements se défaisaient plutôt que de se faire toujours dans la même direction...(F, 128)

Tous ces romans ont renoncé à une intrigue centrale. Le texte éclate en de multiples fragments qui n'ont pas toujours de cohérence entre eux.

Il y a du ressassement, des répétitions, des retours en arrière, des changements de narrateurs, des collages d'autres textes (carnet de voyage dans *Géotropiques*).

Simples mortels reprend à intervalles réguliers la même scène

Tigre de papier met en scène des personnages qui tournent autour de Paris sur le périph ; le texte reprend la succession des portes, des enseignes lumineuses et des feux rouges.

Le narrateur de F passe sans cesse d'un sujet à l'autre puis reprend un épisode après 30 pages de parenthèse p.73 arrêt, jusqu'à 113

La fin de l'intrigue comme centre d'intérêt au profit de l'écriture en train de se construire : la mise à distance du processus de construction permet de mettre en lumière le caractère construit, factice et donc arbitraire, de tout. D'où souvent des personnages qui sont écrivains : double effet de miroir

Puisque c'est moi qui écris ce roman, donc c'est moi qui met ces mots dans la bouche du gars qui mange des nouilles, ou les fais venir sous sa plume si tu préfères, ça fait partie **du procédé de création** (F, 35)

Ce n'est pas moi qui mange des nouilles, c'est le romancier dans le roman que moi je suis en train d'écrire. Si cela vous semble compliqué c'est parce que je suis en train de faire c'est ce qu'on appelle un roman en abîme (F, 77)

Conception de l'écriture comme un espace exploratoire et non comme un œuvre issue d'un projet et terminée.

Je crois que toute écriture doit se faire au petit bonheur (F, 35)

Ce qui est important n'est plus le contenu du récit, l'histoire, mais l'acte de discours :

Quoi, j'ai dit la dernière fois qu'il était à la fenêtre du deuxième avec ma tante Rachel, ah alors j'ai dû me tromper car je suis sûr qu'il était dans la cour [...] **mais ça n'est pas important** (F, 114)

Importance de l'intertextualité : tous ces textes sont nourris, explicitement ou implicitement de références littéraires, politiques, de chansons, comme s'il ne fallait pas les dissocier des textes qui alimentent l'imagination de leurs auteurs.

Les écrivains sont des voleurs de mots, après tout le langage appartient à tout le monde de la même façon, le langage est démocratique [...] la règle de mon **jeu** c'est le plagiat flagrant, ou plutôt le plajeu en pleine vue (F, 175)

Le roman aboutit à présenter, en filigrane d'une histoire démantibulée et sans intérêt, une réflexion sur l'absurde du monde et les limites du langage comme outil pour l'exprimer.

Je peux si je veux, agresser, engraisser ce canevas, et bien sûr digresser et même régresser quand je veux, je suis libre même si cela me fait frôler la catastrophe, car la création littéraire, mon petit gars, c'est toujours une catastrophe (F, 107).

La liberté n'est donc plus du tout celle de Sartre, la littérature ne peut plus être engagée dans la mesure où elle n'a plus aucun contenu, aucune visée. On peut modifier le texte sans avoir aucun impact sur rien, la création est purement gratuite. Le doute sur elle empêche de l'utiliser comme outil.

[le narrateur parle de son roman] il joue un peu sur ce côté chaplinesque de l'absurdité de certaines activités humaines. Mais dans ce livre c'est l'acte d'écrire qui est mis en question et même ridiculisé (F, 89)

L'écroulement de ces valeurs fait de chaque texte un lieu de la recherche intime, une recherche toujours vaine puisque l'écroulement des systèmes ne laisse place qu'à un total désenchantement. Le collectif qui suscitait la littérature engagée a laissé la place à une écriture de l'individu perdu.

Conclusion : une affaire d'Occidentaux ?

Cette conception de l'écriture est donc le résultat d'une crise profonde

Spirituelle d'abord

Epistémologique ensuite

Esthétique enfin

Elle prend place dans des sociétés occidentales qui ont perdu le sens en se concentrant sur le matériel et ne compte pas sur les artistes pour lui en rendre.

Refusant la fonction de miroir de la société, les romanciers se retrouvent pris au piège car ils sont bien à l'image de la société dans laquelle ils vivent et qu'ils interrogent.

Dans d'autres champs littéraires, il en est tout autrement : on attend encore des romanciers qu'ils mettent en scène de manière visible et efficace les valeurs à transmettre ou à recréer. On attend une littérature engagée, qui peut contester (la corruption, les abus de pouvoir, le statut de la femme, le poids des traditions) mais aussi, promouvoir des valeurs (réconciliation après une guerre civile, justice sociale, famille, foi, juste place de l'argent, travail)

Ces deux conceptions opposées entraînent des incompréhensions croisées dans la réception des textes : inutile brouillage narcissique d'un côté, utilitarisme simpliste de l'autre.

Dominique Ranaivoson